

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА

ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Выпуск двадцатый

Москва – Новополец

2008

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА

ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

***ПРОБЛЕМЫ
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ***

Сборник статей

Выпуск двадцатый

Москва – Новополоцк
2008

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

**МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ОТКРЫТЫЙ
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.А. ШОЛОХОВА**

ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск двадцатый. – Москва – Новополоцк, 2008. – 588 с.

Юбилейный выпуск международного научного сборника, выходящего с 1996 г., помимо традиционных научных статей, материалов и литературных приложений включает в себя предметно-тематический и именные указатели ко всем двадцати выпускам и подводит итоги определенного этапа научного сотрудничества прежде всего российских и белорусских ученых, но также с участием (в отдельных выпусках) украинских и немецких специалистов.

Редколлегия: А.А. Гугнин – доктор филологических наук (отв. ред.);

А.И. Бельский – доктор филологических наук;

Р.В. Гуревич – доктор филологических наук;

Е.А. Зачевский – доктор филологических наук;

Н.М. Куренная – доктор филологических наук;

Н.А. Литвиненко – доктор филологических наук;

С.Ф. Мусиенко – доктор филологических наук;

В.Д. Седельник – доктор филологических наук;

Л.Д. Синькова – доктор филологических наук;

В.А. Хорев – доктор филологических наук;

И.А. Чарота – доктор филологических наук.

Рецензенты:

доктор филологических наук профессор Г.Н. Ермоленко,

доктор филологических наук профессор В.И. Грешных

Издание осуществлено при содействии
Института славяноведения РАН

ISBN 5-7576-0151-5

© Коллектив авторов, 2008

© Институт славяноведения РАН, 2008

© Московский государственный открытый
педагогический университет
им. М.А. Шолохова, 2008

© Полоцкий государственный университет, 2008

От редактора

Несколько (не)юбилейных размышлений

Очередной выпуск «Проблем истории литературы» по воле времени и случая является двадцатым, и я (поскольку не знаю, насколько еще хватит моих собственных сил и найдутся ли у этого издания преемники), хочу попытаться подвести хотя бы предварительные итоги. Оценивать содержание сборников – забота читателей и критиков, свою же задачу в данном случае я вижу в том, чтобы пояснить истоки и замысел этого издания, и некоторые особенности его практического воплощения.

В 1994 году меня избрали по конкурсу зав. кафедрой теории и истории мировой литературы Московского государственного открытого педагогического университета имени М.А. Шолохова. Это был реальный (альтернативный) конкурс с реальным (тайным) голосованием, и выбор коллектива поставил меня в ответственное положение – от меня ждали чего-то нового... Новое, как известно, это основательно забытое старое. Мы изменили громкое название кафедры на более скромное (кафедра зарубежной литературы) и стали организовывать реальную работу: проводили научные конференции, открыли аспирантуру в 1995 году, разработали новые спецкурсы и спецсеминары, стали активнее вовлекать в непосредственную работу способных студентов, одновременно заботясь о собственном научном росте. В 2000 году вся кафедра была уже «остепененной» (в том числе пять докторов наук). Соответственно возрастал и интерес студентов к науке. И хотя филологический факультет МГОПУ был фактически факультетом русского языка и литературы, студенты самостоятельно (или на курсах) изучали иностранные языки и усердно занимались русской и зарубежной литературами и сравнительным литературоведением. Увлеченность студентов литературой уже в 1995 году достигла такой степени, что после четырехчасовых занятий на спецкурсе или спецсеминаре (где зачастую собирались 40–50 человек) они нередко спрашивали меня: не могу ли я задержаться еще, поскольку у них еще остались вопросы. И мы задерживались на час и на два, хотя вопросов от этого становилось не меньше, а больше...

В кругу первых моих аспирантов (Л.П. Шаманская, Е.В. Давыдова) и некоторых преподавателей (Е.В. Жаринов, Н.А. Литвиненко) постепенно созрела идея издания кафедрального научного сборника, и в 1996 году мы еще полиграфически неумело, но с энтузиазмом сами набрали и сверстали первый сборник и издали его за собственный счет. Право издания предоставил Институт славяноведения Российской академии наук, где было основное место моей работы до мая 1999 года, когда я окончательно переехал работать в Полоцкий государственный универси-

тет, не без боли и постепенно расставаясь с двумя московскими коллективами, хотя и сохраняя с ними творческие и производственные контакты. На этом месте в самый раз сказать слово благодарности ректору МГОПУ (ныне Московский государственный гуманитарный университет им. М.А. Шолохова) академику Российской академии образования, профессору Юрию Георгиевичу Круглову, который – особенно в период становления кафедры – активно поддерживал практически все мои начинания.

Но пути судьбы неисповедимы, и она упорно подталкивала меня к возвращению на мою вторую родину – в Полоцк, где всё чаще болела мать, Татьяна Матвеевна (16.12.1914 – 20.12.2005), которая категорически отказывалась куда-либо переезжать из своего деревянного дома на берегу Полоты и от могил своих самых близких людей... Но речь сейчас не об этом.

Мы успели провести в Москве пять международных научных конференций, постепенно расширяя географический диапазон. Десятки участников этих конференций успели с того времени стать докторами и кандидатами наук. Восемь моих московских аспирантов защитили диссертации под моим непосредственным руководством, почти столько же выпускников я передал другим руководителям, и некоторые из них тоже активно работают в науке. Но смутное время, которое мы все вместе переживали в 1990-е годы, заставило многих талантливых студентов (прежде всего из числа тех, чьи родители не могли оказать необходимой материальной поддержки) отказаться от безденежной науки и пытаться искать свое место в бизнесе, банковском деле и т. д. Иногда подобные расставания проходили почти со слезами. Но я всегда радуюсь случайным и неслучайным встречам с этими моими учениками. Некоторые из них, добившись определенного материального достатка, начинают постепенно осознавать, что способности – это дар свыше, и использовать их надо по назначению...

В ходе работы мы от сборника к сборнику приобретали издательский опыт, да и сами наши сборники и монографии начинали постепенно «толстеть». Все двадцать выпусков были изданы в Новополоцкой укрупненной типографии в тесном сотрудничестве с ее директором Верой Викторовной Белоус, а затем и с ее преемником Владимиром Васильевичем Калино. Постепенно вырабатывался оптимальный формат издания, который особенно отчетливо просматривается в последних выпусках. Поскольку все сборники и монографии издавались за собственный счет, то речь шла о скромных изданиях, которые мы, однако, стремились по мере возможности делать информативными и привлекательными. За прошедшие годы мы, кажется, и в этом плане всё же чему-то научились.

В редакторских предисловиях к отдельным выпускам (4, 10, 15, 17, 18, 19) мы неоднократно пытались сформулировать цели и задачи «Проблем истории литературы», равно как и те новации, которые постоянно вводили. Нет смысла повторять всё это снова. Напомню лишь о нескольких, на мой взгляд, важнейших моментах. Мы живем (во всемирном масштабе) в странную (хотя и вполне очевидную) эпоху глобализации и обеспечивающей эту эпоху идеологии постмодернизма. Оба эти явления (глобализация и постмодернизм) неразрывно взаимосвязаны, так как политика глобализации (хотя и сама по себе является идеологией) крайне нуждается в распространении идеалов общества потребления, ибо люди,

зараженные этими идеалами, становятся легко управляемыми, превращаются в безликую толпу. Искусство постмодернизма (осознанно или неосознанно) занимает в политике глобализации свою весьма важную нишу. Ибо «безобидная» постмодернистская игра в «смерть автора» означает не более и не менее как гораздо менее безобидную «игру» в смерть личности, а смерть личности в искусстве означает смерть читателя и зрителя. О зрителе не будем здесь говорить, но массовый читатель с восторгом начинает «заглатывать» лакомую садистскую экзотику Патрика Зюскинда («Парфюмер»), за которой ничего не скрывается кроме зияющей пустоты, или миллионными тиражами раскупать безрадостный и искусственно нагнетаемый «психологизм» Эльфриды Еллинек («Пианистка»)...

Подобным произведениям – несть числа, и, кажется, вовсе не случайно именно они, безликие, получают именно в наше время многочисленные премии (Нобелевские в том числе) и читательские симпатии. В литературоведении эта ситуация сказывается прежде всего в исследовательском и концептуальном «плюрализме» и «многopатийности» (каждый пишет во что горазд и интересуется только собой и своими сторонниками), в отсутствии серьезных и действительно новых литературоведческих школ, что наиболее очевидно выражается в эклектизме научных методов (стоит просмотреть несколько десятков авторефератов кандидатских и докторских диссертаций, чтобы наглядно убедиться в этом: молодые ученые перечисляют пять или более методов, которые они якобы используют в исследовании, видимо, совершенно не понимая того, что серьезная разработка одного-единственного научного метода – даже при наличии незаурядных способностей – может потребовать целой жизни). К названному обстоятельству в наши дни присоединилось еще одно, не менее прискорбное. В шестидесятые и семидесятые годы прошлого столетия на страницах массовых и научных изданий было опубликовано немало статей (и монографий) о необходимости системных и комплексных подходов, о продуктивности (и необходимости) интеграции различных отраслей науки (внутри самой филологии, между гуманитарными науками, между гуманитарными и естественными науками). До сих пор помню, как у меня замирало сердце при чтении этих статей и монографий – в восторженном предчувствии небывалых возможностей науки! Но очень скоро восторг начал сменяться скепсисом – авторы, которых я читал, выдвигали самые общие методологические принципы (изредка подкрепляя их конкретными примерами и наблюдениями), но не предлагали развернутого целостного анализа литературного произведения или явления, где бы можно было воочию убедиться в преимуществах новых комплексных и интегративных подходов. Я сам в ту пору, к сожалению, внешне пытался следовать курсом официальной университетской науки и, по сути, еще ничего не знал о действительно плодотворных научных поисках, которые велись в рамках Московско-Тартуской семиотической школы (В.Н. Топоров, Вяч.Вс. Иванов, Ю.М. Лотман и др.), в создававшейся усилиями Н.И. Толстого и его учеников новой науке этносоциолингвистике, да и о многом другом. Но в своих конкретных литературоведческих исследованиях, начиная со студенческих лет, я пытался выработать собственный «метод эмпирических обобщений», и лишь через годы узнал, что метод этот успешно разработал и применял великий русский ученый В.И. Вернадский, который в числе своих предшественников неоднократно назы-

вал И.В. Гёте. Если бы я сумел это действительно осознать в юности, жизнь моя в науке, по всей вероятности, сложилась бы иначе. В качестве примера того, как может быть использован «метод эмпирических обобщений» в литературоведении, я подготовил к публикации текст своей дипломной работы «Становление творчества Л. Уланд: связи с немецким романтизмом и литературной традицией». Работа была завершена в Берлине в июле 1970 года, фрагмент из нее («Тюбингенский романтический кружок») я впоследствии опубликовал, но этот фрагмент является скорее добросовестной компиляцией, чем самостоятельным исследованием. В научном плане публикация основной части работы оправдывается тем, что за прошедшие годы в самой Германии не было опубликовано ничего, что «перекрывало» бы проделанное мной в юности исследование. Весь диплом, защищенный в 1972 году, составляет 348 машинописных страниц (тогда не было ограничений в объеме научной работы), и профессор В.П. Неустроев высказал предположение о возможности представления диплома на кандидатскую диссертацию. Но я категорически от этой идеи отказался — настолько не хотелось мне в ту пору расставаться с МГУ, настолько хотелось еще чему-нибудь научиться в аспирантуре... Анализ раннего творчества Уланда (1800–1804) и особенно стихотворений 1805 года может, как мне представляется, внести свою лепту и в ставшую сегодня весьма актуальной проблеме разграничения собственно литературоведческих подходов к анализу художественного текста и подходов лингвистических, культурологических и многих других, необычайно «расплодившихся» за последние годы...

Это отступление возвращает к основному замыслу «Проблем истории литературы»: хотя сборники наши были, по сути, открыты для всех желающих, я, будучи постоянным ответственным редактором, стремился так или иначе отдавать предпочтение именно истории (не теории) литературы, исходя из давней мысли Гёте о том, что «суха теория, мой друг, но древо жизни вечно зеленеет», что, согласно «методу эмпирических обобщений», означает лишь одно: всякое обобщение способно обобщить ровно столько явлений, сколько изучил сам обобщающий, всякие глобальные обобщения либо вообще ничего не стоят, либо – в лучшем случае – могут рассматриваться как рабочие гипотезы. И еще одно золотое правило литературоведения: всякое сопоставление и всякое сравнительное исследование, как правило, имеют настоящую научную ценность лишь в том случае, когда сопоставляющий или сравнивающий одинаково хорошо и глубоко знает оба сопоставляемых или сравниваемых объекта и одинаково их ценит...

Настоящий сборник, помимо традиционных уже статей и материалов, включает в себя справочный раздел, охватывающий все 20 выпусков: указатель авторов статей, переводов и других авторских материалов; указатель писателей, которым посвящены отдельные статьи или части статей, обозначенные в названии; проблемно-тематический указатель. Эти указатели помогут сориентироваться во всех опубликованных материалах и подводят итоги этой части нашей работы.

А.А. Гугнин

И.Л. Забогонская
Полоцк, ПГУ

ПУТЕШЕСТВИЕ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР И МОТИВ

Жизнь человеческая изменчива, текуча и непостоянна. Жизнь нельзя познать, но можно познавать – пока существует живое. Способом познать «живую жизнь» духа является её конструирование – в художественной литературе. Необходимо создать живых персонажей, поставить их в ту или иную ситуацию и посмотреть, что из этого выйдет. Это и есть задача художника. В зависимости от полноты осуществления этого замысла авторами в различные эпохи и видится возможным проследить становление путешествия как литературного жанра. Очевидно, что путешествие и роман-путешествие как литературные жанры актуальны и востребованы у современного читателя. Однако следует разграничить понятия жанра путешествия и мотива путешествия, характерного для многих жанров. О последнем речь пойдёт ниже, где мы попытаемся осуществить сопоставительный анализ базовых понятий «путешествие-инициация», «паломничество» и «путешествие-авантюра».

С тех самых пор, как у человека появилась способность к самопознанию и рефлексии, появилась проблема самоидентификации личности в обществе. Человеку как существу, наделённому разумом и склонному к анализу, свойственно стремление к поиску смысла всего сущего. При такой неуёмной жажде познания, человек наделён ещё одним «вечным двигателем» – воображением, которое восполняет многочисленные пробелы в его картине мира и делает её неизмеримо далёкой от истины. Но эта объективная истина не имеет в жизни отдельного человека большого значения, потому что он просто не в силах осознать её существование. У каждого из нас своя истина, своё индивидуальное представление о мире, и только мир один, он бесстрастен и объективен, он не зол и не добр. Это человек делает его добрым или злым, в зависимости от того, какова его личная «карта» этого мира, в соответствии с которой он и совершает своё

«странствие». Как писал французский психолог Пьер Дако: «Жизнь логична. Она течёт, как бесстрастный поток, увлекая за собой утлые судёнышки людей. Всё, что нам остаётся – убедиться, нет ли течи в нашей лодке» [1, с. 466].

Однако, помимо обманчивости, воображение обладает ещё одним свойством, о реализации которого и пойдёт речь. С его помощью человек научился облекать реалии этого непознаваемого мира в образы, универсальные для всех эпох и социальных групп. Это явление выше простого названия вещей, это уже психологизация понятия, присовокупление к обычному слову эмоциональной нагрузки. Именно так появились такие понятия, как «странствие», «путешествие», «паломничество», «скитание» и т. д., которые из простого обозначения перемещения в географическом пространстве превратились в метафорический образ процесса человеческой жизни.

Изначально под путешествием подразумевается передвижение по какой-либо территории, акватории с целью их изучения, а также с общеобразовательными, познавательными, спортивными и другими целями.

Нас, однако, интересует другая сторона этого понятия, которая, тем не менее, тесно связана с приведённым выше определением. Почему же именно «путешествие» стало универсальным символом для обозначения жизни? Не потому ли, что любое путешествие подразумевает некую перемену внутри самой личности. С каждым новым днём человек меняется, сегодня он уже не такой, как вчера. Один из способов отражения подобного явления – опосредование такой перемены воздействием внешней силы. Человек меняется от возраста к возрасту, от одного социального статуса, душевного состояния к другому, и все эти процессы легко соотносимы с процессом странствования, путешествия, где смена территорий, пейзажей и лиц сродни смене внутренних «карт мира» отдельного человека.

Если рассматривать путешествие как способ познания, то здесь неизбежно возникает понятие «личностная перемена», так как любое познание сопряжено с изменением личностных характеристик, пусть не всегда радикальным.

Принимая во внимание подобное ограничение, Кевин Мюррей, профессор психологии университета Мельбурна, выделил так называемую «парадигму путешествий» (travel paradigm), состоящую из трёх элементов: путешествие-инициация (vision quest), христианское паломничество (pilgrimage) и путешествие-авантюра (adventure) [2, с. 2].

Путешествие-инициация получило своё название от одноимённого акта, совершаемого индейскими мальчиками по достижении определённого возраста. Самому ритуалу предшествует многодневный пост и суровые испытания. Подготовившись таким образом, мальчики поодиночке отправляются в горы на определённый период, где могут полагаться только на собственные силы в борьбе за выживание. Во время этого испытания с

ними обязательно происходит что-то очень важное, чаще всего это событие принимает форму видения какого-либо животного, являющегося мальчику во сне. По возвращении в племя, дети дают подробный отчёт обо всём происшедшем, а их отцы интерпретируют услышанное. Животное, увиденное во сне, провозглашается покровителем этого юноши, а его рассказ об испытании помогает подобрать ему имя, соответствующее его качествам. Что до современного путешествия-инициации, с ним можно отождествить путешествие, из которого человек возвращается с информацией, определяющей его личностную идентификацию. Сюда относятся как испытание самого себя «на прочность», так и более специфические «знаки судьбы», увиденные в чужих землях.

Феномен паломничества достиг своего пика в европейской цивилизации в XIII и XIV веках. Пилигримы из Англии путешествовали в Испанию, Францию, Италию и Иерусалим. Католическая церковь зачастую рассматривала паломничество как акт покаянного искупления, иногда даже гарантировавшего блага в «другой жизни». Самой главной целью паломничества было посещение определённых святых мест. По пути пилигримам полагалось вести себя определённым образом. Одно из таких требований – «прочитывать» явления, встречающиеся им по дороге, как доказательства догматов христианской религии, находить подкрепление своей веры во всём, даже в разрезанном пополам банане, называемом «яблоком Рая», на срезе которого паломники видели крест.

Что общего и различного между паломничеством и инициацией? Почему паломник рискует и терпит убытки ради путешествия, которое не имеет никакой практической пользы?

Акт паломничества может стать реализацией желания отпущения грехов и очищения от мирского зла для подготовки к «иной жизни». Общество можно рассматривать «как функционирующее в двух сферах – в сфере упорядоченной официальной жизни, где действуют иерархические отношения между людьми, и в сфере неофициальных отношений с её свободно перемещающимися элементами. Паломничество принадлежит как раз последней сфере, вне официальной иерархии, спровоцированной борьбой за ограниченные материальные блага» [2, с. 11].

Различные формы паломничества (о которых будет сказано ниже) имеют общую структуру, состоящую из четырёх элементов: добровольное решение, путешествие к отдалённому месту, созерцание предметов и прочтение в этих предметах свидетельств чудесных событий прошлого. Помимо этого сюда относят и возвращение в исходную точку (домой) для дальнейшего осмысления. Паломник может претерпеть трансформацию, духовную или телесную, которая дарует ему более высокое моральное состояние. Размышляя о героических деяниях, связанных с тем или иным местом, паломник может обрести знание, которое вдохновит его жизнь по возвращении домой. Кроме того, единение между паломниками часто де-

монстрировало то единство, которое должно было бы существовать между людьми вообще.

Такой вид путешествия отличается от инициации. В отличие от инициации, паломничество является добровольным и происходит без смены статуса, тогда как первая как раз и направлена на смену социального статуса своих участников (из детей они переходят в разряд взрослых, из массы в индивидуальности). Однако и то, и другое – своего рода демонстрация доминирующих ценностей общественного порядка, противопоставленных нарушению этого порядка путешественниками. Помимо того, в паломничестве обычно отсутствует особое «послание», видение, предназначенное одному паломнику и отделяющее его от остальных, идентифицирующее его, дающее индивидуальность. Паломничество – это путешествие, где все участники объединяются как равные перед ликом более великой силы, здесь нет индивидуализации сакрального знания.

Современное путешествие, как и паломничество, сосредоточено на возможном ожидании, что путешественник изменится, закончив его. Цель его – место, где находится какой-либо важный исторический объект, который необходимо увидеть, таким образом, цель такого путешествия – созерцание.

Военная кампания – самая очевидная форма путешествия-авантюры, подразумевающая различие между людьми. Воинствующий спутник паломничества – крестовый поход (crusade). Значительная часть средневековой культуры формировалась вокруг похода (quest) как основной формы жизни. Одним из средств для этого были экземпляры (exempla) – парадигматические рассказы, составленные религиозными орденами. Во всех анекдотах такого рода «герой отправляется навстречу приключениям один, справляясь в одиночку со своими испытаниями, а затем ведёт диалог в пути или, что более часто, в спальне в полночь с другом или наперсником, возможно с ангелом, привидением, Девой Марией или даже демоническим духом. Испытания рассматриваются как конфликт между добром и злом. А поход – способ демонстрации их власти над судьбой отдельной личности» [2, с. 25]. Одна характеристика, которая отличает путешествие-приключение от инициации и паломничества – упор на материальном вознаграждении.

В Англии эта форма путешествия позже превратилась в так называемое «большое турне» (grand tour): путешествие по Франции, Италии, Швейцарии и другим странам для завершения образования. В своём эссе «О путешествии» Ф. Бэкон определил цель путешествия как «образование», когда путешественник может вернуться домой, чтобы посадить «несколько цветов из тех, о которых узнал на чужбине, в обычаи своей собственной страны» [2, с. 3]. В отличие от паломничества, которое усиливает прежнюю веру, «большое турне» ставит под сомнение прежнее знание. Польза путешествия в том, чтобы скорректировать воображение реально-

стью, и вместо того, чтобы представлять, как может быть, увидеть то, что есть. Результат такого путешествия – обогащение разума знанием, исправление суждений, очищение от предрассудков, формирование толерантной личности.

Традиционно, совершая свои путешествия, странники делали заметки, вели дорожные дневники, где записывали свои путевые впечатления, происшествия, наблюдения. Они могли претендовать на сообщение новых сведений о малоизвестных читателю или новооткрытых странах, а могли представлять историю вымышленного странствия, стилизованную под описание реального путешествия и подчинённую дополнительной идейно-художественной задаче: приключенческой, утопической, философской и т. д.

Становление этого жанра характеризуется сложным взаимодействием «документальной, художественной и фольклорной форм, объединённых образом странствующего героя (рассказчика)... Определяющая позиция такого героя – наблюдатель чужого мира; противостояние «своего» (мира, пространства) «чужому» – формообразующий фактор жанра путешествия. Масштаб для оценки явлений чужого мира даёт «свой» мир путешественника – его родина; по отношению к ней как внутреннему центру ориентировано всё повествование. Как правило, герой-путешественник, в отличие от «чисто» литературного персонажа, существенно не меняется на протяжении повествования: в чужом мире он выступает как в определённом отношении обобщённое лицо – носитель своей национально-культурной традиции, что не может отгеснять некоторым образом его индивидуальное самосознание и психологию» [3, с. 839].

Литература путешествия, «тесно связана с представлением путешествующего героя (целого народа) о пространстве – реальном и мифологическом» [3, с. 839]. Примером такого «эпоса поисков», широко использовавшего как достоверные, так и легендарные географические сведения, можно назвать «Одиссею». В этом эпосе нашли своё отражение народные предания о плавании аргонавтов и о походе греков на Трою.

В римской литературе странствующий герой представлен не менее широко, причём перемещаться он мог как в реальном, так и в фантастическом пространствах. Это и «Энеида» Вергилия, произведения Овидия, Апулея и так далее. «Уже в греческом романе принципы сюжетно-композиционного построения путешествия получают художественную разработку» [3, с. 839].

Деление пространства на «свои» и «чужие», «праведные» и «грешные» земли в Средние века было подчинено религиозной доктрине. Здесь и возникает такой вид путешествия как паломничество в святые места. В литературе он соотносится с описаниями походов проповедников христианства («Путешествие Св. Брандана в «землю обетованную» VI века, самих паломников «Книга Марджери Кемп» [4].

«В чисто художественной литературе средневековья встречаются отголоски рассказов о далёких путешествиях, а также фантастических легенд о сказочных странах или загробном мире (исландские и ирландские саги, цикл романов о поиске св. Грааля, «Тысяча и одна ночь»). Мотив странствий издревле распространён во многих жанрах художественной поэзии и художественной прозы. Как композиционный принцип он встречается у Данте в его «Божественной комедии»..., в европейских рыцарских и плутовских романах» [5, с. 861].

Но средневековая картина мира трансформировалась, менялось представление о географической протяжённости, и маршруты путешественников Нового времени стали гораздо более обширными. В это время начинает формироваться новый дневниковый тип повествования, основными элементами которого были рассказ о пути к цели странствования и о возвращении на родину («Хождение за три моря» Афанасия Никитина, XV в.). В начале XV века появляется первый английский перевод «Путешествий сэра Джона МанDEVИЛЛЯ» (*The Voiage and Travaile of Sir John Maundevile, Knight*) – своего рода путеводителя для паломников, собравшихся в Святую землю. Сама книга была известна во французских текстах ещё в XIV веке. Автор «расширил своё повествование и дал описание не только реального путешествия в Палестину. Он описывает различные фантастические существа, чудеса... в настоящее время достоверно установлено, что «Сэра Джона МанDEVИЛЛЯ» не существовало... Сами «Путешествия» представляют собой не что иное, как грандиозную компиляцию... он создал книгу, которая на протяжении нескольких веков была любимым источником сведений о Востоке» [6, с. 235].

Такой тип доминирует при дальнейшем развитии жанра. Особенно интенсивно в западноевропейской литературе он развивается в эпоху Великих географических открытий XV–XVI веков: бортовой журнал Х. Колумба, письма Америго Веспуччи. Англия становится морской державой и принимает участие в развитии мореплавания. Географические открытия наложили печать на всю культуру. Нельзя обойти стороной философский и социально-утопический роман XVI–XVII веков, который принимал форму путевых заметок или воспоминаний об удивительных странах. «Недаром Томас Мор изображает в своей «Утопии» Рафаила Гитлодея как одного из спутников Америго Веспуччи; Бэкон столетие спустя, начинает «Новую Атлантиду» словами: «Мы отплыли из Перу, где провели целый год, по направлению к Китаю и Японии». Авантюрный дух времени... сказался в творчестве большинства писателей тогдашней Англии» [6, с. 265]. Появилась целая отрасль литературы.

Также появляются многочисленные описания морских и сухопутных экспедиций XVII–XVIII веков. Особую популярность у читателя получают путешествия-авантюры – сочинения о пиратских плаваниях.

Читательский интерес к реальным путешествиям неуклонно рос, это способствовали систематические издания записок путешественников начиная с середины XVI века. Неизбежно и художественная литература обращается к их содержанию и композиционным приёмам. «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле, например, поднимает тему географических открытий – в 4-й книге «Пантагрюэля» описано путешествие Пантагрюэля и Панурга в полном соответствии с географическими познаниями современников [5, с. 861].

К данному моменту в литературе выделились определённые признаки путешествия как литературного жанра. «Предмет изображения в путешествии – наблюдения над самыми различными сферами жизни страны в целом, причём наблюдения как бы извне, сделанные сторонним обозревателем. Природа и климат, нравы и обычаи, социальные устои и искусство увиденных путешественником стран составляют ядро повествования, а его личная жизнь, душевный мир являются лишь вспомогательными в раскрытии этой центральной темы... Другая важнейшая черта путешествия – создание эффекта достоверности повествования. Независимо от того, являются ли путешествия подлинными путевыми записями или имитацией таковых, их авторы стремятся к созданию иллюзии документальности повествования. Ведь если ценность материала прежде всего познавательная (как живут люди в других странах?), то у читателя должна быть уверенность в правдивости и объективности повествования, иначе не будет интереса к рассказанному.

Отсюда и формальные признаки жанра путешествия, имитирующие непосредственность изложения материала, отсутствие его литературной обработки. Ведь «литературность» предполагает вымышленность, что противоречит основной установке жанра. А потому рассказ непременно ведётся от первого лица: рассказчик – сам свидетель описанного; путевые записи преподносятся в виде писем или дневников, что усиливает эффект достоверности, подчёркивает спонтанность повествования, отсутствие временного разрыва между действием и его описанием... Для путешествия характерна бессюжетность (её же, как ни парадоксально, можно назвать и многосюжетностью). Повествование распадается на множество эпизодов, каждый из которых имеет как бы свой «сюжет», но сюжетность эта ослаблена, многие эпизоды вообще не завершены» [7, с. 36]. Здесь нет ни острого сюжета, ни сильно развитой интриги, характерных уже для романа-путешествия, являющегося самостоятельным жанром.

В XVIII в. сложился просветительский роман-путешествие, «вобравший в себя черты авантюрного, философского, психологического, нраво-описательного романов на жанровой основе путевых записок: «Робинзон Крузо» (1719) Д. Дефо, «Путешествие Гулливера» (1726) Дж. Свифта, «Приключения Родерика Рэндома» (1748) и «Приключения Перигрина Пикля» (1751) Т. Смоллета» [3, с. 839]. В «Робинзоне Крузо» мотив

странствия позволял раскрыть возможности развития личности в процессе её взаимодействия с природой. В «Гулливере» в просветительский роман-путешествие широко вводится изображение современного общества и его противоречий.

В тех же XIV–XIX веках «формируется жанр писательского путевого очерка. Наряду с автобиографическим или литературным героем-путешественником, помещённым в реальные географические координаты, когда повествование подчинено, в сущности, той же эпической закономерности, что и течение человеческой жизни, в литературе путешествия возникает субъективная игра с пространством, пародийное переосмысление мотива реального странствия» [3, с. 839]. Под пером сентименталистов роман-путешествие превращается в дневник, фиксирующий переживания и настроения «сентиментального путешественника», когда «облик литературного путешествия меняется; причём перемены эти коренные, относящиеся, прежде всего, к самому предмету изображения. Начинается процесс вытеснения фактического материала лирическим началом. Соответственно познавательный пафос путешествия значительно уменьшается, а беллетристический элемент в нём возрастает. Это всё нарастающее внимание к субъекту, к личности с её самоценным внутренним миром приведёт в дальнейшем, в эпоху романтизма, к появлению нового жанра – как бы «карликового» варианта путешествия – «прогулки», где не окружающий мир, а лирическое состояние человека станет центром повествования, либо к «путешествию наизнанку», каким является «Путешествие вокруг моей комнаты» Ксавье де Местра. В нём реальное физическое передвижение вообще отсутствует, а вся динамика сосредоточена в движении мыслей повествователя...» [7, с. 37]. (Позже о таком же путешествии писал Ф. Кафка: «Нет нужды выходить из дому. Оставайся за своим столом и прислушивайся... И мир разоблачит себя перед тобой, он не сможет поступить иначе» [8, с. 3]). Именно сентименталисты совершают «переход от объективного описания внешнего мира, когда путешественник был лишь добросовестным регистратором увиденного, к описанию душевного мира повествователя, когда события мира внешнего становятся лишь поводом для размышлений и переживаний. При этом главный герой – он же путешественник-повествователь – всё более обретает черты литературного персонажа, не поддающегося прямому отождествлению со своим создателем» [7, с. 37].

Классический образец такого путешествия – «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) Л. Стерна [9]. По мнению К.Н. Атаровой, в своей книге писатель приходит к примирительному, просветительскому выводу: за внешними различиями надо уметь увидеть общечеловеческие черты. Каждая нация имеет свои «за» и «против». Путешествуя, мы это понимаем и учимся взаимной терпимости и взаимной любви. Цель путешествия оказывается «не в знакомстве с флорой и фау-

ной, историей и культурой, политикой и коммерцией, и даже не в изучении национального характера, – а в некоем «моральном уроке», который может извлечь путешественник (а с ним и читатель) из дорожных впечатлений, в стремлении развить в себе «чувствительность», умение сопереживать людям. Такая цель ставит путешественника и его сложный душевный мир в центр повествования» [7, с. 40]. Таким образом, роль повествователя как личности постепенно возрастает в жанре путешествия.

Путевой очерк романтиков культивирует интерес к экзотическим, «окраинным» темам. Для них «обращение к теме путешествия и «духовного скитания» героя в вечно сменяющейся обстановке, воспроизведение колоритных нравов дальних стран и непривычной для европейца экзотической природы выражали романтический протест против несовершенства современного общества (поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Байрона). Романтики разработали жанр лирического путевого очерка, с его конкретностью описаний, интересом к национально-характерному и эмоциональностью стиля» [5, с. 861].

В этой связи нельзя не упомянуть о предромантике Чарлзе Роберте Мэтьюрине (*Charles Robert Maturin*, 1782–1824). Истинное признание принесло ему произведение «Мельмот Скиталец» (*Melmoth the Wanderer*, 1820). В этом произведении: «история удивительной личности Мельмота Скитальца вставлена в самую обыкновенную рамку – в повесть о бедном студенте Джоне Мельмоте, приехавшем в глухую ирландскую деревню к умирающему дяде-скряге» [10, с. 25]. Внешнее рамочное действие совершается «в течение нескольких суток... внутреннее действие охватывает более двух веков, переноса нас то в Англию периода Кромвеля и Великой революции, то в Испанию времён инквизиции и аутодафе, то в призрачно-сказочный, кажущийся нереальным мир Востока, островной идиллии» [11, с. 94]. Сюжет книги сводится к содержанию рукописи, обнаруженной Джоном в кабинете покойного, и к рассказу потерпевшего кораблекрушение испанца.

Как считает М.П. Алексеев, о романтизме «Мельмота» свидетельствует сам характер выбранных автором событий – необычных, романтических, хаотичных и строго последовательных, но создающих впечатление целостности из-за присутствия фигуры Скитальца. Все повести объединены личностью главного героя тётки и отдалённого предка Джона Мельмота. Дни таинственного скитальца были продлены, так как он, «по замыслу автора – сложный человеческий образ, жертва дьявольских сил, их вынужденное орудие, расплачивающийся за проявленные им в молодые годы попытки проникнуть в тайны мироздания» [12, с. 609]. Обречённый творить зло против воли, он глубоко несчастен и полон презрения ко злу. «По разрушительной силе мысли и отрицания... Мельмот и его создатель близки к... романтическим критикам, отчаявшимся в способности человека постигнуть вселенную и подчинить себе её хаос» [10, с. 26]. Поэтому

героя романа Мельмота можно сопоставить с байроновским Каином. Мельмот «близок героям Байрона, тоже сочетавшим мировую скорбь, демонизм, язвительную насмешку... Любовь Мельмота, как и в поэмах Байрона, становится непобедимым роком, обрекающим на гибель любимую» [10, с. 27].

Неся страдания другим, он и сам глубоко страдает и «сохраняет человечность в самой своей бесчеловечности» [10, с. 26]. Все те, кого старается соблазнить Скиталец, противостоят ему. Никакие страдания не могут заставить людей последовать его примеру. Автор настаивает на изначальной доброте и нравственной стойкости человеческой природы.

Мотив странствия в этом произведении сродни мильтоновскому скитанию Сатаны, который обречён чужой волей творить зло, но сам не испытывает от этого удовольствия. Для него земля – изгнание, что характерно для морального паломничества, с той разницей, что Мельмоту не суждено найти пути к Небесному дому и прощению, ведь на своём пути он не становится ближе к свету, у его странствия нет вектора. Это скитание (*wandering*) отчаявшегося духа в чистом виде, без очевидной цели и направления, которое особое развитие получит в эпоху романтизма в творчестве Байрона. Однако отсутствие видимой цели ещё не обозначает бесцельности. Всё имеет свою причину. Так и Мельмот, движимый чужой волей, пытается все-таки прийти к освобождению, пусть и через покой.

Свобода – внутренняя, духовная, свобода от общественных и личностных ограничений, от собственного несовершенства – вот та цель, романтический идеал, ради которого романтические герои отправлялись в свои странствия и паломничества. «Романтизм – философия и искусство свободы, свободы безоговорочной» [13, с. 6]. Для одних это была свобода, даруемая Богом, для других – добытая усилием человеческой воли. Но главной характеристикой этого идеала была его недостижимость, что называют одной из основных черт романтизма вообще. Поэтому в период реакции после Французской революции для произведений поэтов-романтиков, особенно следующих байронической традиции, характерны пессимизм, ощущение «мировой скорби» и разочарования.

Романтизм в Англии имел дело с личностью, находящейся в разной степени отчуждения от общества и жизни в условиях бурного и неотвратимого развития науки и техники. Н.А. Соловьёва считает, что главное настроение, которое превалировало в период предромантизма и стало фоном для развития самого романтизма – настроение меланхолии, грусти, состояние неудовлетворённости, отсутствие покоя и самоуспокоения, неясное томление по красивому. Доминировали элегические темы смерти, общения с душами умерших, тоски по утраченным близким. У сентименталистов романтики позаимствовали чувствительность, доведя её до страсти, «доходящей до крайности» [11, с. 23]. Отсюда и «повышенная возбудимость, экзальтация, разжигающие воображение», которые «способст-

вуют рождению фантазии, желанию, устремлениям к возможному, но недостижимому» [11, с. 23]. И вновь наука вносит свою лепту в формирование нового мировоззрения. Если в эпоху Великих географических открытий человек осознал обширность, но, тем не менее, конечность мира, то «Ньютоновская эпоха помогла поэту и художнику... ощутить безграничность Вселенной и природы» [11, с. 27].

В литературе романтизма, как никогда ранее, получил развитие мотив странствия, так как сама идея романтизма подразумевала побег и отчуждение героя, что, как мы помним, характерно и для странствия без видимой цели (*wandering*), и для морального паломничества (*moral pilgrimage*). Романтический герой «бежит из душного мира, где любви стыдятся, мысли гонят, торгуют волею своей; путь его почти всегда лежит в дикий край» [13, с. 12], где он и предаётся медитации в поисках внутренней свободы. Ища счастья в любви, он постепенно приходит к выводу, что любовь между мужчиной и женщиной не может дать счастья. А если бы и могла, то «камерного, интимного счастья в любви недостаточно для решения нравственной проблемы романтика: он всё-таки примеривает себя к целому миру, к самому мирозданию. Но именно в этом мироздании – в этом масштабе! – он и предстаёт одиноким себялюбом, тщетно притязующим на особую миссию, на избранничество» [13, с. 13], как лермонтовский Демон: «И вновь остался он, надменный, Один, как прежде, во Вселенной, Без упования и любви!» [14, с. 74]. Вот из этого заклётого круга романтизм и ищет выхода. И для каждого поэта этот выход индивидуален, как и цель странствий его героя.

Среди поэтов-романтиков особого внимания в связи с оригинальной реализацией мотива странствия заслуживает Вильям Вордсворт, который создал свой – стихотворный «роман воспитания». Этот мотив присутствует во многих его произведениях, где он запечатлел в поэтической форме «историю становления личности, подчеркнув при этом первостепенную роль природы и общения с нею для формирования характера в детские, юные и зрелые годы» [15, с. 22].

Одно из них – «Прелюдия» (*The Prelude*, 1805, 1850 печ.) – было названо самим автором «автобиографической поэмой». В ней описано странствие человека, удалившегося от городской суеты, приносившей лишь неудовлетворение: «*escaped From the vast city, Where I long had pined A discontented sojourner*» [16, с. 198]. Достаточно вспомнить аллегорический Город Разрушения Бэньяна, который так стремился покинуть Христиан, чтобы воспринимать эту поэму как метафорическое жизнеописание. Герой Вордсворта не знает, где найдёт пристанище, весь мир открыт ему: «*What dwelling shall receive me? in what vale Shall be my harbour? ... The earth is all before me*» [16, с. 198]. Но эта свобода и неприкаянность не пугают, а восхищают поэта, что не вписывается в традиционный образ бесприютного странника: «*With a heart Joyous, not scared at its own liberty*»

[16, с. 198]. И в отличие от этого странника, лирический герой в «Прелюдии» находит свой приют в Природе, которая являет для него воплощение исковой Свободы. «Прелюдия» во многом полна параллелей с «Путём паломника» Бэньяна, и, как и оно, являет образец морального, духовного паломничества. Вот только этапы этого странствия несколько отличаются. В «Прелюдии» поэт говорит о трёх этапах развития: «детство – пору ощущений, юность – пору чувств, зрелость – пору размышления. В первый период – детский – возникает естественная связь между природой-матерью и ребенком, ее детищем; он бездумно впитывает ее живительные соки... Второй период наступает тогда, когда бессознательные впечатления переходят в сознательные, когда инстинктивные восприятия перерабатываются в осмысленные чувства, первые нравственные представления... Умение прислушиваться к голосу чувств служит как бы отправной точкой духовного развития, началом процесса самопознания. Наконец, на третьем этапе общение с природой включает и теплоту человеческого общения со всеми, кто живет ее жизнью и сливается с нею, со всеми, кто трудится, черпая пропитание из ее богатств. Всякий, кто прошел через эти этапы, миновав соблазны и заблуждения городской цивилизации и её политических ловушек, оказывается нравственно здоровым, а потому готовым к преодолению всех жизненных испытаний» [17, с. 59].

Но читателю, в силу определённых обстоятельств, Вордсворт более известен в качестве автора стихотворения «Прогулка» (*The Excursion*, 1814). Оно написано в форме философского разговора между четырьмя персонажами: Поэтом (Poet), Странником (Wanderer), Одиноким (Solitary) и Пастором (Pastor), каждый из которых выступает в соответствии с разными аспектами своих нравственных исканий. Идея всего произведения содержится в последних его строках, определяющих эту «прогулку человечества»: «Life continuous, Being unimpaired; That has been, is, and where it was and is There shall endure, – existence unexposed To the blind walk of mortal accident; From diminution safe and weakening age; While man grows old, and dwindles, and decays; And countless generations of mankind Depart; and leave no vestige where they trod» [16, с. 354].

Эта же идея о жизни как моральном паломничестве в классическом (средневековом) его понимании, присутствует и в творчестве других английских романтиков. Причём появилась она ещё у В. Блейка («Заблудившийся мальчик» – метафорическое изображение странствующей души, «Утро», и, наконец, «Странствие»), но развитие получила позднее у В. Скотта («Серый монах» с образом отвергнутого обществом преступника-пилигрима, обречённого на вечные страдания), Т. Мура («Отражение в

* «Я странствовал в стране людей, / Я был в краю мужей и жён, / видел там позор и срам / И слышал стон со всех сторон» [18, с. 99].

море»*, «Как дорог мне...»**, «В толпе скитаюсь, одинок», «Лети, корабль» – стихотворение, очень созвучное некоторым строфам байроновского «Чайльд-Гарольда»), П. Б. Шелли («Адонаис», «Сонет (Узорный не откидывай покров)»), в котором очень чётко прозвучала идея о недостижимости идеала***, «Аллегория»), Д. Китса («Канун Святой Агнессы»). Однако наиболее яркое, типично романтическое наполнение мотив паломничества как странствия получил у гениального создателя «байронического героя» – Джорджа Гордона Байрона.

Его герои – люди, внутренне протестующие против любых границ, как общественных, так и духовных. Драматизм такого протеста проявлялся «в их индивидуалистических переживаниях, в конфликтах их частной жизни, в неустроенности их личной судьбы, в идейном «скитальчестве»» [19, с. 73]. В творчестве Байрона доминирующей стала «романтически-восторженная мечта, влекущая в таинственно-неопределённый, но истинно прекрасный мир вечности» [19, с. 85].

Настоящий «странник», несмотря на то, что он имеет отечество, почти всегда маргинал, лишённый семьи, класса и вообще какого-то особого социального окружения. Люди, добровольно отказавшиеся от своего социального окружения, странники не по природе, а по воле своей. Феномен такого добровольного «странничества» напоминает явление юродства в Православии. Подобно юродивому, добровольно отказавшемуся от разума и внешнего закона, с тем, чтобы воззвать к закону внутреннему, такой странник отказывается от любви – ради «Подруги небесной», от семьи – ради мысли о всеедином человечестве, от разумно устроенной жизни – ради иррациональности жизни в отречении. Такое странствие вполне соответствует концепции духовного паломничества. Именно в духовном паломничестве, таким образом, даны нам искомые характеристики пейзажа байроновского духа. Только байроновские герои движимы несколько иными мотивами, цель их «паломничеств» далека от типично религиозной.

Итак, при анализе произведений с тематикой путешествий необходимо чётко разграничивать понятия путешествия как литературного жанра и мотива путешествия, характерного для многих жанров. Семантика мотива путешествия тесно соотносится с семантикой родственных ему общепринятых понятий «путешествие-инициация», «паломничество», «путешествие-авантюра», что обуславливает его смысловую полифонию и вариативность. Мотив путешествия является широким понятием, обобщающим в себе черты отдельных своих компонентов.

* «Вот так, среди житейских вод, / Игрушка радостей и бед, / Мгновенно смертный промелькнёт, / Чтоб кануть зыбким волнам вслед» [18, с. 297].

** «В навечном отрешеньи от тревог / Хочу пойти тропинкой золотой, / Найти покоя светлый уголок» [18, с. 306].

*** «...шёл за шагом шаг... / Дух в чаенье обетованных благ, / Взыскаю истины, которой нет» [18, с. 472].

Если процесс жизни получил воплощение в образе путешествия, то само понятие «жизнь» нашло воплощение в образах «дороги», «реки», «потока» и т. д., изначально представляющих собой объекты внешнего, «объективного» мира, на которые человек не может влиять. Он может лишь следовать за их бесстрастным движением, наполняя его личностным смыслом, скорее, поиском этого смысла.

1. *Daco P.* Les prodigieuses victories de la psychologie moderne. – Verviers: Gerard & C., 1960. – 544 p.
2. *Murray K.* Life as Fiction. – Melbourn, 1990. – Режим доступа: <http://home.mira.net/%7Ckmurray/psych/phdch1.htm>. – Дата доступа: 19.05.2006.
3. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
4. *Kempe M.* The Book of Margery Kempe. – Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1996. – 545p.
5. Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. – М.: Советская Энциклопедия, 1971. – 1040 стб.
6. История английской литературы. Т. 1. Вып. 1 / Под общ. ред. проф. М.П. Алексеева. – М.-Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1943. – 383 с.
7. *Атарова К.Н.* Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». – М.: Высшая школа, 1988. – 95 с.
8. *Кафка Ф.* Америка: Роман; Процесс: Роман; Из дневников / Пер. с нем.; авт. предисл. Д. Затонский. – М.: Политиздат, 1991. – 606 с.
9. *Стерн Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии: Пер. с англ. – М.: Худ. лит., 1968. – 688 с.
10. Английская романтическая повесть (На англ. яз.) / Сост. и предисл. Дьяконовой Н. Я. – М.: Прогресс, 1980. – 599 с.
11. *Соловьёва Н.А.* Английский предромантизм и формирование романтического метода. – М.: Изд-во Московского университета, 1984. – 147 с.
12. *Метьюрин Ч.Р.* Мельмот Скиталец. – Л.: Наука, 1977. – 740 с.
13. «Свободной музы приношение...»: Европейская романтическая поэма / Сост. предисл., примеч. А. В. Карельского, Л. И. Соболева. – М.: Московский рабочий, 1988. – 622 с.
14. *Лермонтов М.Ю.* Сочинения в 4-х т. Т. II / Ком. Г. Б. Макогоненко. – М.: Правда, 1986. – 512 с.
15. *Дьяконова Н.Я., Чаменев А.А.* Английский романтизм в системе европейских литератур // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблемы романтизма. Межвузовский сборник научных трудов. – Иваново: Ивановский гос. университет, 1996. – С. 17–28.
16. *Wordsworth W.* Selected Poetry and Prose / Edited by Geoffrey H. Hartman. – New York and Scarborough, Ontario: A SIGNET Classic New American Library, Times Mirror, 1970. – 448 p.
17. *Дьяконова Н.Я.* Английский романтизм. Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 215 с.
18. Поэзия английского романтизма: Пер. с англ. // Библиотека всемирной литературы. Серия II. Т. 125. – М.: Худ. лит., 1975. – 670 с.
19. Введение в литературоведение: Учебник для филол. спец. ун-тов / Поспелов Г. Н., Николаев П. А., Волков И. Ф., Хализев В. Е. и др.; Под ред. Г. Н. Поспелова. 2-е изд., доп. – М.: Высш. шк., 1983. – 327 с.

СРАВНИТЕЛЬНОЕ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

С.В. Гончар
Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы

ЭВОЛЮЦИЯ НАПОЛЕОНОВСКОЙ ЛЕГЕНДЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: ОТ МИФА К РАЗВЕНЧАНИЮ

Мифологизация исторических личностей, придание им черт легендарных персонажей путем включения в рассказы о них некоторых мифологических сюжетов – явление весьма распространенное в мировой культуре. Проследить механизмы создания мифа о выдающейся личности новой истории и дать его точные дефиниции – задача трудно выполнимая. Бесспорными, однако, являются два факта: во-первых, черты мифологических героев чаще всего приобретали те исторические личности, чьи деяния наиболее глубоко потрясли сознание современников, изменили ход истории, повернули судьбу многих народов (Александр Македонский, Чингизхан, Наполеон, Линкольн, Гитлер, Сталин и т. д.); во-вторых, именно эпохи важных исторических переломов особенно богаты мифологизируемыми историческими личностями¹.

Одна из самых мифологизированных фигур новой истории – Наполеон Бонапарт, наглядное подтверждение вышесказанного: «сын ужасной французской революции» (Ф. Тютчев), поправший ее идеалы сапогами своих солдат, «вершитель своего века, выразитель его величия» (В. Гюго), «одинокая и непонятая жертва «игры народных бурь» (П.А. Вяземский), Наполеон «возвысился в глазах народа до светского Христа», положив начало «периоду настоящего культа – с верующими, священниками и катехизисом»².

Мифы о Наполеоне многочисленны и далеко не всегда однозначны. Так, бытует мнение, что Наполеон стал героем легенды за несколько сотен лет до своего рождения. В своей работе «Наполеон и его гений» профессор психиатрии, автор ряда книг по невропатологии и психологии исторических лиц, Павел Иванович Ковалевский приводит предсказание доктора и археолога Филиппа Дьедоне Оливатиуса о рождении во Фран-

ции и Италии (la Franco-Italie) «сверхъестественного *существа*», молодого человека, который «придет с моря и усвоит язык и манеры франкских кельтов», при содействии солдат, генералиссимусом которых он делается впоследствии, этот человек возродит романский мир, «и будет впоследствии провозглашен императором»³.

Существует, однако, и утверждение, что Наполеона не существовало, что он – всего лишь аллегорическая фигура, олицетворяющая солнце; новый Аполлон (Неаполеон), «губитель», «истребитель» – имя, которое греки дали солнцу, погубившему часть их армии под Троей; ошибка, в которую вдались миллионы людей, принявших мифологию за историю. Это мнение широко бытовало в 20-е годы XIX века, благодаря книге, написанной по заказу восстановленных на французском престоле Бурбонов, попытавшихся вычеркнуть из истории «корсиканского узурпатора» и укоренить в народном сознании версию о «массовой галлюцинации». И хотя в основу понятия наполеоновского мифа положено именно представление о ненаучности, недостоверности и необъективности всего, что когда-либо было написано о Наполеоне, в большинстве случаев мы имеем дело с утверждениями много более правдоподобными, апеллирующими к тем или иным личностным качествам Бонапарта или фактам его биографии.

«Божий посланник, мученик за человечество, новый Прометей, распятый на скале Св. Елены, новый Мессия и разбойник вне закона, корсиканский людоед, апокалипсический зверь из бездны, антихрист»⁴ – каждая из личин Бонапарта нашла свое отражение в литературном мифотворчестве о нем. Европейская литература XIX века немислима без обращения к личности Наполеона или событиям его эпохи. Его миф нашел отражение в мемуарной литературе, исторических анекдотах и политических памфлетах, в жанрах поэзии и прозы, фиксируя в литературе XIX века представления современного общества о нем и оформляя наполеоновскую легенду доступными авторам художественными средствами: отбор материала, форма его подачи и его интерпретация. Таким образом, на первый план выходит уже не достоверность изложенных фактов, оценка истинности или ложности содержания мифа, но возможность интерпретировать его сюжет и персонажа в соответствии с художественной доктриной автора.

Историческая литература, отражающая деятельность Бонапарта чрезвычайно богата. В первые десятилетия после смерти Наполеона в свет выходят сразу несколько его жизнеописаний (герцогини д'Абрантес, Лас-Каза, Норвена, Бурьенна, Жомини, Тьера и др.), выполненных в хвалебно-патриотическом ключе. Именно в них современная историография видит начало оформления апологетического мифа о Наполеоне. Однако, апофеозом мифотворчества о Бонапарте, первым в европейской литературе оформленным его вариантом стала книга Стендаля «Жизнь Наполеона» (*Vie de Napolon*, 1818). Создавая жизнеописание Бонапарта «в ответ на па-

сквиль»⁵, Стендаль создавал и его романтический миф, тщательно отбирая факты и интерпретируя их таким образом, чтобы они укладывались в общую апологетическую тональность книги.

Отдельно следует сказать о той роли, которую литература о Наполеоне играла в Польше. После разгрома Наполеона в русской кампании в этой стране существовал запрет на воспоминания о великом наполеоновском прошлом, когда польские легионеры воевали в императорской армии, оставшись до конца верными Наполеону, последовав за ним на Эльбу, сражаясь под его командой при Ватерлоо. Идеализация Наполеона поляками, вера в то, что этот «великий герой, ниспослан на землю Польши, чтобы воскресить честь отчизны», в сочетании с присущим эпохе мистицизмом неразрывно связали имя Наполеона в сознании польского народа с делом освобождения родины, превратив Наполеона в «символ грозного, но благодетельного величия»⁶.

В середине XIX века в европейской историографической практике возникает новое «романтическое» направление, приписывавшее «героям» руководящую роль в истории человечества. Именно это романтическое направление изменило мнение о Наполеоне даже на родине «черной легенды» императора – в Англии и в России, охваченной ненавистью к Бонапарту со времен войны 1812 года. В это время, параллельно политическому, основанному на пропаганде и антипропаганде, мифу Наполеона, возникает и его литературный аналог.

Мировая романтическая поэзия XIX века породила целую галерею образов Наполеона. О нем писали Байрон, Ламартин, Гюго, Беранже, Пушкин, Лермонтов, Мицкевич. Одни, как либерал и пацифист, Альфонс де Ламартин, вменяли в вину императору французов подавление свобод и «попрание революции сапогами своих солдат», другие, как Огюст Барбье, не могли простить ему Францию, измотанную пятнадцатью годами завоевательной войны, истощенную и растерзанную полчищами интервентов. Но в общем сонме обвинителей нашлись и те, кто увидел в сказочной, необыкновенно красивой в своем трагизме и силе судьбе Бонапарта трагедию сильной и талантливой исторической личности.

Говоря о мифе Наполеона в русской романтической поэзии, нельзя не отметить его противоречивость: для русских Наполеон, говоря известными словами Пушкина, «преступник и герой». С одной стороны, после Отечественной войны 1812 года для русских поэтов, проникнутых «отечественнолюбивым духом», Наполеон – «ужас мира», «бич вселенной» (Пушкин), «хищный враг», «питомец ужасов, безвластия и брани» (Жуковский), «изверг, миру в казнь рожденный», «злодей окровавленный» (Карамзин), «стоглавое чудовище», «враг рода человеческого» (Державин). С другой стороны, русская литература, как и литература европейская, не смогла избежать возвеличивания и мифологизации Наполеона, создав собственный вариант его мифа. Особый интерес представляет

пушкинская трактовка образа Бонапарта, а точнее, эволюция наполеоновского мифа от антибонапартистского (основанного на оскорбленном патриотическом чувстве поэта в первые годы после окончания Отечественной войны 1812 года), через апологетический миф (связанный с романтическим переосмыслением образа Наполеона после смерти императора), вновь к мифу антибонапартистскому, но уже в его новом, буржуазном понимании: мифу об игроке, прагматичном и расчетливом авантюристе. Можно сказать, что именно с Пушкина «начинается переоценка роли Наполеона и новый этап мифотворчества о нем, получивший развитие в реалистической литературе последней трети XIX»⁷.

Важнейшую роль в становлении и развитии мифа Наполеона романтическая поэзия сыграла в Польше. К образу императора Франции обращались в своем творчестве Словацкий, Красиньский, Норвид. Однако создателем культа Наполеона в польской литературе был Адам Мицкевич, который «искренне верил, что наполеоновские войны принесут Польше желанную свободу»⁸. Особенность польского варианта наполеоновской легенды состоит в том, что возвеличивание Бонапарта и его эпохи подчинено у Мицкевича патриотическим целям – оно должно вдохновить и ободрить современников поэта, возродить их способность сплотиться в вольнолюбивом порыве, как это сделали их отцы в эпоху великих наполеоновских свершений и побед. В поэме «Пан Тадеуш» Мицкевич показывает Наполеона таким образом, что черты, присущие реальной исторической личности, обрастая слухами, домыслами и преувеличениями, складываются в портрет титана, побратима всемогущих римских богов, мифического героя на колеснице, запряженной золотыми и серебряными орлами, Прометея XIX столетия, продолжателя великого дела Тадеуша Костюшко, после гибели которого «по наследству дар полководческий достался Бонапарту»⁹, всемогущим игроком, который точно знает, какую стратегию нужно применить, чтобы победить врага. За этим описанием Мицкевича стоит уже не Наполеон-человек, реальная историческая личность, но миф и герой литературы, чье имя поэт навсегда соединил в народном сознании с понятием свободы.

Продолжая традиции романтической поэзии, романтическая проза так же обращается к образу Наполеона, переосмысливая и переоценивая его. В своих романах «Красное и черное», «Люсьен Левен», «Пармская обитель» Стендаль продолжает мифотворчество о Бонапарте, начатое «Жизнью Наполеона», пополняя парадигму европейского наполеоновского мифа новыми составляющими: мифом ума и способностей, мифом о пылком возлюбленном и трагическом герое-изгнаннике. Апологетический подход к трактовке образа Бонапарта на этот раз обусловлен уже реалиями эпохи и представляет собой попытку Стендаля не только «понять, как наполеоновская эпоха породила в умах и душах то желание преуспеть, которое сегодня назвали бы карьеризмом, и которое сделало Наполеона

идеалом целой эпохи»¹⁰, но и изменить реальность, заново прожить в своих героях страницы собственной биографии. И в этой попытке переписать реальность настоящий Наполеон переходит в измерение мифа, превращается в полугероя, полутирана, идеального романтического героя, противостоящего обществу и миру в целом, героя-мятежника, чье имя стало символом природы нового человека.

Литература первой половины XIX века отвергнув, по сути, человеческую природу Наполеона, подчинив его задаче поиска идеального героя, превратила Бонапарта в символ, миф, овладевший умами и сердцами европейской молодежи. Однако отвергнутая романтиками действительность была сильнее мифа: она заставила писателей-реалистов отбросить снисхождение, на которое Наполеон как герой вправе был рассчитывать, и встать на путь развенчания наполеоновской легенды.

Именно роману Л. Толстого «Война и мир» исторически выпала задача окончательно развенчать в литературе миф Наполеона и «впервые в мировой литературе развеять «наполеоновскую легенду»¹¹. Толстому удается сделать это уже на уровне портретных характеристик: за императорским одеянием проступают «круглый живот», «жирные ляжки коротких ног», «белая пухлая шея» французского лавочника. Более того, Толстой отваживается на шаг абсолютно новаторский – изображает императора голым, «пофыркивающим и побряхтывающим, поворачивающимся то толстой спиной, то обросшей жирной грудью под шетку»¹². «В упор рассмотренная телесность снижает образ великого человека, который, будучи вытолкнут на мировые подмостки, вдруг обнаруживает черты провинциального актера»¹³. Игра и позерство – вот ощущения, которые неразрывно связаны с толстовской трактовкой образа Наполеона – маленького человека, играющего великую личность. Следуя сознательному намерению – сорвать с Наполеона ореол ложного величия, Толстой доказывает несостоятельность и ложность индивидуалистических ценностей, используя для достижения поставленной цели весь доступный ему арсенал художественных средств.

Роман «Война и мир» поколебал традиционные представления о Наполеоне. В то время как Бонапарт вызывал восхищение многих современников Толстого, он изображает Наполеона как антигероя. И хотя толстовская трактовка этого образа не во всем соответствует исторической правде, она наилучшим образом отражает настроения русского общества второй половины XIX века и авторское желание развенчать индивидуалистическое начало, идущие вразрез с художественной доктриной писателя.

Вслед за Толстым попытку развенчать наполеоновскую легенду предпринимает в польской литературе Стефан Жеромский. Уже сама идея сделать это в эпическом цикле, посвященном истории почти столетней борьбы поляков за независимость, была новаторской для Польши, где Бонапарт выступал не только великим полководцем, военным гением и прозорливым политиком, но освободителем, восстанавливающим права угне-

тенных, мессией, который должен возродить Польшу и весь мир. Действительность же была такова, что с ней невозможно было не считаться — Наполеон обманул поляков и не только не восстановил их государственности, но и вовлек в безумную авантюру, какой была русская кампания, на многие десятилетия отдалившая обретение Польшей желанной независимости. Понимание этого подтолкнуло Стефана Жеромского к переосмыслению романтического мифа Наполеона.

В силу необходимости считаться с идеологическим наполнением наполеоновской легенды, обусловившей ее новый взлет в польской историографии и литературе рубежа веков, перед автором «Пепла» стояла непростая задача: развенчать миф Наполеона-спасителя Польши, не прибегая к непосредственной критике Бонапарта. Таким образом, опосредованное изображение Наполеона, преломление его образа в восприятии выходцев из разных социальных слоев — вынужденный выбор Жеромского: «тщеславный адвокатский сын из Аяччо», античный Зевс-громовержец, венчанный эгоист, «ради личных целей ширящий по всей земле свою страшную безграничную славу» (Сулковский); былинный богатырь, от топота ног которого дрожит земля (Яцек Гайкось); герой рыцарского эпоса, Карл Великий, «старый великий император» (Кшиштоф Цедро)¹⁴.

Непосредственно Наполеон появляется в тексте романа лишь дважды, но обе эти сцены являются ключевыми для понимания авторской концепции. Именно в них Жеромский «достигает максимального эффекта развенчания своего героя, обнажая лицемерную политику диктатора»¹⁵. В выдержанной в контрастных тонах сцена встречи Наполеона с раненым Кшиштофом Цедро, не прибегая к эмоциональным характеристикам и разоблачениям, Жеромский представляет Бонапарта бездушным каменным изваянием. Подобного же эффекта он достигает и в последней главе «Пепла», «Слово императора»: «маленький капрал» в «сером сюртуке и треуголке без всяких украшений»¹⁶, каким видят Наполеона его солдаты, противопоставит, выдержанному в соответствии с авторской концепцией всемогущему императору, почти Богу, «равнодушно-угрюмому», полному холодного величия герою легенды.

Вынужденный считаться с неоромантическим возрождением глубоко укоренившейся в народном сознании наполеоновской легенды, Жеромский далек от того, чтобы открыто облечь в слова намерение развенчать своим романом наполеоновский миф. Одних лишь косвенными инвектив и опосредованной критики с позиции стороннего наблюдателя оказалось недостаточно для того, чтобы заставить Польшу изменить отношение к Наполеону: он до сих пор остается национальным героем, наряду с Тадеушем Костюшко, а «воспоминания о нем и по сей день греют душу поляков»¹⁷, все еще отождествляющих имя Наполеона со свободой и демократией и утверждающих в своем национальном гимне: «Dał nam przykład Bonaparte // Бонапарт подал нам пример».

Бонапарт превратился в коллективном европейском сознании XIX века в мифологический символ, который в разное время и в разных социальных контекстах получил разное идеологическое наполнение и различные интерпретации. Вслед за политиками и историками писатели увидели в Наполеоне идеал нового человека, выразителя целой эпохи, средство воздействия на коллективное сознание целых стран и народов. Миф Наполеона вписался в универсальные литературные мифы – Улисса, Роланда, Дон Жуана, а его жизнь стала для потомков примером захватывающего сюжета, в начале которого – коленопреклоненная Европа, власть, слава и признание, а в конце – падение и смерть в неволе. Именно крах сверхчеловека обеспечил бессмертие мифу Бонапарта, человека третьего сословия конца эпохи Просвещения, который не только увековечил при жизни свой знаменитый жест (четыре пальца за пуговицей мундира), стиль письма («Солдаты, я вами доволен»), манеру одеваться (неизменный серый плащ и треуголка «маленького капрала»), но даже изобрел новый вариант жизни после смерти – «Мемориал Святой Елены». Благодарный и внимательный читатель Цезаря, Наполеон всей своей жизнью доказал истинность утверждения о том, что слово должно стать оружием того, кто хочет перейти Рубикон. «Избранник Судьбы», должен не только победить, но и переписать историю в угоду и во славу себе самому.

1. *Елисева О.* Мифологизация образа Г.А. Потемкина в историческом сознании современников [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://udod.www3.50megs.com/mif.html>.
2. *Тюлар Ж.* Наполеон, или Миф о «спасителе». – М.: Молодая гвардия, 1996. – С. 632.
3. *Ковалевский П.И.* Наполеон I и его гений / П.И. Ковалевский // Наполеон I Бонапарт [Электронный ресурс]: историческая энциклопедия. – М., 2005.
4. *Мережковский Д.С.* Наполеон – М.: Республика, 1993. – С. 9.
5. *Стендаль Ф.* Жизнь Наполеона // Библиотека проекта «1812 год» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://www.museum.ru/museum/1812/Library/stendhal/napoleon.html>.
6. *Nieulvażny A.* My z Napoleonem – Wrocław, 1999. – С. 142.
7. *Мусиенко С.Ф.* Миф Наполеона в русской и польской прозе XIX в. // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России: сб. науч. ст. – М.: Индрик, 2004. – С. 192.
8. Там же. С. 191.
9. *Мицкевич А.* Пан Тадеуш. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1997. – С. 185.
10. *Heisler M.* Stendhal et Napoleon. – Paris, 1987. – С. 206.
11. *Мотылева Т. Л.Н. Толстой* // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/ivl/v17/v17-1302.htm>.
12. *Толстой Л.Н.* Война и мир [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: <http://magister.msk.ru/library/tolstoy/wp/wp00.htm> – Т. 3. – С. 112.
13. *Долинина Н.Г.* По страницам «Войны и мира»: Заметки о романе Л.Н. Толстого «Война и мир». – СПб, 1999. С. 151.
14. *Жеромский С.* Пепел // Избранные сочинения. Т. 3–4. – М., 1958. – С. 218–222.
15. *Мусиенко С.Ф.* Миф Наполеона в русской и польской прозе XIX в. // Миф Европы в литературе и культуре Польши и России: сб. науч. ст. – М.: Индрик, 2004. – С. 197.
16. *Жеромский С.* Пепел // Избранные сочинения. Т. 3–4. – М., 1958. – С. 269.
17. *Askenazy S.* Napoleon a Polska. – Warszawa, 1994. – С. 31.

НОВАЯ КОНЦЕПЦИЯ ФАУСТИАНАСТВА
В РОМАНЕ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ ДОРИАНА ГРЕЯ»

Оскар Уайльд – фигура неоднозначная, но, несомненно, исключительная – явился в английской культуре декаданса не только мастером художественного слова, но создал собственную эстетическую теорию. В своих рассуждениях о новой эстетике своим единомышленником в понимании природы искусства Уайльд делал Гёте, что дает потенциальную возможность предположить, что предшественником образа, в котором Уайльд пытался воплотить свою концепцию эстетизма, можно считать Фауста И.В. Гёте.

Эстетический критерий у Уайльда выступает против гносеологического: в романе лорд Генри говорит, что ум делает лицо некрасивым. Смысл и назначение образа Дориана Грея откровенно и в то же время завуалировано озвучивается в начале романа устами художника Бэзила: *«Сам того не подозревая, он открывает мне черты какой-то новой школы...»* [6, с. 29]. Дориан Грей стал «новым образом» человека ищущего, пьющего жизнь взахлеб, но гносеологический пафос заменился на эстетический, что заложило основы новой философии. Ярчайшим подтверждением подобного смещения в эстетическую сторону был герой романа Т. Манна «Доктор Фаустус», написанного в середине XX века, в котором герой Адриан Leverkюн предстает уже не ученым, но музыкантом, продавшим душу за музыку. Именно Уайльд первым реализовал это в профаустовских образах, обозначив смену направления поисков, представляя Дориана не в кабинете, среди тысяч книг, а за роялем с шумановским альбомом в руках. В финале же произведения Дориан предстает в глазах лорда Генри человеком, *«положившим себя на музыку»*, дни жизни которого стали сонетами [6, с. 184]. По мнению Уайльда, «фаустиами» в широком смысле людей делает именно музыка, что можно найти в его эссе «Критик как художник»: *«Сегодня эта музыка может пробудить ту ΕΡΩΣ ΤΩΝ ΑΑΥΝΑΤΩΝ**, которая... заставляет... полной чашей испить яд безграничного желания и ослабеть, выдохнуться, пасть без сил в нескончаемой погоне за тем, что недостижимо» [5, с. 288].

Как Гёте заставил Фауста гнаться за Красотой в образе Елены и сделал его искупленным ею (в образе Маргариты), так Уайльд пошел еще

* Любовь к невозможному (греч.)

дальше, не только поставив Красоту выше Гения, но и объединив их, возведя ее в ранг последнего: «А Красота – один из видов Гения, она еще выше Гения, ибо не требует понимания». Таким образом, он подменил Гений Красотой, изменив вектор движения своего Фауста: погоня за Мыслью обоснованно уступила место погоне за прекрасным, постижение мира – постижению Красоты мира. А для этого потребовалась не просто еще одна жизнь (как в «Фаусте»), но вечная молодость, дабы изменение баланса между собственной внешностью и прелестью мира не нарушали душевного равновесия, необходимого для отвлеченного наслаждения, и не пробуждали движение Мысли, порождаемое ощущением собственного несовершенства или несоответствия миру. После заключения договора Мефистофель возвращает Фаусту молодость. У Уайльда мы видим не возвращение, а сохранение молодости. Так, Фауст на рубеже веков помолодел, ибо изменился предмет стремления, и если Мысль – достояние зрелости, то Красота – удел молодости.

У Гёте, бросая Гретхен, Фауст устремляется к Елене; бросая Сибиллу, Дориан посвящает себя «утонченному стремлению к Красоте» [6, с. 118]. В гётевской драме Мефистофель опоил Фауста зельем, глотнув которого «он Елену во всех увидит непременно». Именно после этого Фауст видит на улице Гретхен и увлекается ею. В романе Уайльда лорд Генри понимал, что «именно его речи, музыка этих речей... обратили душу Дориана к прелестной девушке и заставили его преклониться перед ней» [6, с. 64]. И, как Фауста в Гретхен заворожала не только ее юность и невинность, но и абсолютный облик Вечно-Женственного, так и Дориана поразила не только чистота Сибиллы, сколько те образы, которые она играла на сцене, так не похожие на нее настоящую. Как Фауст ловил в облике Гретхен отражение призрачного Идеала, так Дориан искал в ней отражение прекрасного искусства. Фауст покидает Гретхен сначала из трусости, потом по забывчивости. Дориан же топчет Сибиллу с безжалостностью нищенского Сверхчеловека, проповедовавшего презрение к слабым. Для Фауста любовь Гретхен также была всего лишь эпизодом. Дориана же смерть Сибиллы погубила: жестокость и забвение вины воспитали в нем бесчувственность и ненасытность в стремлении забыть о своем преступлении, ответственности за которое он бежал всю жизнь и которая почти настигла его в лице брата девушки. Если брат Маргариты был в солдатах и по возвращении вступился за честь сестры, погибнув на дуэли с Фаустом, то брат Сибиллы был матросом, также жаждавшим отмщения чести и смерти своей сестры и матери, и тоже погиб случайно, не по вине Дориана. Тот же состав семьи, что и у Гёте, почти схожий финал их жизни. Утверждение Мефистофеля о том, что Маргарита «осуждена на муки», применимо и к покончившей с собой Сибилле – преступление, по церковным законам не имеющее прощения и осуждающее душу самоубийцы на вечные муки. Искреннее раскаяние Фауста заменяется лицемерным раскаянием Дориана перед Бэзиллом.

Образ лорда Генри не есть копия образа Мефистофеля. Он более сложен и противоречив, чем alter ego Фауста. Он в полном смысле этого слова «созерцатель», то есть, по Уайльду, некий вариант идеального образа жизни человека, ибо «созерцание... и есть истинное назначение человека» [5, с. 299]. Он привержен Красоте, но не фанатично. Дориан, как и Фауст, прожигал себя в погоне за ощущениями и за прекрасным (в образе Елены). Генри же ставит эксперимент. Как и в случае с Фаустом, который все «преступления» совершал сам, хотя и подталкиваемый Мефистофелем, так и Дориан Грей все свои роковые ошибки совершает сам. На его совести, как и на совести Фауста, смерть девушки, косвенно – вина за смерть ее матери. Генри всего лишь теоретик. Лорда Генри можно рассматривать как «смело высказанного» Дориана» (так И.С. Тургенев охарактеризовал Мефистофеля как «смело высказанного» Фауста). Но он – не единственный Мефистофель в романе. Можно говорить и о подобной бинарности относительно самого Дориана и его портрета, откровенно дявольский лик которого и есть «смело высказанный» Дориан.

Мефистофелевско-дионисийское вакхическое начало появляется в лорде Генри на интеллектуально-вербальном уровне, и завораживает Дориана-Фауста уже не реальная Вальпургиева ночь, а Вальпургиева ночь слов и мыслей Гарри. Фаустовской можно назвать и установку лорда Генри, что «разбитой можно считать только ту жизнь, которая остановилась в своем развитии» [6, с. 77]. Мистическая связь Дориана и лорда Генри действительно напоминает гётевскую пару. Но в культуре рубежа веков наблюдается тенденция к сближению и даже слиянию фаустовских и мефистофелевских образов. Так, и в образе Генри таится фаустовское начало, дух исследователя, но исследователя уже не природы, а души человека: «Жизнь человеческая – вот что казалось ему единственно достойным изучения...» [6, с. 64]. Естествоиспытательский дух, очевидно пронизывающий все естество внешне ленивого лорда, видоизменяется в связи с особенностью объекта исследования. Поскольку Уайльд считал, что природа лишь подражает искусству, то Генри занялся человеком – существом, способным творить искусство. И, как и Фаусту, лорду Генри «за каждое новое неизведанное ощущение не жаль заплатить чем угодно» [6, с. 64]. Очевидна перекличка с восклицанием Дориана о вечной молодости: «За это я отдал бы все на свете» [6, с. 40]. Мы можем сделать вывод, что фаустовская погоня за ощущениями, приводит Генри к скептицизму Мефистофеля, коим он становится для юного Дориана. Тот же путь, но в крайностях, суждено пройти и Дориану – от «остановленного мгновения» телесной красоты до мефистофелевской славы растлителя и беса, погубившего своим влиянием немало юных душ. Дважды пройденный один и тот же путь представляет собой систему. Тем не менее, лорд Генри остается лишь уставшим экспериментатором в мефистофелевском стиле. Тогда как Дориан Грей погрузился в эксперимент с головой, став

его объектом и испытывая мир на себе. Дориан пытается научиться тому, что уже, судя по всему умеет Генри (Гарри) – наблюдать: «Стать, как говорит Гарри, зрителем собственной жизни» [6, с. 104]. Призыв лорда Генри к наслаждению жизнью и молодостью на самом деле недалеко ушел от призывов Мефистофеля. Но разница в том, что Фауст стремится пережить и перечувствовать жизнь еще раз, а Дориана Грея лорд Генри учит усмирению эмоций, охлаждению пыла, сдержанной созерцательности. Так же, как и Фауст, Дориан, сравнивая науку и жизнь, отдает предпочтение последней: *«Однако все теории, все учения о жизни были для Дориана ничто по сравнению с самой жизнью...»* [6, с. 121]. Он также начинает изучать науку, философию, убеждаясь в тщетности своих занятий.

Что касается средств достижения цели и путей накопления опыта, то и здесь есть общие черты. Осушение болот и построение собственной мечты стоило Фаусту минимум трех жизней – Филемона, Бавкиды и Странника. О Дориане Грее же сказано, что «в иные минуты Зло было для него лишь одним из средств осуществления того, что он считал красотой жизни» [6, с. 131]. А ответ Дориана Бэзилу, увидевшему его портрет: «А разве вы не узнаете в ней свой идеал?» [6, с. 139], – отражает пересмотр Уайльдом своих взглядов. Сомнения Гёте в собственном идеале в финале драмы перекликается с критикой «идеала», к которой приходит к концу романа Оскар Уайльд: она ощущается не только в смерти героя, но и в истощенности его собственной жизнью: *«Я никогда не искал счастья... Я искал наслаждений...»* [6, с. 169]. Сплин, ставший уделом всех «фаустов» второй половины XIX века, утрата искусства любить и жить, потеря вкуса жизни настигают и Дориана, ставя его в один ряд с другими героями фаустовского типа: *«Ах, если бы я мог кого-нибудь полюбить!... Но я, кажется, утратил эту способность и разучился желать...»* [6, с. 174].

Диалог о душе в финале романа вновь возвращает к теме «продажи души». Здесь становится наиболее очевидной мефистофелевская составляющая образа лорда Генри, произносящего перефразированную цитату из Библии (Мф 16:26). Этими словами эстет и гедонист обнаруживает свою роль «испытателя душ человеческих», «искусителя» в подлинно библейском смысле. Генри при этом наблюдал за Дорианом, как и многие годы до этого «из-под полуопущенных век». Здесь же намечается фаустовский потенциал самого лорда Генри: *«Чтобы вернуть свою молодость, я готов сделать все на свете...»* [6, с. 183].

Восприятие обоих героев повторяет культурную судьбу гётевских образов Фауста и Мефистофеля. Лорд Генри говорит: *«Люди осуждали нас обоих, но вас они все-таки боготворят, всегда будут боготворить. Вы – тот человек, которого наш век ищет... и боится, что найдет»* [6, с. 184]. Когда-то осуждали и гётевскую пару, но восхищались Фаустом.

Уайльд почитал Жизнь величайшим искусством, в которое он сам вложил весь свой гений: *«... для Дориана сама Жизнь была первым и ве-*

личайшим из искусств... и высший смысл жизни видел в одухотворении чувств и ощущений» [6, с. 118]. В этом и секрет различия в переживании жизни Фаустом и его наследником – Дорианом: «Ибо цель искусства – переживание во имя переживания, тогда как цель жизни... – переживание во имя действия» [5, с. 298]. В этом основное отличие поисков Фауста и Дориана. Гедонизм Фауста близок гедонизму, которому учил Дориана его Мефистофель – лорд Генри: «Цель гедонизма – именно... опыт сам по себе... Гедонизм научит людей во всей полноте переживать каждое мгновение жизни, ибо и сама жизнь – лишь преходящее мгновение» (курсив наш. – Е. С.) [6, с. 119]. В романе неоднократно подчеркивается, что и лорд Генри, и Дориан являются экспертами и символами «своего века». Соотнесенность с культурой современного автору времени указывает на осознанное представление Дориана и Генри как символа времени.

Дориан Грей стал новым Фаустом, дал «новый образ» человека ищущего, пьющего жизнь взахлеб, но гносеологический пафос заменился на эстетический, что заложило основы новой философии: возможно, именно образ Дориана Грея свидетельствовал об изменении доминанты времени, в котором постижение мира стало принимать иной характер.

-
1. Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда // Уайльд О. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. – М.: Республика, 1993. – С. 472–476.
 2. Гениева Е.Ю. Уайльд / История всемирной литературы. В 9-ти т. Т. 8. – С. 374–878.
 3. Гёте И.В. Фауст. Трагедия / Перевод Б. Пастернака // Гёте И.Ф. Собр. соч.: В 10-ти т. Т. 2. – М.: Худож. лит., 1976. – С. 7–440.
 4. Пальцев Н. Художник как критик, критика как искусство. Эстетика Оскара Уайльда // Уайльд О. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. – М.: Республика, 1993. – С. 3–22.
 5. Уайльд О. Замыслы // Уайльд О. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 2. – М.: Республика, 1993. – С. 218–344.
 6. Уайльд О. Портрет Дориана Грея // Уайльд О. Избранные произведения. В 2-х т. Т. 1. – М.: Республика, 1993. – С. 19–190.

**«ШЛЯХІЦЦ ЗАВАЛЬНЯ,
АБО БЕЛАРУСЬ У ФАНТАСТЫЧНЫХ АПАВЯДАННЯХ» Я. БАРШЧЭЎСКАГА
І ТРАДЫЦЫІ ЕЎРАПЕЙСКАЙ НАВЕЛІСТЫКІ ЭПОХІ АДРАДЖЭННЯ**

Адной з амаль што самых старажытных і папулярных літаратурных формаў з'яўляецца зборнік навел або кароткіх аповяданняў, прыклады якіх мы можам знайсці ў арабскай і індыйскай літаратурах Сярэднявечча («Павучальная кніга клірыка», «Рымскія дзеі», «Тысяча і адна ноч»; «Прыгоды дзесяці прынцаў», «Семдзсят аповяданняў папугая», «Семь мудрацоў») [1, 2, 3] і нават раней – «Панчатантра» (III ст. да н. э.). Пашыраны інтарэс да навелістычных зборнікаў праяўлялі і еўрапейскія аўтары і чытачы. Яшчэ да таго часу, калі ў гэтым жанры з'явіліся выразна акрэсленыя правілы стварэння, пісаць такія зборнікі спрабавалі розныя аўтары. Найбольшую зацікаўленасць выявілі італьянскія пісьменнікі («Il Novellino» (кан. XIII ст.) невядомага аўтара, «Дэкамерон» (1350–1353) Джаванні Бакачча, «Пекаронэ» (1378) Сэра Джаванні Фларэнтынца, «Трыста навел» (кан. XIV ст.) Франчэска Саккэці, «Навельерэ» (1390-я гг.) Джаванні Серкамбі, «Фацэціі» (XV ст.) Поджа Браччаліні) [4, 5, 6]. Таму не было зусім нечаканым і тое, што нарміраванай такой літаратурнай форма стала пад прямом менавіта італьянца Джавані Бакачча ў ягоным знакамітым паўсюль і ўпадабаным нашымі сучаснікамі «Дэкамероне». А. Міхайлаў вылучае наступныя прыкметы зборніка навел: «Это число рассказов – сто, это членение книги на «дни», «декады», «ночи», «части», это наличие обрмления, играющего достаточно заметную роль, нередко несущего основную идейную нагрузку» [7, с. 3].

Правіламі, усталяванымі вялікім італьянскім творцам, карысталіся яго паслядоўнікі не толькі ў Італіі, але і ў Францыі («Сто новых навел» (сяр. XV ст.) невядомага аўтара, «Гептамерон» (сяр. XV ст.) Маргарыты Наваррскай, «Новыя забавы і вясёлыя гутаркі» (1558) Банавеншора Дэпэр'е) [8]. Пры гэтым амаль кожны аўтар спрабаваў дадаць нешта ад сябе, выпрацаваць свае правілы, узбагаціць ідэйны змест сваім успрыманнем гэткай формы.

Не абмінула навелістычная традыцыя і наш родны край. У Еўропе зборнікі павучальных аповяданняў пачалі ўзнікаць на аснове пропаведзяў святароў, а на тэрыторыі Беларусі першымі зборнікамі аповяданняў можна было лічыць творы мемуарнай літаратуры XVIII ст., некаторыя з якіх набліжаліся да «прыгодніцкага» рамана. Акрамя сухога выкладу

фактаў прыгод аўтара, такія творы змяшчалі ўстаўныя навелы. Напрыклад, вядомыя «Жыццё і пакуты» І. Турчыноўскага, «Авантуры» або «Рэха» С. Пільштыновай, «Успаміны» М. Матушэвіча (хаця яны былі напісаны на польскай мове, аднак аўтары жылі на тэрыторыі сучаснай Беларусі). Такія творы маюць толькі знешняе падабенства да зборнікаў апавяданняў. Ва «Успамінах» Саламеі Пільштыновай устаўныя навелы з'яўляюцца апісаннямі падзей асобных людзей для таго, каб скласці ўяўленне пра краіну, на якой Саламея вандравала («Авантура князёў Далгарукіх», «Гісторыя кіравання Анны Іванаўны», «Авантура Мазепы», «Авантура Кірыла Разумоўскага»). Калі разглядаць іх у жанравым аспекце, гэтыя апавяданні мала чым нагадваюць навелы.

Творы С. Пільштыновай (Русецкай) асабліва вылучае даследчык А. Мальдзіс. У яе «Авантурах», адзначае А. Мальдзіс, «апісанні падзей не засланяюць вобраз аўтара» [9, с. 48], што робіць гэтае сабранне гісторый пра яе жыццё больш падобным да суцэльнага твора. Адзіным яго робіць таксама і рамкавая канструкцыя, шмат чым падобная да ўжо замацаванай у еўрапейскай літаратуры. Цікава пачытаць уступ аўтаркі «Да ласкавага чытача», у якім яна звяртаецца да сваёй аудыторыі. Яна тлумачыць мэту выдання кнігі: «паказаць пуціны майго жыцця і пакутаў» [10, с. 19], з-за якіх яна паехала жыць у Турцыю. Кніга скаладаецца з сямі раздзелаў, якія змяшчаюць аповеды пра розныя этапы жыцця Саламеі: жыццё з першым мужам у Стамбуле, шлюб з панам Пільштынам, прыгоды з трэцім кавалерам, другі прыезд у Стамбул і г. д. У заключэнні аўтарка піша «Песню мае кампазіцыі», якая па стылю набліжаецца да споведзі. Бо С. Пільштынова звяртаецца да Бога і просіць збаўлення за свае пакуты. Паводле слоў А. Мальдзіса, «Рэха» – «гэта раман-аўтабіяграфія, раман прыгод, дзе свабодная, «стыхійная» плынь апавядання перапыняецца ўстаўнымі навеламі» [9, с. 57]. Аднак такія творы больш набліжаны да мемуарнай, да таго ж барочнай літаратуры, аб чым сведчыць тое, што аўтарка «звычайна выбірала з чужых расказаў нязвычайнае, цудоўнае. Гіпербалізавала пачутае» [10, с. 13].

Яскравым і найбольш выразным прадстаўніком навелістычных зборнікаў перыяду станаўлення «новай літаратуры» на Беларусі можна назваць кнігу Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» [11]. Я. Баршчэўскі з'яўляецца першым беларускім пісьменнікам, твор якога адносна падобны да традыцыйнага навелістычнага зборніка. Нягледзячы на тое, што ў прадмове аўтар падкрэслівае: «Я не пераймаю формаў, якія любілі пісьменнікі англійскія, нямецкія або французскія... Узяў я форму з самой прыроды» [11, с. 8], – мы можам правесці паралелі для параўнання і паглядзець, што на самой справе меў на ўвазе Я. Баршчэўскі: альбо ён гаварыў пра форму ўсяго твору, альбо толькі пра жанравы змест саміх апавяданняў.

Пачнем з таго, што ляжыць на паверхні, што можна ўбачыць няўзброеным вокам. Па-першае, мы звяртаем увагу на кампазіцыйную структуру кнігі – абрамляючая канструкцыя і ўключаныя ў яе асобныя апавяданні, устаўныя навалы, што, несумненна, набліжае кнігу беларускага пісьменніка да еўрапейскіх навелістычных зборнікаў. Сучаснік Я. Баршчэўскага, ксёндз Ігнат Галавінскі, ахарактарызаваў «Шляхціца Завальню» наступным чынам: «А будзе гэта збор апавяданняў на якія чатыры томікі, нахштальт «Тысячы і адной ночы», але з далёка лепшаю завязкай, бо яна ўзята з рэчаіснасці» [11, с. 370]. Раму твору складае апісанне жыцця героя Янкі, які ўвасабляе аўтара, да таго ж мае аўтабіяграфічныя рысы, у сядзібе свайго дзядзькі шляхціца Завальні ў зімовыя святы. Такі перыяд абраны аўтарам нездарма, бо толькі зімою, калі возера, на беразе якога і знаходзіцца хата Завальні, замярзае, пан мае магчымасць паслухаць любяя яму гісторыі пра свой родны край ад падарожнікаў. Такая завязка вельмі зручная для аўтара, бо можна ўводзіць у кнігу столькі аповедаў, колькі трэба, на той выпадак, калі зыходная задума аўтара зменіцца. Напрыклад, у Баккачча і яго італьянскіх і французскіх паслядоўнікаў колькасць удзельнікаў выразна зафіксавана ў рамачанай канструкцыі. У «Кентэрберыйскіх апавяданнях» [12] англічаніна Дж. Чосара спачатку таксама гаворыцца, колькі мы пачуем гісторыі, але ж абраная задума арганізацыі сюжэта рамы – падарожжа-паломніцтва – спрыяе таму, што аўтар можа ўключаць новых персанажаў і новыя гісторыі па ходзе твора. Гэта надае твору большую блізкасць да рэчаіснасці.

Вобраз рэчаіснасці ў кнізе «Шляхціц Завальня» будзеца на аснове дакладнага апісання месца – возера Няшчарда, дзе знаходзіўся маёнтак заможнага шляхціца, – якое сапраўды існавала і існуе зараз, якое было вядома патэнцыйным чытачам. Уступны «Нарыс паўночнае Беларусі» гаворыць сам за сябе. Нейкае падабенства такога уступу мы сустрэнем у Чосаравых «Кентэрберыйскіх апавяданнях» і ў «Дэкамероне», дзе ва ўступе Чосар дае сціплае апісанне гасцініцы «Табард», дзе сустакуюцца паломнікі, а Баккачча апісвае Фларэнцыю ў час чумы. У «Шляхціцы Завальне» згадваюцца імёны паноў, аднак амаль увесь час скарачаны да адной літары. Гэтыя паны, магчыма, сапраўды жылі на тэрыторыі сучаснай Віцебскай вобласці. Такі прыём не выкарыстоўваўся ў вышэй-паказаных еўрапейскіх і ўсходніх зборніках. Да таго ж іх героі распавядалі пра часы, даўно мінулыя. А Я. Баршчэўскі ўзгадвае сучаснікаў пана Завальні, што робіць кнігу прыцягальнаю для тагачаснага і сучаснага беларуса.

Рэчаіснасць падкрэсліваецца аўтарам не толькі праз дэталёвае апісанне беларускіх традыцый і святаў, побыту простага чалавека ў цэлым, яго думак і мараў, але і праз малюнкi асобных прадстаўнікоў народа. Мы знойдзем вялікую галерэю вобразаў беларускага народа (як і ў

Чосара): шляхціц, рыбак, падарожнікі, бяднота (сляпы Францішак), вучні Полацкай акадэміі, сяляне, арганісты, прадстаўнікі дробнай шляхты, цыган. А ў саміх аповедах гаворка вядзецца пра жыццё паноў. Прычым, калі паны жывуць не па боскіх законах, то іх жыццё супрацьпастаўляецца жыццю сялян. Іншымі словамі, атрымлівае негатыўную ацэнку ад простага чалавека, а праз яго – і ад аўтара. Праз апісанні і праз словы герояў мы можам скласці вобраз беларуса: гасцінны, добры, ветлівы, заўсёды дапаможа іншым, працавіты, паважае традыцыі сваіх продкаў, не страчвае веры ў лепшае жыццё.

Калі мы параўнаем беларускі твор з еўрапейскімі зборнікамі, мы знойдзем падабенства толькі з некаторымі з іх. Напрыклад, у «Дэкамероне» Баккачча прадстаўляе чытачу кола апавядальнікаў, адарваных ад натоўпу простых людзей. Усе дзесяць уцекачоў ад чумы паходзяць з дваранства. Хаця ў сваіх гісторыях яны і апісваюць чалавека з нізоў, рэлігіёзнага чалавека, усё ж такі яны не кранаюць яго асабістага жыцця, яны не зацікаўлены іх побытам, думкамі і настроямі. Гэтыя вобразы, хутчэй, патрэбны аўтару і яго апавядальнікам дзеля разнастайнасці сюжэтаў і месцаў, у іх аўтары гісторый увасаблялі тыя якасці, якія былі нехарактэрны шляхетным людзям. Такую ж адарванасць ад рэчаіснасці мы бачым і ў «Тысячы і адной ночы». Увогуле, аўтары еўрапейскіх зборнікаў імкнуцца перанесці дзеянне на тэрыторыю нейкіх замежных краін (напрыклад, у Баккачча), і чым больш краіна таямнічая, тым лепей. Гэта абумоўлена вялікай колькасцю навел. Ян Баршчэўскі, насупраць, стварае маленькую, але прасякнутую толькі «беларускім» кнігу, чым ён паказвае і даказвае, што беларусы могуць ганарыцца сваёй фальклорнай спадчынай. Падзеі, апісаныя ў «Шляхціцы Завальне», местачковыя, здараюцца толькі на тэрыторыі сучаснай Віцебскай вобласці. І ў гэтым адчуваецца нязменны патрыятызм аўтара. Што тычыцца англійскіх «Кентэрберыйскіх апавяданняў», у абрамляючай канструкцыі і некаторых з навел (напрыклад, апавяданні млынара, аканомы, батскай ткачыхі) мы бачым апісанне роднага краю персанажаў. Бо жаданне Чосара на той час было больш падобна да жадання Баршчэўскага, які імкнуўся адродзіць родную літаратуру. Такім чынам, можна сцвярджаць, што абодва гэтыя аўтары, па-першае, стаялі ля вытокаў сваёй нацыянальнай літаратуры, па-другое, мелі ў сувязі з гэтым аднолькавую мэту – унесці свой уклад у станаўленне і развіццё роднай мовы і літаратуры ў кантэксте еўрапейскай літаратуры. Аднак зрабіць гэта яны вырашылі рознымі шляхамі: Чосар звярнуў увагу на жанравы аспект, бо шмат сюжэтаў ён запазычыў у сваіх папярэднікаў, значна змяніўшы іх у адпаведнасці з англійскай рэчаіснасцю; Я. Баршчэўскі накіраваў свой талент на распрацоўку фальклорнага матэрыялу беларускіх земляў.

Цяпер трэба звярнуцца да сюжэтнага зместа апавяданняў. Усе без выключэння апавяданні ў «Шляхціцы Завальне» з'яўляюцца фантастыч-

нымі, што і было заяўлена ў загалюку кнігі. Матэрыялам паслужыў беларускі фальклор. У сваёй прадмове да выбраных твораў Баршчэўскага перакладчык і даследчык М. Хаўстовіч прыводзіць словы сучасніка пісьменніка, ксяндза Ігната Галавінскага, які адзначае майстэрства суайчынніка ў лісце да крытыка М. Грабоўскага: «Дзівосны ў яго інстынкт у апрацоўцы паданняў, амаль нічога свайго не дадае, а ўсё – яго ўласнасць: голая казка не мела б аніякае вартасці, але ён аздабляе яе іншымі паданнямі, дасканала драматызуе, і раптам вырастае нешта суладнае, поўнае простанароднае праўды і самага сапраўднага жыцця» [13, с. 12]. І сапраўды, з аднаго боку, мы выразна адчуваем чысціню матэрыялу, які пісьменнік-вандроўнік Ян Баршчэўскі некалі набіраў на радзіме. З другога боку, гэтыя гісторыі і казкі ўмела апрацаваны, добра чуваць голас аўтара, які накіроўвае ўвесь твор.

Паводле слоў М. Хаўстовіча, «Шляхціца Завальню, альбо Беларусь у фантастычных апавяданнях» справядліва называюць галоўнаю кнігаю Я. Баршчэўскага. Гэта паўнаватрасны мастацкі (а не фальклорны альбо напайфальклорны зборнік – як часта без усялякае аргументацыі сцвярджаецца ў нашым літаратуразнаўстве) твор, вобразна-выяўленчыя сродкі якога накіраваны на выяўленне беларускае нацыянальнае ідэі» [13, с. 20]. Яго па праве можна ставіць у адзін шэраг з іншымі зборнікамі апавяданняў.

Яшчэ адным цікавым аспектам параўнання з’яўляецца месца апавядальніка ў зборніку. Апавядальнік іграе цэнтральную ролю ў рамачнай канструкцыі: ён той аб’яднальны механізм, які пераўтварае некалькі разрозненых частак у адзіны твор. Там, дзе ён не існуе (напрыклад, «Рымскія дзеі»; «Фаэціі» Бебеля – Германія [14]), цяжка вылучыць аўтарскую пазіцыю. Але ж, як правіла, навелістычныя зборнікі маюць свайго апавядальніка (пачынаючы яшчэ з індыйскага зборніка VI стагоддзя «Прыгоды дзесяці прынцаў»). Апавядальнікі падзяляюцца на пасіўных і актыўных. Першыя не ўключаны ў падзеі твора (напрыклад, у «Дэкамероне», «Тысячы і адной ночы», «Сямідзесяці апавяданняў папугая»), другія прымаюць у іх актыўны ўдзел, нават распавядаюць гісторыі самі, да таго ж ацэньваюць, часам і ўскосна, учынкi і словы іншых герояў (як у «Кентэрберыйскіх апавяданнях»). Актыўны апавядальнік надае твору яшчэ большую блізкасць да рэчаіснасці.

Прааналізуем вобраз Янкі ў «Шляхціцы Завальне». Янка, малады хлопец, скончыў Полацкую акадэмію, здольны да навук, а такім чынам, адкрыты для ўспрымання ўсяго новага. Але сваёй вучонасцю ён не ганарыцца, як горды Філасаф з аднайменнага апавядання, які і асуджаецца аўтарам за ягоную аддаленасць ад бога і зямлі. Янка – добры слухач, які павяжае апавядальнікаў, але ж мае і свой погляд. Ён не галоўны герой твора, аўтар адводзіць яму толькі ролю слухача, які з пэўнасцю перакажа потым усё, што чуў. Такое ж месца займае і персанаж

Чосара: Чосар-паэт у «Кентэрберыйскіх апавяданнях» выступае ў якасці сведкі зносін розных культур і слаёў насельніцтва, літаратур двух часоў, чым кіруе карчмар Гары Бэйлі (па яго прапанове падарожнікі расказваюць гісторыі па дарозе да мошчаў святога). Цікава тое, што і Завальня, і Бэйлі прапануюць апавядальнікам ежу як узнагароду. З тым толькі адрозненнем, што карчмар выводзіць апавяданне гісторый на ўзровень спаборніцтва за абед за яго кошт. Таму ўсе спадарожнікі імкнуцца ўдасканаліць мову і стыль сваёй гісторыі. Беларускі шляхціц не прад'яўляе такіх патрабаванняў да апавядальнікаў, адзінае, што ён хоча, – каб было нешта цікавае і роднае, каб лягчэй запаміналася. Таму і не спадабалася дзядзьку і чэлядзі «Адысея» Гамера, калі яе расказваў Янка, таму і перапынілі яго словамі: «Гэтай басні прыпомніць ня можна, дужа цяжкая.» ці «А ці было калі ў сапраўднасці тое, што ты расказваеш?» [11, с. 21]. Трэба адзначыць, што Чосара-паэта таксама перапынілі, калі ён распачаў свой аповед пра сэра Тапаса. Яго паэму асмьялі, таму што па жанры яна належыць да той старай выміраючай літаратуры, адыход ад якой ужо моцна адчуваўся ў Англіі. Таксама мы бачым, што вобраз апавядальніка Завальні больш разгорнуты, чым вобраз Гары Бэйлі, што робіць шляхціца неадлучным ад яго народа, а Яна Баршчэўскага – ад беларускай літаратуры.

У сваім творы Я. Баршчэўскі адлюстравваў барацьбу ў беларускай свядомасці паміж паганствам і хрысціянствам, супрацьпастаўляючы вобразы нячыстай сілы і веру ў Бога. Доказам гэтаму можа служыць той факт, што чытанне пацеры, перажагнанне або проста згадка Маці Боскай збаўляе чалавека ад ўсяго нябоскага. Аднак, гэта было неад'емнай часткай жыцця нашых продкаў: «Знітаванасць паганскае міфалогіі з хрысціянскаю дагматыкаю ў беларусаў была настолькі моцнаю, што ў чыстым выглядзе гэтыя дзве сістэмы ніколі не існавалі» [13, с. 24]. Вельмі важна было рэалістычна апісаць нашу тагачасную радзіму менавіта такою – краінаю, якая захавала традыцыі сваіх продкаў, свабодных і незалежных.

Несумненна, у кнізе Я. Баршчэўскага мы не знойдем таго, што сустракаем у італьянцаў або французцаў, бо рознаму былі прысвечаны думкі аўтара ў час напісання кнігі, розным быў і час, і месца, і патрабаванні літаратуры і чытыча. Але гэта даказвае тое, што наwelістычны зборнік з'яўляецца зручнай формай для выяўлення таго разнастайнага ідэйнага і змestaвага матэрыялу, які нельга змясціць у межы аднаго жанру і аднаго твору. Зборнік дапамагае шматгранна асвяціць праблемы і ідэі, выявіць мэту напісання твору.

Такім чынам, твор Яна Баршчэўскага – твор самастойны, навеяны любоўю да радзімы і імкненнем аўтара адчыніць сховішча гістарычнай спадчыны для беларуса, абудзіць яго самасвядомасць, а таксама паказаць усяму свету, што па суседстве ёсць такая нацыя. Кніга «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» заснавана на

адлюстраванні рэальнага жыцця беларускага народа і сапраўды бярэ пачатак з прыроды.

1. Средневековые латинские новеллы XIII в. – Л.: Наука, 1980. – 384 с.
2. Тысяча и одна ночь: Избр. сказки. Кн. 1. – Мн.: Белорус. Сов. энциклопедия, 1983. – 478 с.
3. Индийский «Декамерон»: Семьдесят рассказов попугая. Приключения десяти принцев. – М.: Наука. Издательская фирма «Восточная литература», 1993. – 223 с.
4. *Боккаччо Д.* Декамерон. – М.: Худ. лит., 1970. – 703 с.
5. Итальянская новелла Возрождения: Пер. с ит. / Сост., вступ. ст. и примеч. Н. Томашевского. – Мн.: Маст. літ., 1985. – 319 с.
6. Золотой кубок дождя: Новеллы итальянского Возрождения / Пер. с итал. А. Николаева, Ю. Верховского; Сост. А.С. Николаев. – М.: Мысль, 1993. – 269 с.
7. *Мазуччо Г.* Новеллино: Пер. с ит. – М.: Республика, 1993. – 400 с.
8. Зарубежная литература. Эпоха возрождения. Учеб. пособие для студентов филол. специальностей пед. ин-тов. Сост. Б.И. Пуришев. Изд. 2-е. – М.: «Просвещение», 1976. – 638 с.
9. *Мальдзіс А.* Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі. – Мн.: Лімарыус, 2001. – 384 с.
10. *Пільшытынова С.* Авантуры майго жыцця / Перакл. з польскае мовы М. Хаустовіча. Прадмова А. Мальдзіса. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1993. – 381 с.
11. *Баршчэўскі Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях/ Уклад., пер. з польскае мовы і камент. М. Хаустовіча. – Мн.: Маст. літ., 1990. – 383 с.
12. *Чосер Д.* Кентерберийские рассказы. Перевод с англ. И. Кашкина и О. Румера / Вступ. ст. и прим. И. Кашкина. – М.: Правда, 1988 – 560 с.
13. *Баршчэўскі, Я.* Выбраныя творы / Укладанне, прадмова і каментарыі М. Хаустовіча. – Мн.: «Беларускі кнігазбор», 1998. – 480 с.
14. *Бэбель Г.* Фацетии. – М.: Наука, 1970. – 328 с.

ИТАЛИЯ В «ОДЕ Д'АННУНЦИО» Н.С. ГУМИЛЕВА

Начиная с последних десятилетий XX века активизировалось изучение культурного взаимодействия России и Италии отечественными и зарубежными исследователями. Ученые, как российские (Н.П. Комолова, Я.В. Леонтьев, Р.И. Хлодовский, Т.В. Цивьян, С.Л. Константинова), так и зарубежные (С. Гардзонио, Patrizia Deotto), отмечают особое место, принадлежащее Италии в системе пространственных образов русской литературы XIX–XX веков. С.Л. Константинова пишет, что «это тот тип реального пространства, за которым не только закрепляется статус особого исторического, экономического и культурного значения, но которое наделяется своеобразной *надвещной* семантикой и значимостью» и далее, прибегая к терминологии Ю.М. Лотмана, исследовательница отмечает, что Италия «становится своего рода “иконическим образом семиосферы – языком, на котором выражаются разнообразные внепространственные значения”» [1].

Рецепция Италии выливается в самые разнообразные формы и жанры: письма, путевые заметки и наблюдения, путевые зарисовки и картины, собственно художественные произведения (проза и поэзия). При этом Италия становится не просто местом действия, фоном, а воплощением мироощущения автора.

Предметом нашего исследования является образ Италии в «Оде Д'Аннунцио» (1915) Н.С. Гумилева. Стихотворение посвящено популярному в начале XX века итальянскому писателю и поэту, чьи произведения получили тогда необычайно широкий резонанс и в России. Д'Аннунцио был здесь в предвоенное десятилетие одним из самых читаемых иностранных авторов [2]. Среди переводчиков Д'Аннунцио были такие крупные поэты, как Брюсов, Вячеслав Иванов, Балтрушайтис. Драммы Д'Аннунцио пользовались успехом в российских театрах. Петербуржцы аплодировали Элеоноре Дузе, создавшей образ Джоконды, героини одноименной пьесы Д'Аннунцио. Современников привлекали в творчестве Д'Аннунцио обращение к вечным проблемам человеческого бытия, тонкость ощущений и впечатлений, совершенство стиля. Высоко ценил творчество поэта и Гумилев, говоривший, что любит Купера и Д'Аннунцио [3].

Непосредственным поводом к изданию стихотворения Гумилева стала речь Габриэля Д'Аннунцио 5 мая 1915 года, в которой он призывал Италию вступить в начавшуюся первую мировую войну, выступить про-

тив Австро-Венгрии. Эта идея итальянского поэта совпала с патриотическими чувствами самого Гумилева, добровольно ушедшего на фронт. Гумилев приветствовал позицию Д'Аннунцио и видел в ней подтверждение особой миссии поэта в обществе.

Центральной темой стихотворения «Ода Д'Аннунцио» является роль и миссия поэта в судьбе и истории страны: «Судьба Италии – в судьбе / Её торжественных поэтов». В рамках данного текста определяется место Италии в мировом историческом и культурном контексте в синхроническом и диахроническом аспектах, устанавливаются семантические связи данного образа, раскрывается его структура, указываются доминантные точки итальянского пространства.

Композиционно текст (состоящий из 11 катренов) разделяется на три части, каждая из которых проецируется на различные темпоральные плоскости: настоящее, прошлое, будущее.

В первом стихе через введение наречия времени «*опять*» образ Италии включается во временной контекст, намечается его рассмотрение в исторической перспективе: «Опять волчица на столбе / Рычит в огне багряных светов». Указанная лексема фиксирует и время развёртывания последующих основных событий – это план настоящего.

Второй – четвертый катрены рисуют события прошлого, что отражается в форме глаголов прошедшего времени: «*Был Августов высокий век <...>*», «*Был век печали<...>*», «*<...> Короновала мертвеца / В коронавании Торквато*». Особенностью репрезентации прошлого в тексте является его персонификация. Прошлые представляют образы деятелей культуры (Вергилий, Данте, Тассо), каждый из которых символизирует целую эпоху (античность, средневековье, Возрождение).

В пятом – девятом катренах упоминаются события, относящиеся к плану настоящего, что передаётся соответствующими глагольными формами и синтаксическими конструкциями: глаголы в настоящем времени («*кланяюсь*», «*завистью полны*»), составные именные сказуемые («*слова <...> грозней громов*», «*толпа взволнованнее моря*»).

Десятый – одиннадцатый катрены создают перспективу событий, относящихся к плану будущего (Народ *поверил* в правду света, / *Вручая* страшные судьбы / Рукам изнеженным поэта // И все поют, поют стихи / От том, что вольные народы / Живут, как образы стихий, / Ветра, и пламени, и воды). План будущего создается как глагольными формами, так и существительными, обозначающими вневременные, вечные явления (*образы стихий, ветра, пламени, воды*) или ассоциирующимися с образом грядущего (*судьбы*).

Использование глагольных форм настоящего (несовершенного вида *вручая, поют, живут* – направленных на передачу событий в их длительности) и прошедшего времени (совершенного вида *поверил* – констатирующего свершённый факт) для создания плана будущего способствует

эффекту передачи грядущего как уже свершённого и позволяет задать проекцию позитивного развития этого грядущего, создать у читателя ощущение уверенности в подобном исходе событий (что было особо важно для Гумилёва, учитывая события, послужившие толчком к созданию стихотворения – речь Д’Аннунцио с призывом выступить против Германии в первой мировой войне). Обращает на себя внимание и то, что в семантике глагольных форм происходит изменение, наблюдается двуплановость их значений, что, в свою очередь, ведёт к двуплановости хроноса: настоящее по отношению к будущему является прошлым, а будущее воспринимается как истинное и единственно верное настоящее.

В стихотворении впервые в творчестве Гумилёва употребляется топоним Италия, а также представлены материальные (культурные объекты) и природно-ландшафтные маркеры, создающие и очерчивающие пространство Италии.

В первом стихе через экфрасис «Опять волчица на столбе / Рычит в огне багряных светов» опосредованно фиксируется место для последующих событий – Рим. В следующем стихе происходит расширение пространства до рамок всей Италии: «Судьба Италии <...>». Рим и Италия выступают в данном стихотворении как семантически неделимая пара. Помимо названного случая близкого попарного употребления топонимов в первом четверостишии, в седьмом и восьмом катренах они также образует семантическую пару: «Встаёт великий Рим <...>» – «А море <...> легло <...> вокруг Италии».

Наличие данных топонимических пар позволяет отметить то, что в позднем творчестве образ Рим не синонимичен образу Италия (как это было характерно в «римском» цикле раннего этапа творчества). Рим и Италия в «Оде Д’Аннунцио» – это два самостоятельных и равнозначных по семантике образа. Рим сопоставляется с Италией как обладатель сильных имперских традиций в прошлом, возрождающихся в настоящем. Н.П. Комолова в своей статье «Италия Ахматовой и Гумилёва», сравнивая впечатления, произведённые Италией на Блока и Гумилёва, пишет: «Гумилёв, посетивший Италию всего три года спустя, чутко уловил поступь времени – оживление в Италии имперских традиций, стремление зарождающихся националистических сил укрепить свои позиции обращением к величию античного Рима. И потому “Волчица” Гумилёва – не только олицетворение Древнего Рима, но и символ Италии начала XX века, Италии, устремлённой к колониальным захватам в Африке» [4].

Пространство Италии в тексте выстраивается как по вертикали, так и по горизонтали. При этом, выстраивая вертикаль, Гумилёв использует как материальные объекты культуры (скульптура капитолийской волчицы), так и природные ландшафтные объекты («А горы стынут в небесах»). По горизонтали итальянское пространство доходит до границ окружающего Италию моря («А море синей пеленой / Легло вокруг <...>»). Определяя

море и горы как основные, ведущие элементы-доминанты, очерчивающие пространство Италии, поэт за каждым из них закрепляет различное предназначение и роль в судьбе страны. Так, море как «щит святой <...> стариннейшего права» связан с образом исторического прошлого, дан в статике (с ним не связаны мотивы каких-либо событий). Горы характеризуют эпитеты «загадочны» и «незнакомы». Эта пространственная сфера содержит в себе скрытую потенцию будущих преобразующих действий: «Там зреют молнии в лесах, / Там чутко притаились громы». Некий трансформирующий страну импульс зарождается и поступает, таким образом, не извне (по морю), а исходит изнутри государства (с гор, поросших лесами).

В структуру внутреннего мира Италии включается образ лирического субъекта, маркированного с помощью местоимения я: «И в дни прекраснейшей войны, / Которой кланяюсь я земно». В шестом катрене лирический субъект представлен как часть некоей общности, сопрячен человечеству. Данный статус образа реализует форма предложного падежа местоимения «мы» – «нас»: «Когда всё лучшее, что в нас / Таилось скупно и сурово». «Мы» – это все современники лирического героя, а не отдельные люди или персонажи (подобно образам прошлого – Август, Вергилий, Алигьери, Торквато), которые в финальном одиннадцатом катрене сливаются в обобщенный, спаянный и неразделимый образ «все» («И все поют, поют стихи»).

Исходя из контекста четверостишья под обобщающим образом «все» понимается население Италии и другие свободные народы Европы: «вольные народы» – объект высказывания и субъект действия одновременно.

Стихотворение включает два семантически важных и ёмких образа: образ *толпы* – неуправляемой человеческой стихии, сопоставимой с природной стихией – морем (седьмой катрен), переходящий в образ структурно упорядоченный, – *народ и народы* (десятый – одиннадцатый катрены). Таким образом автор отмечает момент становления народного самосознания и осознания толпой-народом себя основной движущей силой истории. При этом основой для подобного развития является подчеркиваемая Гумилёвым «сила духа, доблесть рас».

Для Гумилева особо важно было понимание «большой истории»; в связи с этим в его творчестве, как отмечает М.В. Смелова, встречаются тексты, «посвященные осмыслению исторических событий “начала” истории». Исследовательница упоминает так называемый «скандинавский» цикл, объединенный местом действия, – стихотворения «Швеция», «Стокгольм», «Норвежские горы», «На Северном море» [5]. Речь в цикле идет о «расе завоевателей древних». «Раса» подразумевает идею витальности, жизненного порыва, охватывает понятия «народ», «отечество», «нация».

В стихотворении «Ода Д’Аннунцио» также понятие «расы» становится синонимичным понятию «нация»: «Вся сила духа, доблесть рас...»

Понятие «рабы» в данном случае дает возможность поэту передать ощущение своей сопричастности к событиям переломного момента истории.

Итак, в «Оде Д'Аннунцио» Гумилева, посвященной актуальному событию начала XX века – первой мировой войне, раскрываются следующие проблемы:

– определяется место Италии и ее роль в мировой истории и культуре в синхроническом и диахроническом аспектах;

– отображаются взгляды Гумилева на понятия «большая история», «исторические события “начала” истории», раса, народ, нация.

Анализ текста позволил выявить структуру образа Италии и особенности его репрезентации:

– в тексте выведено три временных плана;

– особенностью репрезентации прошлого является его персонафикация (Вергилий, Данте, Тассо → античность, средневековье, Возрождение).

– В стихотворении присутствует момент «всеохватности» исторических эпох, их «всевременности». В результате создается эффект «растворения» настоящего в прошлом, прошлое просвечивается в настоящем, настоящее же становится менее реальным, нежели прошлое.

-
1. Константинова С.Л. «Итальянский текст» русской литературы XIX–XX веков. – Псков, 2005. – С. 5.
 2. Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. – Л., 1988. – С. 217.
 3. «Люблю Купера и Д'Аннунцио» / О.А. Мочалова. Николай Гумилев // Н.С. Гумилев: pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей. Антология. – СПб. – С. 282.
 4. Комолова Н.П. «Италия» Ахматовой и Гумилева // Анциферовские чтения. Материалы и тезисы конференции (20–22 декабря 1989). – Л., 1989. – С. 268.
 5. Смелова М.В. Космос и хаос. Творчество Н. Гумилева // Творчество Н. Гумилева и А. Ахматовой в контексте русской поэзии. Материалы региональной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Анны Ахматовой (III Ахматовские чтения). – Тверь, 2002. – С. 29.

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВИДЕНИЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ
В АМЕРИКАНСКОЙ И БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА
(На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя
и повестей «Ціхая плынь»
и «На імперыялістычнай вайне» М. Горецкого)**

В первой трети XX века в американской и белорусской литературе появляются произведения выражающие протест против войны как самой страшной опасности, угрожающей человечеству. Написаны они непосредственными участниками боевых действий: бывшим шофёром американского отряда Красного Креста Э. Хемингуэем и связистом при артиллерийской батарее М. Горецким. Оба принимали участие в жестоких сражениях (первый – на итало-австрийском фронте, второй – в Восточной Пруссии), оба получили ранения. Несмотря на разные пути в литературе и жизни, связывает их принадлежность к «потерянному поколению» и горячее желание не позволить возрождение любых античеловечных действий, связанных с войной.

Рассматривая романы «Фиеста» [1] и «Прощай, оружие!» [2] Э. Хемингуэя и повести «Ціхая плынь» [3] и «На імперыялістычнай вайне» [4] М. Горецкого нельзя не отнести их к так называемой «литературе «потерянного поколения» [5, с. 423]. Отличительные черты произведений – выбор героев, прошедших огонь Первой мировой войны; недоумение по поводу высоких слов и идеалов, поставленных под сомнение кровавой бойней; трагическое духовное одиночество персонажей; психологизм в описании внутреннего мира человека, прошедшего через все ужасы войны.

Хемингуэевский герой на Первой мировой войне – это прежде всего доброволец, сражающийся на чужой земле. Поэтому для него война – это захватывающее действие, объединяющее в себе жестокость и романтику. Схожие мысли мы слышим от Фредерика Генри, героя романа «Прощай, оружие!», открыто заявляющего: «Здесь самый романтический фронт» [2, с. 20]. И Джейк Барнс и лейтенант Генри едут в Европу по собственной воле, движимые романтическим видением войны. Героям она представляется как наступление победоносных войск, сражающихся за правое дело; как торжественная сдача городов и ликование местного населения, встречающего долгожданных освободителей с музыкой и цветами. Заметим,

* 'This is the picturesque front', I said [6, p. 26].

что молодые люди поначалу вовсе были не против войны как таковой. В их сознании она ассоциируется с вынужденным занятием, которое, тем не менее, достойно полного сил и амбиций мужчины, желающего увековечить собственное имя, совершив подвиг. Нелогичность, жестокая абсурдность происходящего вокруг разрушает их иллюзии о верности системы социальных отношений и оправданности войны [7, с. 127–128].

Герои М. Горьцкого вряд ли по своей воле идут защищать «батьюшку-царя и Отечество». Их забирают в армию по мере того как война пожирает всё больше и больше солдат-жертв. Их отправляют на верную смерть, цинично поздравляя с тем, что им выпала честь «бараниць веру, цара і ацечаства» [3, с. 309] и освобождать «малые» народы Европы. Многие солдаты-белорусы так и погибают не поняв, за что же они сражались (например, Хомка, герой повести «Ціхая плынь»). И только некоторые из них, как например Лявон Задума, обладая «аристократично-духовным взглядом на мир» [8, с. 212], понимают весь трагизм ситуации. Главный герой повести «На імперыялістычнай вайне» имел несчастье записаться в русскую армию перед самым началом боевых действий и не раз жалел об этом, думая: «...Усё цяпер згіне, як згіну, можа, і я сам, ва славу... на славу... чаго? Вызвалення «малых» народаў? А ці вызваліцца мой народ? Што яму дасць гэтая вайна?» [4, с. 327].

Кроме того, роль хемингуэвских героев в повествовательной канве романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» не столько связана с выполнением армейского долга, сколько с совершенно определённой функцией – показать на своём примере, как следует жить человеку среди людей на протяжении жизни [9, с. 38]. Эта же проблема волнует и М. Горьцкого, хотя, по нашему мнению, она не нашла столь яркого отражения в антимилитаристских повестях автора. Прозаик стремится подчеркнуть «потерянность» его героев для истории, творчества и счастья.

Обращает на себя внимание почти полное отсутствие выбора у героев вышеуказанных военных произведений Э. Хемингуэя и М. Горьцкого: исполнять или не исполнять свой ратный долг, связанный с приказом армейского начальства. Персонажи понимают смертельную опасность любой боевой операции, но крайне редко думают о том, что теоретически они всё же могут нарушить спущенные свыше предписания и военный устав. Острота сюжетов достигается посредством испытания героев экстремальными и граничными ситуациями, возникающими в военных условиях, в которых персонажи поставлены перед выбором моральных ценностей, но не выбором моделей собственных действий.

Опыт Первой мировой войны произвёл отрезвляющую и разрушительную работу в идейном мире фронтовиков. Э. Хемингуэй говорит, что военная реальность разбила владевшие ими ложные и наивные идеалы, но вместе с тем посеяла и недоверие к высоким словам и возвышенным идеалам как таковым. Этот взгляд выражен в скептических и полных го-

речи размышлениях лейтенанта Фредерика Генри: «Меня всегда приводят в смущение слова «священный», «славный», «жертва» и выражение «совершилось». Мы слышали их иногда, стоя под дождём, на таком расстоянии, что только отдельные выкрики долетали до нас ... но ничего священного я не видел, и то, что считалось славным, не заслуживало славы, и жертвы очень напоминали чикагские бойни, только мясо здесь просто зарывали в землю»* [2, с. 151–152].

Недоверие к ложным идеалам, пустой псевдонародности и псевдопатриотизму возникли у героев М. Горьцкого (прежде всего у Лявона Задумы) ещё до войны. Молодой студент не один год вёл напряжённые и мучительные раздумья о причинах, воздействующих на развитие общества и судьбу человека. Они отражены в повестях «У чьим яго крыўда?» [10] и «Меланхолия» [11]. Вызванные войной разрушения, огромные людские жертвы, необъяснимая жестокость на войне окончательно поселили в душе Задумы разочарование в человеке, как разумном существе.

Бесспорно, что книги Э. Хемингуэя содержат резкое осуждение войны. Но, например, протест против неё в романе «Прощай, оружие!» носит индивидуалистический характер. Лейтенант Генри оставляет оружие, покидает своих друзей и сослуживцев и дезертирует в Швейцарию. Формой протеста против преступной бойни была для героя иллюзия «сепаратного мира»: «Я решил забыть про войну. Я заключил сепаратный мир»** [2, с. 198].

Лявон Задума забыть о войне не может, как не может он не вернуться после ранения в строй. Все его идеалы разрушены, он больше не верит ни в преобразовательную силу науки, ни в будущую светлую жизнь собственной Родины, ни в созидательные возможности как отдельного человека, так и общества в целом, ни в личное счастье. Молодой фронтовик на излечении в перспективе видит безрадостное возвращение на фронт и думает: «Заб'юць цяпер... І к ліху новае жыццё... Ну і чорт яно бяры, такое жыццё, – не шкода...» [4, с. 431]. В данном случае его переживания похожи на переживания некоторых персонажей романа «Фиеста» Э. Хемингуэя. Мы встречаем Джейка и его друзей в парижских кафе, и увеселительных поездках по Северной Испании, на празднике фиесты. Но где бы они ни были, Джейк, Бретт и другие не чувствуют себя счастливыми. Чёткие, лаконичные, но удивительно яркие картины шумного Парижа, страны басков, праздничной атмосферы фиесты оттеняют внутреннюю

* «I was always embarrassed by the words sacred, glorious, and sacrifice and the expression in vain. We heard them sometimes standing in the rain almost out of earshot, so that only the shouted words came through ... and I had seen nothing sacred, and the things that were glorious had no glory and sacrifices were like stockyard at Chicago if nothing was done with the meat except to bury it» [6, p. 169].

** «I was going to forget the war. I had made a separate peace» [6, p. 216].

растерянность героев, их неспособность что-либо изменить в мире и в своей жизни.

Следует отметить, что в произведениях Э. Хемингуэя, посвящённых Первой мировой войне, мало непосредственно батальных сцен. Писатель акцентирует внимание на бессмысленности и аморальности войны, в большей степени обнажая её бытовую сторону. М. Горецкий же сочетает описание настоящих боевых действий с картинами мародёрства, рассказами о «вайне з вашмі» [4, с. 375], изображением тоскливых будней солдата, ждущего начала военной операции на передовой. Объединяет в этом случае американского и белорусского прозаиков стремление к реалистично-правдивому описанию войны без беллетристических приукрашиваний и неуместного романтизма.

Мысль о том, что простым итальянским солдатам, показанным в романе «Прощай оружие!», война, в которую их втянули помимо воли, оторвав от привычного уклада жизни, была чужда и абсолютно враждебна, ясно выражена в разговорах священника и лейтенанта Генри. Но отчётливее всего антивоенный пафос романа воплощён в открытых выступлениях против войны шоферов отряда санитарных автомобилей. Один из них перед началом очередной атаки сказал: «Страшнее войны ничего нет. Мы тут в санитарных частях даже не можем понять, какая это страшная штука – война. А те, кто поймёт, как это страшно, те уже не могут помешать этому, потому что сходят с ума. Есть люди, которым никогда не понять. Есть люди, которые боятся своих офицеров. Вот такими и делают войну» [2, с. 44].

Схожие мысли М. Горецкий вкладывает в уста героев повести «На імперыялістычнай вайне». Солдаты, каждый день рискующие собственной жизнью, проклинают всех, кто так или иначе желает продолжения войны, посылает их на гибель, кто никак не может прийти в себя от патриотического чада. Приведём рассуждения о войне бомбардировщика костромича Володина: «Калі ўжо яна кончыцца, звязаліся з дрэнню, трэба нам было лезці за сербаў, яны там што году ваююць. Колькі нашага брата выйшла на вайну, а што нам: прыбавяць хоць па дзесяціне, ай што? Чаго не хапае багатым чарцям, што лезуць у вайну? Здаецца, і сыты і п'яны. З жыру шалеюць, сволачы, а ты за іх жыццём накладай» [4, с. 396–397]. В данном случае этот отдельный человек выражает общее мнение народа, уставшего от затянувшейся и безнадёжной войны. Он противопоставит всем тем, кому хочется движения, деятельности, красивой войны, на которой можно заработать либо прославиться.

* «There is nothing as bad as war. We in the auto-ambulance cannot even realize at all how bad it is. When people realize how bad it is they cannot do anything to stop it because they go crazy. There are some people who never realize. There are people who are afraid of their officers. It is with them that war is made» [6, p. 60].

Объединяет американского и белорусского художников слова понимание подвига на войне. И Э. Хемингуэй и М. Горецкий сознают, что в большинстве случаев движущей силой любой деятельности в экстремальных военных условиях является страх быть убитым врагом либо страх перед военным трибуналом и расстрелом. В таком случае справедлива следующая мысль М. Горецкого: «На сучаснай вайне – усе героі ці, лепей кажучы, няма герояў, а ёсць болей ці меней дысцыплінаванае быдла» [4, с. 376].

Антивоенный пафос книг этих писателей постепенно переходит в пафос экзистенциальный. Герои вышеуказанных произведений обострённо чувствуют заброшенность в жестокий и часто немилостивый к ним мир. Им приходится существовать в условиях, когда постоянно возникает необходимость отстаивать своё человеческое достоинство, свои жизненные принципы. Многие герои приходят к самым пессимистичным выводам. Приведём лишь один пример из романа Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!»: «Когда люди столько мужества приносят в этот мир, мир должен убить их, чтобы сломить, и потому он их убивает. Мир ломает каждого, и многие потом становятся только крепче на изломе. Но тех, кто не хочет сломиться, он убивает, он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых без разбора. А если ты ни то, ни другое, ни третье, можешь быть уверен, что и тебя убьют, только без особой спешки» [2, с. 204].

Кроме того, писатели решают и другие экзистенциальные проблемы: проблему верности и предательства, сохранения человеколюбия в страшных бесчеловечных условиях военной реальности, одиночества личности в мире, поведения людей в экстремальных ситуациях, психологического анализа и самоанализа человеческой совести.

Нельзя не сказать, что и Джейк Барнс, и Фредерик Генри, и Лявон Задума, и в какой то мере Хомка личности, склонные к рефлексии, они постоянно думают, переживают, страдают. Они всегда против убийства человека на войне, так как насильственная смерть губит не только физическую оболочку человека, но и целый мир мыслей, идей, переживаний, но в глобальных масштабах ничего не решает.

Э. Хемингуэй и М. Горецкий одними из первых заложили в своих национальных литературах устойчивые традиции реалистичного и правдивого изображения войны. В их произведениях поражает глубина проникновения во внутренний мир людей, вовлечённых в боевые действия. Чи-

* «If people bring so much courage to this world the world, has to kill them to break them, so of course it kills them. The world breaks every one and afterward many are strong at the broken places. But those that will not break it kills. It kills the very good and the very gentle and the very brave impartially. If you are none of these you can be sure it will kill you too but there will be no special hurry» [6, с. 221].

татель осознаёт исключительную сложность природы человека, присущие ему противоречия, тесное единство благородства и низких инстинктов, героизма и парализующего чувства страха. Исходя из гуманистических воззрений, прозаики последовательно раскрывают мысль о необходимости сохранять человеческое достоинство даже в военное время. Данные повести и романы направлены против упрощённого, однобокого, поверхностного-идеализированного показа трагедии Первой мировой войны.

1. *Хемингуэй Э.* Рассказы. Фiesta (И восходит солнце). Старик и море; Пер. с англ. / Сост. и вступ. слово Б. Т. Грибанова. – М.: Правда, 1984. – 592 с.
2. *Хемингуэй, Э.* Прощай, оружие! Пер. с англ. Е. Калашниковой. – Мн.: «Вышэйшая школа», 1977. – 272 с.
3. *Гарэцкі М.* Ціхая плынь / Прысоды жыцця: Апавяданні і аповесці. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2003. – С. 255–312.
4. *Гарэцкі М.* На імперыялістычнай вайне / Прысоды жыцця: Апавяданні і аповесці. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2003. – С. 313–433.
5. *Луков В.* Литература «потерянного поколения» / История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – С. 423.
6. *Hemingway E.* A Farewell to Arms. – Moscow, «Progress Publishers», 1976. – 320 p.
7. *Толмачёв В. Х.* Хемингуэй: первый неоромантик. / От романтизма к романтизму: Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М., 1997. – С. 127–128.
8. *Баршчэўскі Л., Васючэнка П., Тычына М.* М. Гарэцкі . Лірычна-аўтабіяграфічная проза / Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён. – Мінск «Радыёла плюс», 2006. – С. 211–213.
9. *Рыдкін Ю. В.* Быкаў і Э. Хемінгуэй: чалавек на вайне // Народная асвете. № 5. 2005. – С. 36–41.
10. *Гарэцкі М.* У чым яго крыўда? / Прысоды жыцця: Апавяданні і аповесці. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2003. – С. 139–183.
11. *Гарэцкі М.* Меланхолія / Прысоды жыцця: Апавяданні і аповесці. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2003. – С. 184–254.

МИФОЛОГИКА ТЕКСТА: СКАЗКИ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ (Т. Теллеген, С. Козлов)

Настоящая статья это очередная попытка автора – и в первую очередь себе самому – прояснить, отчего некоторые тексты и отдельные их элементы оказывают на самых разных читателей схожее по силе эстетическое впечатление. Интерес вызывает также и жанровая неоднородность текстов при одинаковом эффекте воздействия на реципиента. Отправной точкой данной работы и данного творческого исследования стали надо признаться вовсе не заявленные в названии статьи книги Тона Теллегена и Сергея Козлова, а небольшой и довольно странный текст, мифотекст южноамериканских индейцев в переложении Ю. Березкина. Вот этот текст.

Озеро (Шаванте)

– Пора поджигать! – крикнул кто-то.

Охотники рассыпались цепью и стали ждать, когда из горящей травы начнет высккивать дичь. Левым концом цепь примыкала к берегу озера, которое отрезало животным путь к бегству.

– А все же мне это место не нравится! – *вдруг заявил молодой загонщик.*

– На том берегу можно устроить охоту получше!

Он вышел из общего ряда, направляясь к воде.

– С ума спятил, озеро кишит анакондами! – *предупреждали товарищи, но индеец не слушал. Но успел он доплыть до середины, как стал звать на помощь. Однако гул огня заглушал его крики.*

Вскоре на поверхности плавали одни только деревянные древки стрел.

Вечером люди вернулись в лагерь, нагруженные мясом.

– Все пришли? – *спросил старейшина.*

– Одного нет, – *ответчали другие.* – Он собирался плыть на ту сторону. Похоже, его анаконда съела.

– Утром пойдем искать. Все пойдут?

– Все, все! – *закричали охотники. Прошла ночь.*

– Смотрите, там что-то плавает, – *заметил высокий индеец, всматриваясь в гладь озера.*

– Это анаконда. Она когда проглотит добычу, не прячется.

Люди гурьбой бросились в воду, вцепились в змею и выволокли ее на берег. Здесь ей распорол живот. Части проглоченного тела были перетерты и смяты, но опознать их все-таки удалось. Эти раздавленные куски индейцы принесли в лагерь вместе с мясом анаконды. Дома наелись как никогда: съели и змею, и проглоченного товарища.

– Ну, что, отдохнем здесь еще денек? – предложил один из охотников, удовлетворенно потирая живот.

И они остались еще на день.

Работая, к сожалению, с переложением, переводом, мы сразу же должны принять во внимание, что между оригиналом и переводом существуют различия. В то же время, вряд ли эти различия могут коснуться логики повествования. Уж, скорее, это будут чисто стилиевые разночтения. Меня же, как читателя и как скромного наблюдателя, заинтересовала в первую очередь именно логика повествования, которая неуловимым образом дала где-то трещину, и на свет появилась совершенно нелепая концовка («и они остались еще на один день»). Где-то здесь цепь моих формально-логических выкладок была разрушена, и эффект такого повреждения был удивителен – это было несомненное эстетическое наслаждение. Нелепость и даже абсурдность ситуации надолго завоевали мою память, хотя их объяснение свойствами мифа меня вполне устраивало: миф ёмок и способен в качестве термина вместить в себе очень многое и таким образом «устроить» любого исследователя. Однако эффект эстетического наслаждения мне пришлось приписать своему увлечению мифологией. Так и сохранялся в памяти этот рассказ как особенно полюбившийся пример актуализации мифической реальности. Через несколько лет в мою жизнь, случайным, надо сказать, образом (с формально-логической стороны), вошел феномен Т. Теллегена. Сказки этого голландского автора были к тому времени любимы уже многими моими знакомыми. То есть хочется еще раз подчеркнуть, тексты читали и находили эстетическое удовольствие от чтения люди, мало знакомые с мифологией в целом и частном. Их занимали интересные, неожиданные, местами наивно-идиотские повороты сюжета и нарушение здравых логических выкладок. Вот только несколько примеров:

<...>

– Вот славно, что зашёл, – обрадовалась Белка.

– Да я не за этим, – возразил Муравей.

<...>

Белка начала немедленно скучать ...

– Муравей, – воскликнула она, – я скучаю по тебе! – Её голос эхом отдавался от деревьев.

– Рано ещё! – откликнулся Муравей. – Я ещё не ушёл!

<...>

– Да, – сказал Лебедь. – Всё проходит. Вот назовите что-нибудь, и я вам скажу, что это пройдет. Муравей...

– Ива, – сказал Муравей.

– Так, – сказал Лебедь. – Это ты хорошо подметил, Муравей. Ива проходит.

<...>

Клубок разматывается отсюда, здесь кончик нити: странные с точки зрения формальной логики конструкты. Объяснение, которое напрашивается само собой – перед нами умышленное авторское нарушение прин-

ципов логического мышления и, соответственно, логики повествования, целью которого может быть комический эффект, игра, желание позабавить читателя. Данное вполне здоровое и справедливое замечание не выдерживает, однако, проверку всеми контекстами, в ряде случаев – комический эффект не является единственным результатом разрушения формально-логического конструкта. Очень часто автор, очевидно, преследует другие цели. У Т. Теллегена авторская идиома «ива проходит» есть только внешний эффект, волнение на поверхности, тогда как цель, безусловно, глубинно-философская. Это действительно игра – манипуляции с устойчивыми и доступными массовому читателю силлогизмами. Такие сентенции подвергаются Т. Теллегеном некоему не-логическому или точнее сказать не-формально-логическому воздействию, через распространение утверждения на любой элемент ряда (все проходит: любой компонент из ряда «все» проходит, ergo: ива – тоже проходит), даже если таковой и не может передвигаться вовсе (ива – дерево, ива не ходит, следовательно – не может пройти). Перед нами столкновение двух логических выводов, взаимоисключающих друг друга. Ни один из них не может претендовать на истинность, пока другой не будет опровергнут. Однако в тексте Теллегена они сосуществуют как полновесные и истинные. Философской науке, безусловно, известны такие случаи – это и апории греческой философии, и кантовские оппозиции. В классическом дзен-буддизме описанный выше принцип сосуществования двух и более логических цепочек с противоречащими следствиями есть не просто «известный принцип», но, более того, альтернативный метод познания. Как жанр такие нарушенные с формально-логической точки зрения тексты известны здесь под именем «коан». Коан есть безошибочный «метод» парализовать ум. Это тоже своего рода игра, цель которой, впрочем, вполне и весьма серьезна.

Если автор не создает философских апорий или коанов, он может как подражать им, так и использовать нарушение законов формальной логики для своих чисто творческих целей. Далек не всегда текст получается комичным, зачастую он может быть и трагичен, и лиричен, и, наконец, трагикомичен.

– Я по тебе скучала, – сказала Белка. *И нежно добавила:* – Ты как-нибудь должен объяснить мне, что же это такое – скучать.

– Ладно, – сказал Муравей.

Иными словами, нарушение формальной логики и ее законов, игра с ними, есть только прием, который может быть использован автором в разных целях. Теперь будет уместным вспомнить мифотекст, в котором нарушения логики были обнаружены впервые и могут быть обоснованы исходя из логики мифа. Что же именно представляется нашей современной логике как нарушенное, ошибочное? Поскольку перед нами актуализированная мифореальность сознания, где любое деяние сугубо мифично

и подчинено мифической же логике, изнутри не представляется противоречивым, что, преследуя убийцу (анаконда, мифический факт) своего товарища (элемент коллектив-индивида, субъект мифа), индейцы (коллектив-индивид) после успешного завершения операции остаются на выбранном ими месте (позитивный локус) и съедают анаконду и останки проглоченного ею товарища. Поедание пищи в позитивном локусе укрепляет его позитивные свойства (любопытно, что гибель одного субъекта мифа произошла ввиду отрицания таковых), с одной стороны, и возвращает убитого в коллектив, с другой стороны, а также довершает начатое анакондой во избежание последствий нехорошей (заложной) смерти (такие покойники, по мнению индейцев, особенно опасны). Наконец, сам процесс приготовления и потребления пищи – вещь важная для мифосознания и в мифическом повествовании самодостаточная (Леви-Стросс). Перед нами целый ряд важных действий, сопряженных и однородных по важности, хотя, на первый взгляд, неоднородных по существу. Однако как деяния в рамках мифореальности они тождественны именно в качестве мифических деяний и именно поэтому однородно сопряжены (!). То, что на наш взгляд являлось бы логичным (спасли останки – похоронить, задача выполнена – возвращение домой), с точки зрения носителя мифосознания и создателя мифотекста как раз и будет нелогичным. Логика мифа позволяет соединять несхожие на первый взгляд звенья воедино, нанизывать их словно бусины на одну нить, кумулировать их однородными связями, избегая ситуации выбора и возможной ошибки.

Тексты Теллегена не мифы конечно же. Но нарушения формальной логики здесь, несомненно, осуществляются по тому же принципу нанизывания на одну нить разных бусин, попущения к сосуществованию недопустимых следствий: перед нами логика повествования уже знакомая по мифотексту. Логика повествования, которую заманчиво описать как логику И/И («и одно и другое») в отличие от формальной логики выбора ИЛИ/ИЛИ («или одно – или другое»). Предлагаю предварительно называть такую логику повествования, при которой нет и не может быть ситуации обязательного понятийного выбора, но обязательна ситуация допущения отсутствия выбора в условиях предметной содержательности реальности, кумулятивной логикой, отделив ее таким образом от логики формальной, построенной на принципе выбора формальных понятий независимо от их предметного содержания.

Как сам кумулятивный принцип мышления, так и связанные с ним эффекты наиболее частотны в текстах созданных детьми и для детей. Это в меньшей степени затрагивает волшебные народные сказки, изначально создававшиеся не детьми и не для детей. Но это напрямую касается устного и письменного детского творчества, а так же сказок литературных. Сказанное требует некоторых разъяснений. Выдающийся психолог

Л.С. Выготский описывал принцип детского мышления как мышление допущениями, как уже обозначенную нами логику И/И, способную игнорировать ситуацию выбора, но принимать игровую ситуацию коллекционирования явлений и понятий. Это не понятийное мышление, подчиненное законам формальной логики, но мышление сугубо индивидуальное, некий кумулятивно-ассоциативный диффузный комплекс – «такое фамильное разнообразие вещей, которое включает в себе безграничные возможности расширения и включения в основной род все новых и новых, однако совершенно конкретных предметов» (1, с. 137–148). Творчество взрослых для детей не избегает обращения к детской логике допущений, в том числе и к логике кумуляции (3, с. 24). Происходит ли это из сознательного стремления подражать детскому способу мыслить или же непосредственно через заимствование «типично-детских» логических конструкций – не суть важно. Обе тенденции демонстрирует в своем творчестве Сергей Козлов. Сказки этого замечательного писателя представляются мне несомненно более глубокими и более философскими, нежели сказки Теллегена, они попросту другие в своих жанрово-эстетических целях и задачах. Если в произведениях Теллегена можно иногда заподозрить пародию на восточные притчи, то сказки Козлова притчевы сами по себе вне системы пародий и подражаний. Это действительно другие сказки. Но логика текста и здесь нам покажется знакомой. Действительно, например:

– А вот и ты! – сказал Медвежонок, однажды проснувшись и увидев на своем крыльце Ежика.

– Я.

– Где же ты был?

– Меня очень долго не было, – сказал Ежик.

– Когда пропадаешь, надо заранее предупреждать своих друзей.

<...>

– Ты представляешь, если бы тебя совсем не было?

– Вот я и пришел.

– Где же ты был?

– А меня не было, – сказал Ежик.

<...>

Когда взошло солнце. Слон лег спать возле Ежикиного дома, здесь-то его и нашли служители зоопарка.

– Эка, умаялся! – сказал один.

– Небось целую ночь бегал! – заметил второй.

– Слон, он простор любит, – сказал первый.

И они надели на ноги Слону цепи, и повели его в город.

Всюду, в каждом фрагменте текста мы видим живую созидующую силу кумулятивного логического принципа И/И («и одно – и другое»). Когда одновременно можно и быть – и не быть, не быть и не быть долго, го-

ворить одно, и поступать совершенно противоположным образом, и все это – заметим – естественно, без какого-то ни было противоречия самому себе. Мышление допущениями, принцип игрового коллекционирования противоположностей, отсутствие видимой связи смерти, гибели людей с горем и несчастьем, но зато легкость сочетания трагического и чего-то веселого и несурзадного – все это мы находим и в детском творчестве и собственно в детской прозе (3, с. 40). Все это очень напоминает уже знакомую нам логику мифа, логику допущений.

Жили-были мама с дочкой. Каждый вечер мама где-то пропадала, а затем возвращалась домой с полным пакетом красного печенья. В комнате, под ковром, было черное пятно. Дочка спрашивала маму: «Что это такое?» Но мама ей ничего не говорила. Однажды девочка увидела, как ее мама оделась во все черное и взяла черный зонтик. Потом подошла к коврику, отодвинула его, нажала зонтом на черное пятно и скрылась за стеной. Девочке стало очень интересно, что там творится за стеной. Она сделала все так же, как и мама, и очутилась в небольшой комнате. Посредине комнаты стояла мясорубка, а около нее мама девочки. Вокруг валялись безобразные трупы. Мама пихала трупы в мясорубку и из этого месива летела печенье. Завлеченная этим девочка подошла близко к мясорубке. Мама ее не узнала и тоже засунула в мясорубку. И из своей дочки вылетела красивые печеньки (3, с. 116).

По логике данного текста можно быть и мамой и страшным мифическим фактом, и все это не отменяет красоту вылепленных печенек. Соблазнительно увидеть здесь миф новых условий, мифотекст созданный детьми и для детей. И Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, а вслед за ними А. Лобок, называли сознание ребенка «типично мифологическим», не знающим разнородности явлений, логической иерархии и разделенности на признаки (5, с. 290). Е.М. Мелетинский признавал «всеобщую персонализацию» принадлежностью не только первобытного, но и детского мышления (6, с. 164). Именно всеобщей персонализацией, кстати, можно объяснить тот факт, что животные (имена нарицательные) в текстах Козлова и Теллегена являются именами собственными (Заяц, Ослик, Ежик, Муравей, Белка и т. п.), из этого же ряда и характерная стилизация детской речи у авторов-немцев, которые используют определенный артикль даже для имен собственных, как поступает, например, Кристина Нёстлингер в «Историях о Франце». Дети, детская среда справедливо рассматриваются исследователями фольклора и мифологами как субэтнос (3, с. 20) и в онтологическом плане как наследник мифологической эпохи. Нет ничего удивительного в том, что логика детских текстов и (во многом) текстов для детей так напоминает логику мифа. Это, на мой взгляд, та же мифология, но в новых условиях и работающая в несколько измененных целях, что особенно касается текстов, созданных для детей.

Как следствие применения данного кумулятивного логического принципа на уровне текста наблюдаются следующие эффекты:

– сосуществования тезы и антитезы;

- нарушение ФЛ (формальной логики) и ее основного принципа причинно-следственных связей;
- метод аналогии и идентичность нетождественных компонентов;
- номинация объектов через перечисление (кумуляцию) признаков;
- абсурд как крайняя степень эффекта кумуляции (интенсивный эффект кумуляции).

Действительно, если помнить о том, что ситуации выбора нет, то неудивительно и закономерны следующие, взаимоисключающие друг друга конструкты:

Дорогой медведь!

Я не хочу, чтобы ты приходил ко мне на день рождения.

Ты – обжора.

Ты все пачкаешь.

Ты наступашь на ноги, когда танцуешь.

<...>

Ты... ах, да что там говорить.

Приходи.

(Т. Теллеген)

– Как хорошо, что ты нашелся, – сказал *Медвежонок*.

– Я пришел.

– Ты представляешь, если бы тебя совсем не было?

– Вот я и пришел.

– Где же ты был?

– А меня не было, – сказал *Ежик*.

(С. Козлов)

Сочетание двух взаимоисключающих утверждений, а как следствие и двух противоречащих друг другу значений, позволяет говорить об оксюморе, в том числе и на уровне сюжета (например, рассказ о том, как Ослик весело пел о своей смерти – в сказке Козлова «Веселая сказка»). По-видимому, это категорическая демонстрация кумулятивного логического принципа:

И продолжал спать с открытыми глазами.

<...>

Как куковал Крот – никто не слышал, но все видели, что он куковал.

<...>

Так до самого вечера они бегали, прыгали, сигали с обрыва и орали во все горло, оттеня неподвижность и тишину осеннего леса.

(С. Козлов)

Нарушение причинно-следственных связей особенно популярно как в текстах детей, так и в текстах для детей. Это опять-таки отличный способ

продемонстрировать принцип нанизывания, допущения, когда следствие необязательно должно иметь причину или же именно данную причину. Ситуации выбора нет – это бесспорная игра, доставляющая эстетическое наслаждение ее участникам, для автора, пишущего детскую прозу – это еще и возможность – и, наверняка, эстетически ценная возможность – использовать нарушение причинно-следственной связи в своих авторских, зачастую субъективно-философских целях. В этом случае сказка перестает быть только для детей, но становится текстом и для взрослых:

*Пришел (Заяц – А.С.) к Черному Омуту, спросил:
– Почему, когда листья сыплются, страшно мне?
– Это не листья сыплются – это время шуршит, – сказал
Черный Омут, – а мы – слушаем. Всем страшно.*

В этом тексте С. Козлова перед нами вполне философская тема: страх перед неумолимым временем вряд ли знаком детям, но хорошо знаком их родителям, которые вполне способны осуществить ряд аналогий в русле кумулятивной (детской! или мифической?) логики, и понять, почему причина страха перед падающими листьями – это уходящее безвозвратно время. Ведь нам прекрасно известно, что «проходит все, ива тоже проходит». Аналогия как следствие логики допущений дает авторам большие возможности проявить себя, свой авторский взгляд, свои жизненные ощущения. Персонажи Сергея Козлова не боятся смерти: их закопают, будут поливать и разрыхлять землю – и тогда они снова родятся. Они знают: «похоронить – это значит посадить, как деревце» (Козлов). Герои Теллегена безошибочно определяют: когда над лесом сгущается черный воздух – это вздыхает черный лебедь, у которого приключилось большое черное горе и которому надо помочь, чтобы воздух вновь стал чистым и свежим (Теллеген). Аналогия и тождество нетождественного – чрезвычайно распространенный у этих двух авторов эффект кумулятивной логики. Несколько примеров:

– А ты не думала, Белка, что мы когда-нибудь закончимся? – *спросил однажды Муравей.*

Белка удивленно посмотрела на него.

– Ну, как заканчивается праздник, – *сказал Муравей,* – или путешествие.

(Т. Теллеген)

<...>

– Однажды у меня сломался нюх, – *сказал Сверчок.*

– Нюх? – *удивилась Белка.* Разве он может сломаться?

– Сломаться может что угодно, – *объяснил Сверчок.* – Земля, волны, тишина, нога или голос. Значит и нюх тоже.

(Т. Теллеген)

<...>

«Пойду-ка я на горку!» – *говорит он сам себе. И по дороге придумывает, какой он может быть – весенний рассвет.*

«Зеленый, – *думает Ежик*. – Все весной – зеленое!»

(С. Козлов)

<...>

– Вот мы с тобой говорим, говорим, дни летят, а мы с тобой все говорим.

– Говорим, – *согласился Ежик*.

– Месяца проходят, облака летят, деревья голенькие, а мы все беседуем.

– Беседуем.

– А потом все совсем пройдет, а мы с тобой вдвоем только и останемся.

– Если бы!

– А что ж с нами станет?

– Мы тоже можем пролететь.

– Как птицы?

– Ага.

– А куда?

– К югу, – *сказал Ежик*

(С. Козлов)

<...>

– Еще бы! – *вдохнул Ежик*. – Ты всю зиму говорил, что ты – снежинка. Я так боялся, что ты растаешь к весне...

(С. Козлов)

Нельзя также не отметить наиболее интенсивный эффект логической кумуляции – абсурд. Хочется подчеркнуть, что если мифологика и оперирует таким эффектом, то в силу того, что ей не должна быть знакома игра с формальными логическими конструктами, абсурд как принцип рассматривается обычно вне мифического поля. Абсурд мифа не считается абсурдом, но и с точки зрения «чистой» мифической логики, абсурдного в нем быть не может и быть не должно. Тезис тоже, впрочем, весьма спорный. Кумулятивная логика как игра с допущениями, допускает и игру с формальными принципами, если они ей известны, а значит, санкционирует и абсурд. Напомню, современному сознанию сюжет индийского мифа представляется довольно абсурдным. Щука из сказки Козлова входит в дверь «с бородавкой на носу» и «хрумтит» яблоком; загадка (и особенно отгадка этой загадки!) Белки из сказки Т. Теллегена («Оно белое, у него четыре стороны, оно появляется только по утрам, пахнет смолой, хрустит, иногда падает и обычно бывает веселым» – не что иное, как кит (!?)) тоже предстает в эдаком абсурдном ключе. Персонажи Д. Хармса, Девочка из сказки А. Аберта «Про журналиста» и то, что с нею происходит – это тоже абсурд с формальной точки зрения.

Встал ей (девочке. – А.С.) журналист на плечи, завязал петелечку, только хотел голову просунуть, а плечики у девочки возьми и отвались. Журналист голову не успел просунуть, петля у него на носу затянулась, висит, ногами дрыгает. А девочка помочь ему не может, так расстроилась, что зареветь хотела. Да только кулачки, которыми глазки надо тереть, когда ревьешь, на земле валяются. Не стала девочка плакать, взяла руки в ноги и домой побежала. А журналист остался с носом.

(А. Аберт)

Нет сомнения, что тенденция к абсурдизму – коренится в мифологии, и только в современном, псевдомифическом тексте, автору которого знаком принцип игры на обоих полях, возможен абсурд как допущение сосуществования обоих логических принципов – формального и кумулятивного. Вопрос о том, нет ли здесь некоего мифического новообразования, когда согласно принципу допущения расширяется пространство единственной возможной логики, – закономерен и интересен. В таком случае, такой текст возможно было бы классифицировать не как псевдомифичный, но как гипермифичный. Это очень любопытный аспект, исследовать который становится возможным также благодаря логике кумуляции.

Сам же принцип кумуляции повсюду обнаруживает себя в текстах заявленных авторов. По принципу допущения значений и явлений, нанизывания, может строиться весь текст в целом (у Козлова, например, сказка «Как Ослик, Ежик и Медвежонок писали друг другу письма»), через кумуляцию атрибутов может происходить называние (индивидуализация) персонажей (ЗАЯЦДРУГМЕДВЕЖОНКА у С. Козлова), могут строиться фразы и авторские сентенции («Сначала Медвежонок думал обо всем сразу, и это «все сразу» было для него солнышко и тепло»). Символической декларацией кумулятивного принципа мышления может быть рассмотрен текст Козлова «Однажды в солнечный день», герои которого умеют думать по-разному, а говорить об одном и том же:

Солнечные зайцы водили в траве хоровод, в ветвях пели птицы, а Ежик смотрел во все глаза и слушал.

Пришел Медвежонок, сел рядом с Ежиком, и они стали смотреть и слушать вместе.

– Как красиво они пляшут! – сказал Медвежонок, чуть подвигаясь вправо.

– Очень! – сказал Ежик. И тоже пододвинулся, потому что солнечные зайцы понемножку уводили хоровод вправо.

– Я никогда не видел таких крупных солнечных зайцев, – сказал Медвежонок.

– И я, – подтвердил Ежик.

– Как, по-твоему, у них есть уши? – спросил Медвежонок, продолжая тихонько двигаться вокруг ствола за заячьим хороводом.

– Нет, – сказал Ежик, стараясь не отставать от Медвежонка. – Думаю, нет.

– А по-моему, есть! – сказал Медвежонок.

– И я так думаю, – согласился Ежик.

– Так ты же только что думал иначе!

– Я люблю думать по-разному, – ответил Ежик, перебирая лапами.

– По-разному думать плохо, – сказал Медвежонок.

Они уже один раз обернулись вокруг вяза и теперь пошли на второй круг.

– По-разному думать, – продолжал Медвеженок, – это значит по-разному говорить...

– Что ты! – возразил Ежик. Говорить можно одно и то же. – И подвинулся.

– Нет, – сказал Медвежонок. – Если по-разному думаешь

– по-разному говоришь!

А вот и нет! – сказал Ежик. Думать можно по-разному, а говорить одно и то же.

Очевидно, что кумулятивная логика – это все та же знакомая нам по мифотексту логика мифа, но в новых условиях и с несколько измененными задачами. Именно несколько измененными, поскольку перед нами все те же, слегка осовремененные философской формой, постулирующая и санкционирующая функции мифа, эффекты мифической актуализации. Необходимо отметить, что самозабвенность погружения в закономерности кумулятивной (мифической) логики, иными словами степень прева-лирования такой логики над конструктами формально-логическими, у авторов не является постоянной и одинаковой величиной. В текстах Сергея Козлова в большем объеме используются образцы кумулятивного образа мышления, тогда как Т. Теллеген скорее подражает таковым и зачастую подкрепляет свои выводы в формально-логическом ключе. При этом бросается в глаза схожесть тем и мотивов в сказках двух авторов. Сомнительно, чтобы голландец Тоон Теллеген и русский писатель Сергей Козлов тщательно знакомились с творчеством друг друга. Схожесть мотивов можно вполне объяснить даже исходя из закономерностей логики кумуляций: логика невольно диктует и выбор тем, поскольку оперирует не понятиями, а конкретными значениями явлений и предметов. Выбор темы жизни, смерти, человеческого общения, обращение к образам птиц и зверей, рек и озёр, трав и леса – непосредственных и реальных объектов, – представляется закономерным. Хочется отметить, что натурфилософия – скорее даже мифософия – тех же индейцев западных равнин – это тоже обращение к «совам и бабочкам» (Хромой Олень). Герои сказочников пишут друг другу письма, ходят на войну. Расстаются, встречаются, празднуют дни рождения и поедают торты. Учатся летать и стараются понять предметный мир, окружающий их, таким, каким они его – может и субъективно – воспринимают. И все же сказки С. Козлова не нуждаются в формализме, чего Т. Теллеген вполне избежать не может. Вот как по-разному их герои решают проблему жизни и смерти:

«Неужели все так быстро кончается? – подумал Ослик. – Неужели кончится лето, умрет Медвежонок и наступит зима? Почему это не может быть вечно: я, лето и Медвежонок?»

Лето умрет раньше всех, лето уже умирает. <...> Лету нисколько себя не жаль – оно что-то знает. Оно знает, что оно будет снова! Оно умрет совсем ненадолго, а потом снова родится. <...> Оно привыкло. Хорошо, если бы я привык умирать и рождаться. Как это грустно и как весело!..»

Ослик снова задумался. Теперь он думал о том, как похоронить Медвежонка, чтобы он вернулся, как лето. «Я похороню его на высокой- высокой горе, – решил он, – так,

– Сегодня, – сказал Лебедь, – речь пойдет о том, что происходит.

Муравью и Белке это показалось хорошей идеей, потому что об этом они знали немного.

Лебедь сделал авторитетное лицо и произнёс:

– Проходит всё.

<...>

– Да, – сказал Лебедь. – Всё проходит. Вот назовите что-нибудь, и я вам скажу, что это пройдет...

– Ива, – сказал Муравей.

– Так, – сказал Лебедь. – Это ты хорошо подметил, Муравей. Ива проходит.

<...>

чтобы вокруг было много солнца, а внизу текла речка. Я буду поливать его свежей водой и каждый день разрыхлять землю. И тогда он вырастет. А если я умру, он будет делать то же самое, – и мы не умрем никогда...»

– Послушай, – сказал он Медвежонку, – ты не бойся. Ты весной вырастешь снова.

– Как деревце?

– Да. Я тебя буду каждый день поливать. И разрыхлять землю.

– А ты не забудешь?

– Что ты!

– Не забудь, – попросил Медвежонок.

Теперь Ослик не боялся. Он знал: похоронить – это значит посадить, как деревце.

(С. Козлов. «Правда, мы будем всегда?»)

Белка вздохнула, а Муравей сказал:

– А если я всё-таки думаю, что ива никогда не пройдет?

– Что же, – сказал Лебедь. – В таком случае ты в моих уроках не нуждаешься. Ты тогда лучше к Сверчку запишись, там других штук наслушаешься.

<...>

В молчании сидели Муравей и Белка на берегу реки. <...>

Муравей размышлял о времени, о солнце, о воздухе, о лете, о горшках с мёдом, о днях рождения, о печали, о мхе, о сосновом аромате. И что же, получается, всё это пройдет?

– И мы, – внезапно спросила Белка, – мы тоже пройдем?

Муравей немного подумал. Потом встал, совершил дикий прыжок высоко в воздух над травой, приземлился на спину и объявил, размахивая всеми своими руками и ногами:

– Ну уж дудки. Мы никогда не пройдем. Никогда!

(Т. Теллеген. «Почти взаправду»)

Как мы видим, в тексте Тоона Теллегена, несмотря на ряд кумулятивных конструктов (проходит – не проходит, кумуляция предметов, нарушение причинно-следственной закономерности), обнаруживается избыточная с точки зрения мифологии фраза-пояснение, что «мы никогда не пройдем». Ее инородность очевидна, если учитывать замечательный экзерсис, производимый Муравьем «в пику» логическому следствию вопросно-ответной ситуации. Это подсказка для недогадливых взрослых, принуждение к выбору, своего рода «антикоан». Сергей Козлов держится всецело в рамках наивно-непосредственной детской логики мифа. То, что тексты именно поэтому производят более глубокое впечатление и на детей, и на взрослых – несколько не удивительно. Пространство здесь проникнуто исключительной непосредственностью и эвристичностью детского, кумулятивного мышления. Творческое начало его книг, равно как и книг многих других, обойденных в этой статье детских авторов, обращено к реальности с особыми логическими закономерностями, – многоцветной и многообразной, игнорирующей неизбежность выбора в ситуации коллессионирования значений и тем.

1. *Выготский Л.С.* Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 2. – М., 1982.

2. *Леви-Строс К.* Мифологии. Т. 1 Сырое и приготовленное. – М. – СПб., 2000.

3. *Лойтер С.М.* Русский детский фольклор и детская мифология. – Петрозаводск. 2001

4. *Лобок А.* Антропология мифа. – Екатеринбург, 1994.

5. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф-ия-культура // Труды по знаковым системам. VI. – Тарту, 1973.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 2000.

Источники

- Аберт А. Про журналиста. <http://foto.fotookna.ru/php/content.php?id=866>
- Козлов С. Удивительная бочка. – Киев, 1970.
- Козлов С. Осенние сказки. – М., 1972.
- Козлов С. Чистые птицы. – М., 1969.
- Козлов С. В сладком морковном лесу. – М., 1972.
- Козлов С. Ежик и море. – М., 1969.
- Козлов С. Я на солнышке лежу. – М., 2006.
- Все книги писателя Сергея Козлова <http://ejik-land.ru/mist/>
- Мифы индейцев Южной Америки. Сост., пер., послесл. Ю.Е. Березкина. – СПб., 2004.
- Плоть и кость дзен. – Калининград, 1993 <http://book.ariom.ru/txt676.html>
- Теллеген Т. Когда все бездельничали. – М., 2004.
- Теллеген Т. Почти взаправду. – М., 2004.
- Теллеген Т. Не все умеют падать. – М., 2002.
- Теллеген Т. Неужели никто не рассердится? – М., 2004.
- Теллеген Т. Как выздоравливал сверчок. – М., 2005.
- Хромой Олень. Мифософия. <http://www.first-americans.spb.ru/n4/win/current.htm>
- Nöstlinger Ch. Fernsehgeschichten vom Franz. Oetinger Friedrich GmbH 1994.
- Nöstlinger Ch. Opageschichten vom Franz. Oetinger Friedrich GmbH 2000.
- Nöstlinger Ch. Neues vom Franz. Oetinger Friedrich GmbH 1996.
- Tellegen T. Briefe vom Eichhorn an die Ameise. München, 2004.

Р.В. Гуревич
Смоленск, СГУ

ЛЕО ПЕРУЦ

Лео Перуц (Perutz, Leo, 2.11.1882, Прага – 25.08.1957, Бад Ишл) относится к тем художникам, которые при жизни познали и громкую славу, и почти полное забвение. На протяжении первых трех десятилетий XX века его книгами, расходившимися большими тиражами, зачитывалась вся Европа. Его мастерство снискало уважение и восхищение серьезной критики. Среди тех, кто высоко ценил его редкий дар повествователя, владевшего точным, выразительным словом, умевшего создать захватывающий сюжет, были Т. Адорно, В. Беньямин, К. Тухольский, Э.Э. Киш, Г. Брех, Я. Флеминг, Х. Луис Борхес, Г. Грин и другие. Тем не менее к середине 1950-х годов произведения Перуца стали почти неизвестными европейскому читателю. Исторические катаклизмы, которые вторгались в жизнь его литературных персонажей, круто меняя их существование, не обошли стороной самого мастера и наложили неизгладимый отпечаток на его судьбу. Судьба Л. Перуца во многом типична для «пишущего» австрийца «неарийского» происхождения, выходца из кругов средней буржуазии. Ее основными признаками являются: детство в относительном достатке, гимназия, обучение в университете, работа, обретение призвания в художественном творчестве, известность, даже слава, а с приходом фашизма насильственное «изъятие» из немецкоязычной литературы, эмиграция, утрата своего читателя, а нередко и статуса писателя. Все этапы подобного пути прошел Л. Перуц.

Он родился в Праге в семье владельца текстильной фабрики. В 1899 году семья переехала в Вену, здесь он окончил гимназию (без сдачи выпускных экзаменов) и после получения специальности страхового финансового служащего слушал в университете в качестве вольнослушателя лекции по математике, теории вероятности, экономике, а затем работал математиком в системе страхования. Два года он служил в Трие-

сте в той самой страховой компании, в пражском филиале которой работал в качестве юриста Ф. Кафка. Л. Перуц был незаурядным математиком, специализировался по теории функций. Статьи по математическому страхованию, создание «формулы возмещения Перуца» сделали его имя известным в профессиональных кругах.

Л. Перуц начал писать рано, в гимназические годы он стал членом литературного кружка, созданного его другом, будущим писателем и журналистом Рихардом А. Берманом, писавшего впоследствии под псевдонимом Арнольд Хельригель. Приобщение к литературе в гимназическом возрасте было в Вене, как свидетельствуют современники, обычным для того времени; воздух столицы Дунайской монархии был буквально пропитан духом творчества, «атмосферой праздника всех искусств и толерантностью ко всему чужому и новому», что перерастало в формирование своеобразной религии – «эстетической автократии, причастным к которой считал за счастье каждый житель Вены» (1). Несомненно, что Л. Перуц очень рано впитал в себя разнообразное художественное воздействие искусства конца XIX – начала XX веков. Наибольшее влияние в то время имели два литературных центра: венский модерн, «младовенцы» (А. Шницлер, Г. Бар, П. Альтенберг, Гуго фон Гофмансталь, Л. фон Андриан, Р. Бер-Гофман), и Пражский кружок (Ф. Кафка, М. Брод, О. Баум, Ф. Верфель и другие). Исходя из места рождения и происхождения, Л. Перуца чаще всего безоговорочно относят к пражскому литературному кружку, но такая жесткая привязка неправомерна. «Пражский кружок» не был стабильной группой, объединенной общими особенностями «школы». В разное время в Праге в кафе «Арко» собирались разные люди с творческим потенциалом, чтобы прочесть друг другу написанное ими. Л. Перуц покинул Прагу в возрасте семнадцати лет, вся его дальнейшая писательская деятельность была связана с Веной. Таково свидетельство о нем М. Брода, познакомившегося с Перуцем только в эмиграции в 1938 году. Конечно, нельзя отрицать заинтересованного внимания Л. Перуца к тем писателям, которых связывают с «Пражским кружком». Например, с Г. Майринком его роднит и общий интерес к духовно-историческому «пражскому» колориту, и увлечение мистикой, таинственным, загадочным, что нашло свое отражение в создании обоими авторами своей модели фантастического романа. Но все указанные элементы играют у этих писателей абсолютно разную роль. Произведения Л. Перуца свидетельствуют и о другом – о том, что он внимательно относился к поискам нового художественного языка у младовенцев, пользовался средствами поэтического выражения, разработанными в кругу литераторов данного направления (несобственно прямая речь, внутренний монолог). Психологическая проза А. Шницлера, Р. Бер-Гофмана, Г. фон Гофмансталя, их связь с трудами З. Фрейда и Э. Маха преломилась в романах Перуца. Высказывания

писателя подтверждают, что из современных ему авторов он особенно ценил А. Шницлера и Э. Вайса (2).

Свою творческую деятельность будущий автор романов начал с публикации коротких рассказов. Первый рассказ «Смерть мастера Лоренцо Барди» («Der Tod des Messer Lorenzo Bardi») был опубликован в 1907 году в литературном приложении к венской еженедельной газете. В этом же году другая газета публикует еще один рассказ Л. Перуца «Фельдфебель Шрадек» («Der Feldwebel Schramek»). Оба рассказа появились в печати благодаря поддержке Р. Бер-Гофмана, к которому совершенно неизвестный автор обратился за отзывом. Примечательно, что оба ранних произведения в зародыше содержали художественный материал, вошедший впоследствии в его романы. Первый рассказ – его действие относится к эпохе Возрождения – показал владение начинающим писателем стилем эпохи; он написан языком хроники времен Лютера и ведется от лица анонимного рассказчика, свидетеля происходящих событий. Второй рассказ появился позднее (1920) под заглавием «Трактир у картечи» («Das Gasthaus zur Kartätsche»).

Война 1914 года принесла Л. Перуцу большие человеческие испытания; он воевал на русском фронте, во время наступления генерала Брусилова (1916) его тяжело ранило, он потерял одно легкое, был комиссован и направлен в управление печати фронта, где в то время работали Ф. Верфель, Р. Музиль, Э.Э. Киш. С Э.Э. Кишем у него завязались дружеские отношения.

Война не прервала его занятия писательством. В 1915 году выходит его первый роман «Третья пуля» («Die dritte Kugel»), в 1916 году появляется «Чудо дерева манго» («Das Mangobaumwunder»), написанный в соавторстве с литератором П. Франком. Роман вырос из задуманного сценария к фильму, поставленному в 1935 году. В 1918 году выходит третий роман Л. Перуца «Прыжок в неизвестное» («Zwischen neun und neun»), предварительно печатавшийся как история с продолжением в популярной берлинской газете. В начале 1918 года по поручению фронтового управления по печати Перуц едет в качестве корреспондента на Украину, к Черному морю. Это пребывание нашло отражение не только в газетных очерках, но и получило художественное оформление в романах «Казак и соловей» («Der Kosak und die Nichtigall», 1927) в соавторстве с П. Франком, «Яблочко, куда катишься...» («Wohin rollst du, Äpfelchen...», 1928), в новелле «Боже, смилуйся надо мной!» («Gott, erbarme dich meiner»), давшей название сборнику новелл (1930), в рассказе «Вторник, 12 октября 1916 года» («Dienstag, 12. Oktober 1916»).

Л. Перуц 1920-х годов – писатель, имя которого хорошо известно читателю и критике. В этот период появляются его основные произведения, романы «Маркиз де Болибар» («Der Marques de Bolibar», 1920), «Мастер Страшного суда» («Der Meister des Juengsten Tages», 1923) и «Парикмахер

Тюрлюпен» («Turlupin», 1924). Л. Перуц ведет жизнь типичного венского литератора, он постоянный посетитель художественных кафе. Известно, что каждое из таких кафе было в Австрии местом встречи определенного круга литераторов. Сначала Л. Перуца можно было встретить среди художественной богемы в кафе «Музей» и «Центр», а затем его резиденцией стало кафе «Херренхоф» («Herrenhof»). По посетителям этого кафе, замечают историки литературы, можно было составить справочник «Кто есть кто» в тогдашней художественной и эстетической жизни Вены. За чашкой кофе в этом своеобразном литературном салоне и клубе собиралась вся духовная элита того времени. В среде художественной богемы Л. Перуц был известен не только как писатель, но и как прекрасный шахматист и игрок в бридж, а также как мастер анекдотов и остроумец, быстро расходившихся по Вене, одновременно и восхищавших, и вызывавших негодование. Он часто намеренно создавал себе репутацию аутсайдера, девиз которого «contra torrentem» («против течения»), был выгравирован на его печатке, изображавшей плывущую против течения форель. Однако это была маска человека, прятавшего свою душевную ранимость за показной холодностью, неприступностью, чужаковатостью. Друзья и близкие знакомые Перуца всегда отмечали его человеческую теплоту, дружелюбие, душевную щедрость. Он проявлял живое участие в судьбе молодых авторов, которым помогал советом и делом. В этом отношении его нередко сравнивают с Г. Баром, открывшим талант молодого Г. фон Гофмансталя, и с Э. Полаком, помогавшего литературному развитию Ф. Верфеля, Г. Броха, Р. Музиля. Исследователи единодушно отмечают роль Перуца в судьбе трех известных авторов: поэта Й. Вайнхебера, писателей А. Лернета-Холениа и Б. Брема. Он высоко ценил поэтический талант Й. Вайнхебера, постоянно поддерживал молодого, еще неизвестного поэта в начале его пути, помог ему найти издателя. В свою очередь, Й. Вайнхебер дорожил добрыми отношениями с известным писателем, о чем свидетельствуют его письма, «Стихи юной матери» («Verse an eine junge Mutter»), посвященные жене Л. Перуца и поэтический сборник «С обоих берегов» («Von beiden Ufern», 1923), посвященный самому Л. Перуцу. Лишь добровольный уход из жизни Й. Вайнхебера (1945) прервал их общение.

Нельзя не отметить тот факт, что даже эпоха с ее грозными идеологическими ориентирами не могла повлиять на духовное «сродство» этих людей. Л. Перуцу был присущ широкий взгляд на жизнь. Он сохранил дружеские отношения с Й. Вайнхебером и с Б. Бремом после прихода нацистов к власти, хотя его друзья и он оказались по разные стороны идеологических барьеров: «неариец» Перуц должен был пройти через все тяготы эмигрантской жизни, в то время как на биографии Й. Вайнхебера и Б. Брема легла тень сотрудничества с нацизмом.

Влияние Л. Перуца на А. Лернет-Холениа не исчерпывается дружеским общением. Несомненно, что творчество А. Лернет-Холениа свиде-

тельствует о воздействии на него романов Перуца, что сказалось как в выборе тем, так и в манере его письма. Их переписка и встречи продолжались после войны. Именно А. Лернет-Холениа издал после смерти Перуца его последний роман «Иуда Леонардо» («Der Judas des Leonardo», 1959).

В 20-е годы XX столетия книги Перуца издаются большими тиражами, они переведены на 21 язык. В 1924–1927 годах романы писателя («Прыжок в неизвестное», «Мастер Страшного суда», «Парикмахер Тюрюпен») появились на русском языке. Писатель интенсивно работает не только над своими собственными произведениями, он издает в авторизованном переводе два романа В. Гюго: «Год гильотины» («Das Jahr der Guillotine», 1925, совместно с О. Леветтом) и «Пламя над Сан-Доминго» («Flammen auf San Domingo», 1929). Оба вышли в берлинских издательствах.

Прочное положение Л. Перуца в писательском мире поддерживается налаженным семейным бытом. Однако счастливый брак с Идой Вайль оборвался со смертью жены (1928), Л. Перуц никак не мог примириться с ее потерей. Человек необычайно острого, «математического» ума, владевший всеми секретами рационального, логического мышления, он, подобно рядовому обывателю, прибегал к спиритуалистическим сеансам и связывался с потусторонним миром, чтобы получить иллюзию кратковременного утешения. В критике можно встретить утверждение, что биография писателя не нашла никакого отражения в его творчестве. Однако вряд ли можно до конца согласиться с подобным мнением. Ранее уже указывалось на появление в его книгах «русской» темы в связи с конкретным эпизодом биографии – путешествием по России. Видимо, и драматические события его личной жизни по-своему преломились в романе «Снег святого Петра» («St. Petri-Schnee», 1933), где герой в бредовом сне обретает свою утраченную возлюбленную и вопреки рациональным доводам не хочет расставаться с призрачной мечтой. Можно также предположить, что создание в этот отрезок времени (1930–1935) комедий – обстоятельство не случайное. Оно соответствует известным фактам его биографии: чтобы забыть и вытеснить трагические воспоминания, Л. Перуц заполняет свою жизнь флиртом, необременительными любовными связями. К произведениям легкого жанра, написанным в период 1930–1935 годов, относятся: «Поездка в Прессбург» («Die Reise nach Pressburg», 1930), «Утро – это праздник» («Morgen ist Feiertag», 1935, в соавторстве с Г. Штурмом); «Почему ты мне не веришь?» («Warum glaubst du mir nicht?», 1936, в соавторстве с П. Франком). Комедия «Утро – это праздник» была экранизирована в Аргентине, фильм вышел в прокат в 1941 году под названием «История одной ночи» («Historia de una noche») и получил приз Аргентинской киноакадемии.

Следует отметить, что произведения Л. Перуца всегда пользовались вниманием кинематографа. Роман «Маркиз де Болибар» экранизировался дважды: в 1921 году в Германии и в 1928 году в Великобритании.

В 1935 году в Австрии вышли фильмы по романам «Казак и соловей» и «Чудо дерева манго». В 1942 году в Аргентине был снят фильм «Пепел на ветру» («Ceniza al viento») по сценарию, в основе которого среди нескольких новелл был и один рассказ Перуца. При жизни писатель всегда участвовал в создании сценариев к фильмам по своим произведениям. В 1989 году режиссер М. Кельман, известный по фильму «Марш Родецкого» (экранизация романа Й. Рота), поставил фильм по роману Перуца «Мастер Страшного суда». Приход к власти нацистов резко изменил судьбу писателя. Романы «Снег святого Петра» и «Шведский всадник» («Der schwedische Reiter», 1936) появились уже только в Австрии, так как после 1933 года публикация «автора-неарийца» в Германии была запрещена. Поэтому романы, принадлежавшие к его лучшим произведениям, не могли повторить успех предыдущих книг. Аннексия Австрии гитлеровской Германией (1938) лишила писателя всякой материальной и духовной основы существования, и в 1938 году он вместе с семьей эмигрирует в Палестину, где работает по своей прежней специальности – математик страхования. Во время войны Перуц пытался писать, однако исторический роман о жизни первых европейских поселенцев в Америке остался фрагментом, так же, как и роман «Майская ночь в Вене» («Mainacht in Wien», 1996), в котором описывался захват нацистами власти в Австрии. Он продолжал работать над романом в новеллах «Ночи под каменным мостом» («Nachts unter der steinernen Brücke», 1953), первая глава из которого была опубликована еще в 1924 году. Роман, считающийся вершиной его творчества, оказался последним произведением, увидевшим свет при жизни писателя. Публикация романа «Иуда Леонардо» («Der Judas des Leonardo», 1959) не нашла заметного резонанса у читателя. В Европе Л. Перуц оказался почти полностью забытым писателем. Только в Латинской Америке благодаря усилиям его друзей, а также авторитету Хорхе Луиса Борхеса, высоко ценившего мастера, его произведения пользовались неизменным успехом и расходились большими тиражами. Сам Л. Перуц, как всегда, трезво оценивал свое положение на литературной сцене послевоенной Европы. В начале 1950-х годов он писал Б. Брему, советовавшему ему печатать свои книги: «... это дело не столь простое для меня, как прежде, тех прежних издателей, которых я знал, больше нет. А нынешние издатели, по всей вероятности, не имеют ни малейшего представления, что я когда-то был. Ибо с тех пор, как я был удален из немецкой литературы, миновало четырнадцать лет <...>. Я уже больше не жажду в литературе ни успеха, ни места, ни почестей. Все оказалось суетой <...>» (3). Это письмо достоверно передает настроение писателя, постоянно тосковавшего по «венской» атмосфере дружеского общения, по «своему» читателю. Он, так и не вписавшийся в духовно-литературную обстановку послевоенной Австрии, постоянно проводил свой летний отдых «дома», в кругу немногих близких ему людей. Особенно охотно он бывал у

своего друга Лернет-Холениа. Здесь он и скончался (1957) от сердечного приступа.

Последние двадцать лет своей жизни он жил в Израиле, но всегда мечтал «о доме с двумя окнами»: одно из них должно было выходить на площадь перед иерусалимским храмом, а из другого ему хотелось бы видеть свою австрийскую родину (4).

Прошло немало времени, прежде чем имя несправедливо забытого большого художника вошло в литературный обиход и заняло достойное место. Изучение литературного творчества Л. Перуца было сопряжено с трудностями, сопровождающими всякое новое открытие забытых имен; обычно возникает опасность пользоваться при оценке их произведений либо завышенными, либо заниженными мерками, ибо инструмент исследователя неизбежно настраивается «или на слишком высокую ноту, или на слишком низкую» (5). Работы, посвященные Перуцу, лишней раз доказывают справедливость таких опасений. В первом диссертационном исследовании – его написал Масато Мураяма – Л. Перуц представлен как автор исторических романов. В интерпретации японского германиста Л. Перуц был создателем популярных развлекательных книг, сторонником консервативных монархических взглядов, критиковавшим с этих позиций современную ему действительность австрийской республики (6). Здесь отметим, что Л. Перуц, подобно другим австрийским писателям (например, Й. Роту), действительно положительно оценивал роль австрийской монархии и был убежденным противником идеи национального государства, что проявилось позднее в его отношении к государству Израиль. Но так думал Л. Перуц как человек и гражданин. Однако Перуц-художник никогда не вплетал собственное мировидение в канву своих произведений, не делал персонажей рупором своих взглядов. В основе его творчества лежал принцип полного авторского невмешательства в художественные события, что проявлялось, в частности, в отсутствии любого писательского комментирования. Этому принципу он следовал и в жизни: не сохранилось ни одного интервью, ни одного толкования им своих книг.

Следующий этап в освоении творчества Перуца (80–90-е годы XX в.) связан с более глубоким осознанием его места в литературе. Для этого уже была создана необходимая база: переизданы все произведения писателя, включая и фрагменты его неоконченных романов, изучен обширный материал, содержащийся в до- и послевоенных рецензиях на его книги. Исследователи видели свою задачу в том, чтобы отграничить творчество Л. Перуца от «черной» фантастики, оккультной литературы, связанной с именами Г. Майринка, Г.Г. Эверса, К.Г. Штробла, к которым критика «привязывала» его книги за схожесть некоторых сюжетных мотивов. Заслугой германистов данного периода (Д. Нойхауз, Р. Лют, Г.Г. Мюллер и другие) было аргументированное введение Л. Перуца в «большую» европейскую литературу, показ духовно-эстетических истоков его творчества в предшествующей литературе

рубежа столетий, раскрытие непосредственного воздействия на него таких авторов «венского модерна», как А. Шницлер и Р. Бер-Гофман, выявление параллелей с эпикой его современников (Й. Рот, Э. Вайс). Более глубокому проникновению в художественный мир писателя способствовало изучение и раскрытие того культурно-исторического контекста, в котором развивался художник: венское литературное кафе, взаимосвязь австрийской и еврейской традиций, монархическое прошлое Дунайской империи и австрийской республики, философско-исторические и психолого-социологические идеи, формировавшие его понимание истории и сознание личности. В 80–90-е годы XX столетия начали складываться традиции в освоении творчества Л. Перуца, появились фундаментальные исследования, многочисленные работы по отдельным проблемам. Их число постоянно растет; писатель оказался тем художником, который дал плодотворные импульсы для развития самых противоположных тенденций: французскому «новому роману» (А. Роб-Грийе) и так называемой массовой культуре (А. Хичкок, Я. Флеминг).

Перу Л. Перуца принадлежат десять романов, не считая переводов и авторизированных обработок произведений других авторов, а также книг, написанных в соавторстве. Для характеристики его манеры письма критика часто использует такие определения, как «мистика плюс математика», «единство истории, фантастики и математики». Тем самым подчеркивается его умение выстроить точный, захватывающий сюжет, изобразить события, отмеченные и тайной, и глубоким знанием исторических реалий, создать повествование, написанное одновременно поэтично и доходчиво. Он поэт и математик, писал о нем известный критик и писатель, друг юности Р.А. Берман, страсть к повествованию, «брызжащая в нем», уравновешивается блестящей, «элегантной» логикой; «из-за плеча поэта Перуца постоянно выглядывает математик» (7). Однако все сказанное – лишь одна сторона его дарования. Внимательный читатель всегда ощущал и другое – глубокое философское содержание, спрятанное за лежавшей на поверхности занимательностью и увлекательностью изложения. Эта своеобразная связь глубины и развлекательности отмечена в остроумном высказывании австрийского писателя Ф. Торберга, шутливо полагавшего, что талант Перуца мог бы, вероятно, появиться как «плод любовной связи Франца Кафки с Агатой Кристи» (8).

Эпическая проза Перуца всегда содержит элементы фантастического, это фантастические романы в том смысле, в каком определяет жанр Ц. Тодоров. Их основной критерий, по Тодорову, – присутствие в содержании некоего двойного смысла. Художественный текст, пишет он, заставляет читателя «испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий» (9). Подобные колебания касаются и решения о том, является ли пережитое сном или явью, порождением мечты или реальностью. Фантастическое, понятое таким образом, отделено от чудесного (фантастически-чудесного, от

чудесного в чистом виде, представленного в сказках, или от научно-чудесного, именуемого научной фантастикой) (10). Встречаясь с чудесным, выраженным в перечисленных выше формах, читатель никогда не испытывает колебаний относительно понимания, к какой сфере отнести их – к реальной или иллюзорной. Не то в фантастическом тексте, где принятие какого-то однозначного решения беспрестанно подвергается сомнению. Это происходит за счет того, что обычный, «житейский» порядок чередуется с тем, что Р. Кайуа назвал «вторжением недопустимого в неизменную закономерность повседневности» (11).

Действие романов Перуца, как правило, происходит в зоне пересечения реального и ирреального, когда утрачивается однозначность в понимании как природы действующих сил (естественные или сверхъестественные), так и в оценке психических состояний персонажей (явь или сон). Подобная двусмысленность не разрешается развязкой действия, она сохраняется и как основное читательское впечатление после прочтения.

Значительную часть творческого наследия писателя составляют исторические романы, в которых автор соединяет точное знание реалий воспроизводимых событий с их фантастической интерпретацией, создавая таким способом совершенно новый контекст. Именно сочетание исторического и фантастического жанров составляет подлинное своеобразие творческой манеры автора, не имевшего здесь предшественников (12).

Его видение истории сформировалось в эпоху критического переосмотра идей Просвещения, согласно которым человечество, осуществляя заветы французской буржуазной революции (свобода, равенство, братство), неуклонно развивается в направлении прогресса и разума. Война 1914 года наглядно показала иллюзорность рационалистического подхода, несостоятельность взглядов на историю как прямой путь создания человеческого общества по меркам разумности. По иронии истории как раз поколение носителей политических и научных лозунгов либерализма породило разрушительные идеи и само стало жертвой милитаристского угара. Реакцией на эту катастрофу стал пересмотр представлений об историческом развитии. Теоретическая основа для формирования нового исторического понимания была заложена еще в XIX веке в антипросветительских взглядах романтиков, Ф. Ницше, А. Шопенгауэра.

Литература рубежа столетия, искусство декаданса, отмеченное эгетическими настроениями скорби и печали, в утонченной форме воплотили идеи «конца эпохи», утраты жизненных сил и устремлений. В XX веке критика исторического наследия Просвещения в Германии была продолжена В. Бенямином, М. Хоркхаймером, Т. Адорно. В русле указанных тенденций критического отношения к восприятию истории правомерно рассматривать и осознание исторического развития Л. Перуцем (13).

Идея, лежащая в основе его исторических романов, следующая: не существует объективной истории, основанной на модели «причина –

следствие», смысл которой раскрывается по мере постижения фактов. История есть совокупность событий, она становится видимой лишь благодаря интерпретации конкретными лицами, ее общие контуры проступают только через «призматическое преломление» (14). В романах Перуца история предстает в воспоминаниях каких-то персонажей; такие воспоминания эмоционально окрашены, лишены строгой объективности и находятся в тесной взаимосвязи с интересами тех, кто повествует, «вспоминает». Эти интересы находятся в зависимости не только от самосознания, идентичности «вспоминающего» субъекта, но и от самосознания целой эпохи. Л. Перуц – непревзойденный мастер описания возникновения, самосознания, самопонимания (идентичности) из воспоминаний (15). Как никто другой, он умеет показать провалы в памяти и зарождение воспоминания, а вместе с ним – и идентичности из хаоса, в котором нельзя различить «я» и «ты». Он дает возможность читателю буквально пережить, почувствовать и увидеть тончайшие переходы от состояния, когда человек был «безмянным нечто, безличным существом, утратившим способность отличать прошедшее от будущего», к первой встрече с вновь проснувшимся сознанием (16).

С той же пластичностью воссоздается им и идентичность эпохи, осознание коллективным «я» своей osobости, ощущение себя как единого целого. Эта зарождающаяся в ходе революционных потрясений идентичность коллектива осознает себя, как показывает Перуц, только в неразрывной связи со своей способностью вспоминать или забывать. Через романы Перуца, повествующие о революционных потрясениях либо о подготовке к ним, красной нитью проходит идея неразрывной взаимосвязи трех элементов: образование новых представлений о себе, отождествление себя с ними и воспоминание о прошлом. Задача нового порядка в революционной России («Яблочко, куда катишься...») – не просто физическое уничтожение прежних правителей, но и искоренение памяти о них. Он пишет: «... революционный гнев был направлен против каменных символов старого времени. С постаментов сбрасывали царские памятники <...>. Повсюду вырастали памятники и бюсты великих революционеров прошедших времен <...>. На Красной площади <...> можно было видеть революционный памятник, одновременно примитивный и впечатляющий: огромный топор, вбитый в гигантское белое бревно, а на бревне большими красными буквами написано: «Бедая гвардия» (17).

Отношение к истории как к некоей гипотезе, порождаемой воспоминаниями субъекта, зависящего от своих собственных интересов, означает для писателя невозможность воссоздания объективного хода событий. В такой исторической модели важным аспектом является фокус восприятия происходившего. Кто же у Перуца «вспоминает» о «делах давно минувших дней»? Они передаются с «периферии» истории; великие события (и географически, и социально-психологически) показаны не из центра про-

исходящего, а с окраины, «обочины» эпохи. Так, подготовку к планируемому восстанию против французской аристократии читатель наблюдает из маленькой цирюльни Тюрлюпэна, чудака, одержимого манией величия («Парикмахер Тюрлюпэн»), гражданская война в России показана через воспаленное восприятие мелкого австрийского чиновника, бывшего офицера («Яблочко, куда катишься...»). О Северной войне (1700–1721) читатель узнает от двух бродяг – офицера, дезертировавшего из армии саксонского короля, и безымянного вора. О завоевании Мексики испанцами рассказывает старый солдат – испанец и вспоминает полубезумный немецкий рыцарь Грумбах, то теряющий свою память, то вновь обретающий ее. В романе «Ночи под каменным мостом» в некоторых сценах появляются подлинные исторические лица (полководец Валленштейн, император Рудольф II, ученый, математик и астроном Кеплер), но не они определяют перспективу повествования, а другие совершенно незначительные с точки зрения эпохальных событий персонажи: бедняк-репетитор, городские дурачки из гетто, бедолага-торговец и другие. События, переданные из подобной «усеченной» перспективы, теряют свою значительность, а их подлинными героями становятся не вершители судеб из официальной истории, а маленькие люди или чудаки, одиночки, не понятые и отторгнутые обществом.

Важно отметить еще один аспект произведений Перуца. Во всех его романах очень сильно чувствуется метафизический элемент. История, совершающаяся на периферии, персонажи, часто удаленные от света «пржекторов» эпохи, у него всегда соприкасаются с магистральными проблемами бытия, связаны с «последними вещами» мироздания. Читателя не оставляет ощущение того, что описанное автором географическое и социальное «захолустье», выведенные им на сцену незначительные по историческому масштабу люди тем не менее всегда находятся «под приглядом» каких-то высших сил. Души его персонажей становятся ареной той драматической борьбы, что ведут между собой Рай и Ад. Поэтому в центре его произведений, посвященных изображению исторических событий, оказываются не сами эпизоды человеческой истории, а нравственное состояние человеческой души, показанное в космическом контексте. Божественное предопределение и свободное волеизъявление человека, вина и искупление, преступление и наказание, милосердие и справедливость – вот те проблемы, которые в конечном итоге обсуждаются в произведениях Перуца. Потому его «занимательные» романы становятся притчами о судьбе человека и мира.

Первый исторический роман «Третья пуля» уже содержал весь набор признаков, определяющих особый «перуцевский» колорит. Типична сама тема – столкновение личности с историей, драматическая коллизия, результатом которой становится крушение индивидуума, пытавшегося вмешаться в ход исторических событий. Роман рассказывает о герман-

ском рыцаре Грумбахе, человеке, одержимом «волей к власти», фанатической страстью, определяющей все его действия. В Германии он во главе восставших крестьян громил замки князей, разрушал монастыри, отказался присягнуть на верность молодому императору, вставшему на престол. Папа проклял его, кайзер выслал из Германии, в Новом Свете он пытался противостоять Фердинанду Кортесу и помешать ему завоевать Мексику. Свой план – остановить испанскую армаду – он хотел осуществить с помощью аркебузы (пищали) и трех пуль, выигранных у меткого стрелка, набожного испанца Гарсиа Новарро, умевшего заговаривать пули. Новарро, проигравшего аркебузу в кости, Кортес приказывает повесить, перед смертью тот проклинает пули, и его проклятие сбывается. Первая пуля поражает друга Грумбаха, благородного короля ацтеков Монтесуму, вторая – возлюбленную Грумбаха, юную индианку Далилу. Третья пуля попадает в самого Грумбаха, он падает с лошади и лишается памяти. С тех пор он идет по жизни, как по заброшенному дому, в котором одни комнаты пусты, а другие наполнены каким-то бессмысленным хламом. Утратив память, он утратил и свою идентичность. Грумбах, в прошлом страстный борец против папы, теперь находится в стане католиков и участвует в пленении и казни бывших единоверцев-протестантов. Вслушиваясь в рассказ старого испанского солдата о славном рыцаре Грумбахе, он начинает вспоминать свою молодость в Мексике. Но дослушать до конца ему не удастся, его слуга Мельхиор Йеклайн, когда-то искалеченный испанцами, не выдерживает воспоминаний об этих событиях и убивает старого испанца. Картины жизни, всплывшие перед ним, снова исчезли в сумерках времен, а он остался человеком, не имеющим за собой прошлого, не понимающим настоящего.

Роман Л. Перуца построен как текст с вариационной повествовательной перспективой, где ведущую роль играет повествователь, воспринимающий историю событий на глазах у читателя от другого рассказчика. Собственная история Грумбаха и его трех пуль появляется в рамочном обрамлении; события возникают как рассказанная история. Происходящее воспринимается с ограниченной перспективы. Именно таковым является понимание пережитого и увиденного старым испанским мушкетером. «Большая» история преломилась через осознание тех, кто ее творил, чувства и ощущения ее участников и наблюдателей стали фокусом линзы, доносящей эту историю до потомков. Самоограничение авторской перспективы – важнейший принцип в структуре текста Перуца. Автор охарактеризовал его так: «Верно то, что я, всякий раз входя в незнакомый мне мир, влезаю в шкуру какого-нибудь незнакомому мне человека и обживаюсь в ней. То это немецкий ландскнехт, то сапожник из Сицилии, то вор, то испанский аристократ, а то <...> пражский бедолага-еврей». Точка зрения конкретного персонифицированного рассказчика, участника или наблюдателя происходящего, является необходимым условием для созда-

ния не только субъективно окрашенного образа восприятия истории. Подобная ограниченная повествовательная перспектива – обязательная предпосылка фантастического произведения. Такой персонаж-рассказчик облегчает процесс отождествления с ним читателя, что необходимо в фантастике с ее атмосферой неясности и неопределенности в принятии однозначных оценок в пользу естественного или сверхъестественного объяснения событий. Персонафицированный рассказчик, пишет Ц. Тодоров, «может *удостоверить* рассказанное, не возлагая, однако, на себя обязанности принять окончательное объяснение <...>» (19). Напротив, всезнающий повествователь неуместен в зыбком воздухе фантастики, среди многозначных обстоятельств, оставляющих в читателе неуверенность и колебания. Читатель так и не получает однозначного толкования тому, что определило судьбу Грумбаха: проклятие Новарро или его собственный характер, эгоистические желания, жажда власти, в жертву которым он приносит дружбу, любовь и наконец самого себя. На основании прочитанного нельзя определенно сказать, почему Грумбаху было не суждено узнать свою историю до конца: то ли потому, что он (еще до рассказа солдата) не смог допить горький отвар алхимика, возвращающий память, то ли потому, что его слуга действовал в приступе гнева. Неясно, как он стал обладателем заветной аркебузы: то ли в результате заключенного союза с дьяволом, то ли с помощью слуг, выигравших в кости пицаль у Новарро. Персонафицированный рассказчик, комментирующий действие «изнутри» (испанец), повествователь, совмещающий в одном лице и рассказчика, и главное действующее лицо, рефлекторно, эмоционально-оценочно воспринимающее мир, создают сложную повествовательную перспективу. Однако эти «технические» ухищрения «спрятаны» за захватывающим сюжетом, за безупречной логикой построения ситуации, за точным, выразительным, стилизованным под архаику языком произведения.

Перуц-рассказчик широко использовал возможности внутреннего монолога и не собственно прямой речи как форм проявления лирического «я» персонафицированного повествователя. Известно, что в литературе на немецком языке эта техника повествования нашла широкое применение в произведениях венского модерна. Л. Перуц, испытавший непосредственное влияние искусства рубежа века, считавший образцовой прозу А. Шницлера, не прошел мимо художественно-эстетических достижений литераторов этого круга. Роман «Третья пуля» тому наглядный пример. Сложное переплетение разных уровней повествования создает глубинную перспективу, уточняет психологическую характеристику героя, несущего в себе неразрешимый комплекс противоречий добра и зла, широту натуры и мелочного честолюбия, губящего его как личность.

Лео Перуц развил особый вариант истории фантастического романа, так называемый «роман улик» (Indizienroman) (20). Суть подобной техники изображения заключается в том, что автор отказывается от непосредствен-

ного описания тех или иных событий, но оставляет доказательства, «улики», исходя из которых читатель сам заполняет пустоты в действии или воссоздает событие, сообщенное лишь намеком, изображенное в завуалированном, зашифрованном виде. Подобно детективу, читатель с помощью «улик», разбросанных по всему тексту, используя свой собственный комбинационный дар, реконструирует случившееся, «утаенное», не рассказанное автором, но имеющее важное значение для понимания общей логики текста, для раскрытия глубинного смысла. При этом только от читателя зависит, поймет ли он скрытые знаки и указания автора и последует за ним «вглубь» или останется на поверхности, следя только за развитием сюжета. Создавая «роман улики», автор, начиная с «Третьей пули», преследует двойную цель. С одной стороны, читатель сам вовлекается в интерпретацию истории, ему на собственном опыте дается возможность осознать, как факт превращается, по выражению Нойхауза, «в субъективно окрашенный продукт комбинационных способностей» тех, кто занимается толкованием истории (21). С другой стороны, автор с помощью «улик» подводит внимательного читателя к пониманию трагедии Грумбаха, его собственной вины во всем, что произошло. Не третья пуля, сбившая его с седла лошади, виновата в потере памяти. Под тяжестью вины и греха, не дающей ему обрести покой, Грумбах, видимо, сознательно избрал путь забвения и безразличного приспособленчества. Лета, река забвения, в которую он вошел, и есть исполнение третьего проклятия, та самая «третья пуля», настигшая его. Но одновременно утрата памяти и идентичности являются искуплением вины Грумбаха. Комплекс «вина-забвение», впервые появившийся в романе «Третья пуля», будет постоянно сопровождать поступки персонажей в последующих произведениях (22).

1. Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. – М.: Иваново: Издательство МИК, 2003. – С. 46.
2. См.: Lüth R. Drommetenrot und Azurblau. Studien zur Affinität von Erzähltechnik und Phantastik in Romanen von Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia. – Meitingen: Corian, 1988. – S. 53; 89.
3. Цит. по: Neuhaus D. Erinnerung und Schrecken. Die Einheit von Geschichte, Phantastik und Mathematik im Werk Leo Perutz. – Bern (u.a.), Frankfurt/M: Peter Lang, 1984. – S. 82–83.
4. См.: Ben-Chorin S. Das Haus mit den zwei Fenstern: Erinnerungen an Leo Perutz // www.hagalil.com/israel/deutschland/perutz.htm
5. Neuhaus D. Op. cit. – P. 8.
6. Murayama M. Leo Perutz. Die historischen Romane. Diss. phil. – Wien, 1979.
7. Цит. по: Müller H. -H. Nachwort // Perutz L. Der Meister der Jüngsten Tages: Roman. – Wien, Darmstadt: Paul Zsolnay, 1989. – S. 210–211.
8. Цит. по: Bauer S. Leo Perutz // Metzler Autoren Lexikon. 2. Aufl. / hrsg. von Berndt Lutz. – Stuttgart, Weimar: Metzler, 1994. – S. 660.
9. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. – С. 24.
10. Там же. – С. 38–42.
11. Цит. по: Тодоров Ц. Указ. соч. – С. 19.

12. См.: *Neuhaus D.* Op. cit. P 23.
13. См. подробно об исторической концепции Л. Перуца: *Neuhaus, Dietrich.* Op. cit. – P. 23–31, 47–81.
14. *Ibid.* – P. 47.
15. *Ibid.* – P. 49.
16. См.: *Перуц Л.* Снег святого Петра // Лео Перуц. Мастер Страшного суда. – СПб.: ООО «Издательский дом «Кристалл», 2000. – С. 599.
17. *Perutz L.* Wohin rollst du, Äpfelchen... – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1989. – S. 143.
18. См. *Ben-Chorin Sch.* Das Haus mit den zwei Fenstern. Op. cit.
19. *Тодоров, Цветан.* Указ. соч. – С. 63.
20. См.: *Neuhaus D.* Op. cit. – P. 60.
21. *Neuhaus D.* Im Hinterhof der Geschichte. Beobachtungen zum Werk Leo Perutz' // *Phaicon*, 1982. № 5. – S. 47.
22. О вине и искуплении Грумбаха см.: *Lüth, R.* Op. cit. – P. 280–282.

ИЛЬЗА АЙХИНГЕР

С творчества Ильзы Айхингер (Aichinger, Ilse, 1.11.1921, Вена) начинается литература Австрии после 1945 года. Его значение бесспорно. Автор романа, коротких рассказов, стихов, диалогов и радиопьес, Ильза Айхингер буквально «осыпана» премиями. Среди них самые престижные: премия «Группы 47» (1952), литературная премия города Бремена (1957), Баварской Академии искусств (1961), города Вены (1974), Большая литературная премия Баварской Академии искусств (1991), Австрийская государственная премия за совокупное творчество (1995), премия австрийской книжной торговли (2002). Ее вклад в развитие поэзии и литературы отмечен премиями Иммермана (1955), Нелли Закс (1971), Марии Луизы Кашниц (1981), Петрарки (1982), Франца Кафки (1983). Она является членом Немецкой Академии языка и литературы, Берлинской Академии искусств, Баварской Академии. Ее общественная и литературная деятельность отмечена государственными наградами – Крестом почета, орденами.

Однако столь высокая оценка И. Айхингер не может затушевывать того факта, что среди пишущих на немецком языке она разделила судьбу тех классиков, кто почитаем, но недостаточно внимательно читаем. Да, она занимает свое место в антологиях, в хрестоматиях, рекомендованных для изучения в школе. У нее свой круг читателей, которые заворуженно внимают ее голосу, но она, по справедливому замечанию критика, «выведена за пределы литературных дискуссий» (1). В германистике ее творчество так же долгое время находилось «на периферии» (2).

За последние три десятилетия появилось немало серьезных исследований по произведениям И. Айхингер. Их число постоянно растет, но инерция в понимании современной литературы еще дает о себе знать. Так, в «Истории австрийской литературы» (1999) И. Айхингер, выдающемуся мастеру формы и слова, отводится 15 строк (3). Подобная позиция авторитетных историков литературы наглядно отражает модель восприятия ее творчества: им либо восхищаются, либо находят его непонятным, созданным для немногих, «герметичным», элитарным (4). Употребляя слова известного писателя, можно сказать, что оно еще терпеливо ожидает нас (5).

Биография играет различную роль в духовной жизни художника; есть такие, биография которых существует как бы рядом с их творчеством, не накладывая на него существенного отпечатка. У других, напротив, она чрезвычайно важна для понимания их творческой судьбы и мироощуще-

ния. И. Айхингер принадлежит к последним, ее биография явилась той почвой, на которой сформировались ее основные художественные принципы – отчуждение и взгляд ребенка как способ передачи взаимоотношений человека с миром. Отчуждение в его реальной, бытовой форме И. Айхингер познала подростком во время нацистского господства. Дочь «неарийки»-матери и «арийца»-отца, жившего отдельно от семьи, она сполна почувствовала и пережила страх и ужас преследований и дискриминации. Она и ее родные не сумели эмигрировать; используя последнюю возможность, в Англию удалось уехать только ее сестре-близнецу. Согласно расовым законам, еврейка-мать не подлежала депортации до совершеннолетия дочери. Но на глазах у Ильзы были депортированы и уничтожены ее любимая бабушка, у которой она воспитывалась в детстве, и родственники матери. Охранительный статус матери кончился в ноябре 1942 года, и с тех пор они должны были прятаться, постоянно менять жилье, искать убежище. Так на собственной судьбе Ильза почувствовала до конца, что такое жить в мире, неожиданно ставшем для тебя чужим и непонятным. Подобное положение – не всегда только источник страданий; оно открывает возможность восприимчивому и чуткому уму ощутить глубинную, подлинную суть вещей, спрятанных за повседневным и привычным. Именно в годы отрочества и ранней юности к Ильзе пришло осознание обманчивости «внешней» оболочки мира, кажущейся надежной и безопасной. Отказаться от доверия, не полагаться на привычную логику поведения окружающих означало для юной Ильзы выжить на краю открывшейся бездны. Одновременно это было обретением внутренней свободы, которая всегда отличала ее как человека и художника. Биографический опыт навсегда вошел в ее произведения, определил ее образный язык. Это речь человека, прошедшего через неминуемую цену каждому слову. Ее творчество «законсервировало состояние чуждости» (В. Эггерс). «Консервация» проявляется как тематически через изображение индивидуума в состоянии отчуждения, так и художественно-эстетически через отчуждение как принцип изображения (6).

Ситуация отчужденности была пережита девочкой-подростком, не имевшей возможности соотнести свои впечатления с опытом взрослого человека и объяснить их, исходя из общественных и политических предпосылок. Это придавало ее переживаниям особую остроту. Детский взгляд, перспектива видения ребенка станет позднее другим определяющим поэтологическим принципом И. Айхингер. Подобный ракурс включает в себя исконные свойства ребенка: жить, постигая мир через игру. Детство и игра являются, по Айхингер, апогеем бытия, ибо только они «делают мир сносным и вообще дают ему обоснование». Этот ракурс включает в себя библейское: «Станьте как дети», обретя их «непостижимое» состояние свободы, ощущение того, что все «начинается с самого

начала» (7). Исследователи находят в игре слов, присущей Айхингер, «свободное пространство детской игры <...>» (8).

После окончания войны она пошла учиться, но после пяти семестров на медицинском факультете прервала учебу, чтобы полностью посвятить себя писательской деятельности. И. Айхингер начала писать еще в 1945 году. Небольшой рассказ «Четвертые ворота» («Das vierte Tor») – первая в австрийской литературе публикация, где речь идет о концентрационных лагерях. Говорят о них еврейские дети, играющие на кладбище и рассуждающие о смерти серьезно, спокойно и буднично.

В 1946 году она пишет «Призыв к недоверию» («Aufruf zum Misstrauen»), сразу обративший на себя внимание. Среди множества воззваний к немецкому народу, написанных выдающимися деятелями немецкой культуры сразу после разгрома фашизма (Т. Манн, Э. Вихерт, Г. Гессе), манифест И. Айхингер выделялся необычной интонацией. Обращаясь к своим соотечественникам, она писала: «Вы не доверяете своему брату, Америке, России и даже Богу. А должны не доверять самим себе <...>. Чистоте наших намерений, глубине наших мыслей, доброте наших поступков! Мы не должны доверять нашей собственной правдивости! Разве не слышится в ней снова ложь? Не доверять нашему собственному голосу! Разве он не дребезжит от бессердечия и душевной сухости? Не доверять нашей любви! Разве она не начала гнить от эгоизма? Не доверять нашей чести! Разве она не утратила свою прочность от нашей гордыни?» (9). Обращает на себя внимание, что И. Айхингер не употребляет исторические реалии – фашизм, расовые и политические преследования, бедствия войны, послевоенные голод и разруху. Она говорит о глубинном: о «тяжелой, неизлечимой болезни мира», содрогнувшегося от горя и печали, о необходимости познать первопричину того, как и почему в течение многих поколений «взрастал <...> дикий зверь. <...> Мы претерпели от него страдания, они вокруг нас, на нас и <...> внутри нас». Против такой болезни может помочь лишь одно средство – недоверие. Заканчивая свое воззвание, Ильза Айхингер обращается к «бледному гражданину XX века» с призывом не доверять «змие в нашем сердце», дабы стать в будущем достойными доверия.

Манифест И. Айхингер – не только документ исторической эпохи, свидетельствующий о позиции автора, ее бесстрашии, суверенности натуры, не признающей никаких форм приспособления к общепринятым точкам зрения. Воззвание начинающей писательницы уже содержало в зародыше тот «угол отчуждения» (И. Айхингер) по отношению к миру и к себе, который станет определяющим для ее последующего творчества.

Ее первый и единственный роман выходит в 1948 году. Это роман «Великая надежда» («Die grössere Hoffnung», 1948), который несомненно отражает определенные этапы биографии писательницы. В центре его стоит фигура Эллен, девочки-подростка, у которой ариец-отец и неарий-

ка-мать, а значит, двое «правильных» и двое «неправильных» дедушек и бабушек. В 10-ти главах описываются различные эпизоды ее жизни во время фашизма: эмиграция матери, отчуждение от знакомых и друзей, попытка избавиться от одиночества и найти себе новых товарищей среди «неправильных» детей, их депортация, самоубийство бабушки из-за страха перед депортацией, бомбежки города наступающими войсками союзников, попытки Эллен прорваться в осажденный город, чтобы, как она объясняет солдатам, задерживающим ее, найти свою мертвую бабушку, своих депортированных друзей, свой дом. На этом пути она гибнет от разрыва гранаты.

Книга наполнена символами: «яблоко», «синева», «звезда», «мост» и другие. Символ «надежда» вынесен в заголовок, он выполняет особую роль. Вначале «надежда» означает желание девочки вырваться из того места, где ее преследуют, и уехать в свободную страну. Эта «большая надежда» не может исполниться, но она постепенно сменяется «великой надеждой», связанной с иным миром, где царят любовь и человечность. На пути к «мосту», ведущему к свободе, Эллен, находящаяся среди солдат-освободителей, гибнет, но успевает передать важное донесение («весть») людям у моста.

Говоря о своем романе, И. Айхингер заметила, что она хотела только рассказать, «как это было в действительности. Так и получилось, но только совершенно по-другому, чем мне это представлялось» (10). Автобиографическая и историческая реальность превратилась в реальность поэтическую. Она стала таковой благодаря необычному экспрессивному образному языку книги, не имевшему ничего общего с литературой «часа ноль», со стилем «сплошной вырубки», задававшими тогда тон в духовной жизни. Немецкоязычная литература первых послевоенных лет, борясь против нацистской порчи языка, требовала «голой» правды и ясности. Новое поколение поставило своей целью противостоять любой патетике. Вернувшиеся и взявшиеся за перо бывшие фронтовики с подозрением относились ко всякому эпитету, к любой литературной «каллиграфии» (А. Андерш). На этом фоне роман И. Айхингер, насыщенный поэтическими аллегориями из античных и иудейско-христианских мифов, звучал резким диссонансом.

Повествование романа лишено строгой конкретно-исторической привязки ко времени. Место действия (Вена) не названо, оно угадывается по некоторым указателям: каналу в центре города и ярмарочной площади с каруселью. Время нацистского господства весьма скупо маркировано отдельными реалиями: «арийцы», «звезда на двери», «депортации в Польшу», «опечатанные вагоны», «лагерь». Под пером Айхингер история становится параболой.

Все происходящее дано под углом видения осиротевшего ребенка. Отчуждение ребенка в мире предстает в специфической форме сиротства:

все дети в романе – сироты при живых родителях. Сиротство раскрывается в разных аспектах: как беззащитность и неприкаянность детей, как их отдаленность от взрослых, «отмежевание» от мышления взрослых (11). Это проявляется в том, что в книге взрослые как бы выведены из детского космоса. Взрослые появляются только на его обочине и не оказывают на детей никакого влияния. Взрослые – фигуры, не имеющие имен, названные только по своей функции. У Эллен двойное сиротство: она «чужая среди своих»; в силу своего происхождения она не относится полностью ни к «правильным», ни к «неправильным». И те и другие не «берут ее в игру». На взрослых она не может опереться: мать далеко, отец находится среди преследователей, а бабушка сама нуждается в ее утешении. Предоставленная самой себе, она по-своему решает свалившиеся на нее «взрослые» проблемы. Известно, что детская и подростковая логика ассоциативна, она плохо различает выдуманную и подлинную реальность. Подобная перспектива восприятия, использованная в качестве художественного приема, открывает, как показал роман Айхингер, новые возможности в изображении бесчеловечного режима нацизма. В романе определяющие константы нацистского господства – преследование и страх – переданы через игры детей. Игра становится способом существования детей в аномальной жизни, более того – их жизнью. «Реальность, именуемая игрой» (И. Хейзинга), в несовершенном, лишенном обычной логики мире создает временное ощущение порядка. С одной стороны, это представление «как будто», «понарошку», но, с другой, оно протекает с величайшей серьезностью и тем самым квалификация «как будто» на время «полностью снимается» (12).

В книге Айхингер игра не только адекватно выражает детское сознание, она показывает, «инсценирует» (Н. Розенбергер) последствия нацистской политики. Таким образом, игра в романе – одновременно и составная часть детского космоса, и изображение тоталитарного режима. Так, игра в «спасателей» («неправильные» дети хотят спасти «правильного», арийского ребенка, передать его бургомистру и получить за это разрешение сидеть на скамейках и играть в парке) имеет своей предпосылкой дискриминацию по расовым признакам. Игра в прятки на кладбище является выражением их неуверенности и запуганности при столкновении с реальностью. Поэтому слова «спрятаться» и «поймать кого-то» в представлении детей тотчас же связываются с реальными преследованиями, которым подвергаются их родители и они сами. Рождество Христово, разыгранное детьми в традициях литургии и мистерии, а также аллегорического барочного театра в духе «Большого театра жизни» Кальдерона и Гофманстала, кончается их депортацией и последующей гибелью.

Детские игры, описанные в романе, становятся отражением не только ужасов действительности, но и мечтой детей о том, чтобы избавиться от клейма изгоев и получить право стать свободными и счастливыми. В сво-

их играх дети «инсценируют» действительность, пронизанную страхом и смертью. Благодаря этому история нацистского режима воспринимается как непосредственный опыт жизни индивидуума (ребенка) в условиях тотального подавления личности, лишения ее всех условий человеческого существования.

Подобное восприятие романа стало возможным благодаря форме и структуре текста. В нем нет аукториального повествователя. Голоса рассказчика и действующих лиц зачастую сливаются друг с другом, они, словно освобождаясь от своих физических носителей, образуют «многоголосье» (М.М. Бахтин). Точно так же растворяются, образуя единый общий контекст, уровни сознания как действующих лиц, так и повествователя. В полифонии голосов рождается множество полярных значений, не отменяющих друг друга и ускользающих от единого истолкования. Текст Айхингер, пишет Элеонора Фрай, состоит не из отдельных лексем, а «из серых пятен, которые в зависимости от освещения принимают ту или другую форму или цвет, начинают сверкать, а потом снова исчезают, становятся серыми и бесцветными» (13). Отмеченное отсутствие единства в структуре текста, его многозначность, прослеживаются и в построении глав. Начало каждой главы никак не связано с концом предыдущей, отдельные эпизоды внутри глав относительно независимы по отношению друг к другу. В них легко вычлняются предложения, несущие самостоятельную нагрузку и никак не стыкующиеся с предшествующими. Подобная самостоятельность глав и эпизодов создает, по мнению исследователей (М.Э. Флеминг), сходство повествования с причинно-логической свободой сновидений. Подчеркивая отсутствие линейного развития в романе Айхингер, Н. Розенбергер определяет данную форму повествования как «сновидческую». Особо подчеркивается, что такая форма особенно близка детскому синкретическому мышлению.

Первое большое произведение писательницы стоит особняком в литературе тех лет. Оно не было понято ни тогдашней критикой, ни читателем. С одной стороны, критика отмечала выдающийся талант молодого автора, высокие поэтические достоинства произведения. С другой стороны, порицался сам метод подобной литературной обработки ближайшего прошлого. И. Айхингер упрекали в том, что она пренебрегла конкретно-историческим изображением ужасов нацизма и, таким образом, в угоду поэтической форме нейтрализовала их, «придала этому жестокому времени не соответствующую ему условность» (14).

Суждения такого рода имели свое обоснование: сразу после крушения фашизма трудно было определить, как следует писать об Освенциме после Освенцима. Отметим, что в эстетизации трагедии холокоста в свое время упрекали и Пауля Целана за его знаменитую «Фугу смерти». Развернувшаяся в 1980 году полемика вокруг романа показала еще раз, почему произведение, которое в 1960 году известный историк немецкой лите-

ратуры В. Иенс назвал «единственным достойным ответом нашей литературы на недавнее прошлое» (15), продолжало сталкиваться с упорным противостоянием критики и читателей. Известный критик И. Кайзер видит причину этого в «поэтической свободе, которую позволила себе молодая писательница» по отношению к изображению холокоста и концентрационных лагерей. Проявление свободы, те «звучные, пьянящие метафоры тогда пугали <...>» (16). Тогда был уместен лишь социально-критический анализ ужасов фашизма. Как видно, еще и в 1980-е годы книга терпеливо ждала своего читателя...

Положение медленно, но неуклонно менялось. В настоящее время роман И. Айхингер – одно из немногих написанных сразу после войны произведений, удержавшихся до сего времени на книжном рынке. Роман остается «живой» книгой, притягивающей все возрастающее внимание читателей и критиков.

Многозначное и многослойное повествование И. Айхингер, написанное в традиции литературы модерна, по-разному трактуется исследователями. Так, роман рассматривается в русле хайдеггеровской версии философии экзистенциализма как изображение проблематики «конца», «конечности» человеческого существования, бытия перед лицом смерти. В соответствии с данной интерпретацией, путь Эллен проходил от «большой надежды» (бегства от ужасов войны и одиночества) к «великой надежде» – ее «скачка в смерть» (17).

История Эллен часто трактуется в контексте романа воспитания. Исходя из этой концепции, произведение имеет линейную перспективу развития: от погруженности девочки в земные невзгоды и связанные с ними надеждами до ее осознания «великой надежды», иного, горнего мира подлинной свободы и истинного блаженства. Смерть Эллен воспринимается в русле данной концепции как сакральный акт в рамках христианского учения о спасении души: Эллен «примиряется с преследованием и отдается с радостью и верой своей надежде в лучшую реальность, в ту, что в ином мире» (18). Конечно, текст, переполненный библейскими реминисценциями, создает достаточно оснований для подобного понимания. Однако оппоненты указывают на неоднозначность христианских мотивов и образов, показывают, какую модификацию претерпевает в романе весь библейский слой. Эта модификация первоначального смысла осуществляется часто через изменение его содержания. Библейские аллегории и прямые цитаты из Писания не принадлежат аукториальному рассказчику и не имеют силу комментария, ибо как все уровни повествования, они распределены между фигурами и преломляются через отчужденное детское восприятие Эллен, получают соответствующую обработку (19).

Произведение И. Айхингер привлекается и как конкретный исторический документ, проливающий свет на психологию жертв холокоста, и как текст, соединяющий в себе миф, память и мистику (20). Это убед-

тельное свидетельство подлинной актуальности романа, ничего не утратившего из проблематики и раскрывающего все новые слои своего образного языка.

Роман «Большая надежда» – единственный в своем роде текст не только для литературы послевоенного времени, но и для творчества самой писательницы. Она более не возвращалась ни к большим формам, ни к открытой экспрессивной образности. Жанр, наиболее характерный для ее дальнейшей литературной деятельности, – короткий рассказ, который, как кажется на первый взгляд, утратил всякую связь с предыдущим романом. В сборниках рассказов и коротких текстов «Речь под виселицей» («Rede unter dem Galgen», 1952), «Связанный» («Der Gefesselte», 1953), «Где я живу» («Wo ich wohne», 1963), «Елица Елица» («Eliza Eliza», 1965), «Сообщение о дне» («Nachricht vom Tag», 1970), «Плохие слова» («Schlechte Wörter», 1976) исследователи констатируют все возрастающую тенденцию «к герметике и автономии языка» (21). То же пишется о собраниях ее диалогов «В час ноль» («Zu keiner Stunde», 1980), пьес для радио «Оклэнд» («Auckland», 1969). Отмечается резкое изменение формы: «В то время как ранние произведения носили ярко выраженный символический характер, поздние рассказы, пьесы для радио отказываются от системы символов» (22). Факты замечены верно, но выводы, сделанные из них, не вполне правомерны. Следуя им, «Великая надежда» отрывается от последующего творчества; роман, сборники рассказов и пьес рассматриваются как разные, не связанные друг с другом этапы литературного развития И. Айхингер. Однако это не соответствует действительности. Все творчество И. Айхингер характеризуется наличием общих структурных принципов, что дает право утверждать: ее художественной деятельности «в высшей степени присущи последовательность и верность основным эстетическим критериям, изложенным в романе» (23). Два «конститутивных» (В. Эггерс) принципа романа – отчуждение и отчужденный взгляд ребенка на мир – постоянно присутствуют в ее поздних произведениях.

Конечно, творчество мастера, испытывая постоянные импульсы извне, не стоит на месте, оно открывает для себя новые способы освоения художественного материала. В произведениях И. Айхингер, созданных после романа, исчезла ярко выраженная эмоциональность, «риторический компонент» (В. Эггерс). Трансформировался и показ отчуждения: в рассказах отчуждение более не выступает в своих неприкрытых формах насилия и смерти, как в романе. Уйдя с магистрали бытия в закоулки повседневной жизни, став составным элементом быта, отчуждение и его составляющие – угроза, страх, одиночество – не утратили своего всепроникающего воздействия. Обнаружить его щупальцы в обезличенном, лишенном высоких ценностей мире среднего человека, показать его цепкую хватку и разрушающее влияние – такова тенденция всего дальнейшего творчества И. Айхингер.

Непрерывность линии развития, органическая близость всех этапов ее художественно-литературного развития осознается и самим автором. В-первых, каждый ее сборник содержит отдельные рассказы, уже входившие в предыдущие издания. Хорошо видно, как данные рассказы в ином контексте, в соседстве с другими, поздними текстами, обретают новую художественную целенаправленность и наглядно демонстрируют очередную фазу ее художественного восхождения. Во-вторых, сборники получают свое название по одному из текстов, написанных ранее, и таким образом также демонстрируют преемственность. Так, рассказ «Связанный» (1951) дал название одноименному сборнику 1952 года; рассказ «Где я живу» (1952) – сборнику 1963 года; эссе «Мой язык и я» (1968) – сборнику 1978 года; эссе «Плохие слова» (1973) – сборнику 1976 года. Таким образом, не без участия автора у читателя возникает ощущение непрерывной, но достаточно органичной эволюции И. Айхингер как художника.

Определяя характер творчества такого сложного автора современной прозы, как И. Айхингер, нельзя упускать из виду ее индивидуальные качества – личного бесстрашия, отсутствия всяких конъюнктурных соображений и желаний как-то «потрафить» вкусам читателя, пусть даже самым тонким и взыскательным. Писатель-авангардист И. Айхингер идет своим путем, последовательно развивая принципы повествования, заложенные в начале века литературой модерна. Результаты такого неукоснительного следования данной линии часто обескураживают читателя и критиков. Пытаясь подвести ее рассказы под какую-то литературоведческую классификацию, многочисленные интерпретаторы употребляют такие термины, как экспрессионизм, сюрреализм, литература абсурда. Но большой художник никогда не вмещается в прокрустово ложе дефиниций, он сам устанавливает для себя пределы. Это хорошо видно на текстах ее коротких рассказов.

Короткие рассказы И. Айхингер

Наиболее весомую часть литературных произведений И. Айхингер составляют короткие рассказы. В немецкоязычной литературе послевоенного периода этот жанр получил наибольшее распространение. Испытав несомненное влияние американской *short story* Э. Хемингуэя, рассказ на немецком языке выработал свой тип повествования. В 1950-е годы короткие рассказы писали все известные писатели (В. Борхерт, Г. Белль, М. Вальзер, М.Л. Кашниц, А. Шмидт, З. Ленц и другие). Жанр интенсивно развивался вплоть до середины 1960-х годов. Художников привлекали особенности данной формы: незавершенность начала и конца, динамика действия, начинающегося с заглавия и продолжающегося после завершения повествования, возможности многообразного использования основного структурного жанрового принципа «всеобъемлющей дедукции» (24),

сжатия и растягивания времени, изменения функции и перспективы рассказчика. И. Айхингер – признанный мастер короткого рассказа.

Рассказ «Зеркальная история» («Spiegelgeschichte», 1948) писательница прочла весной 1952 на заседании Группы-47 и получила премию. Этот короткий текст сделал ее имя по-настоящему известным. Проза И. Айхингер, как и стихи П. Целана и И. Бахман, свидетельствовали о начале новой литературы, о «молодой немецкой литературе модерна» (В. Иенс). Новизна «Зеркальной истории» заключается не в материале, лежащем в ее основе. И. Айхингер рассказывает о короткой жизни одной девушки. Родилась девочка, у нее есть братья, любящая мать и заботливый отец. Она учится ходить и говорить, рано теряет мать, идет в школу, становится девушкой, знакомится с молодым человеком, мечтает с ним о большой семье. Она беременна и ее друг дает адрес женщины, которая делает ей подпольный аборт. Спустя несколько дней, наполненных страданиями, она умирает. На похоронах, где присутствует ее друг, как и полагается, vicarий произносит слова прощания.

История обычной непримечательной жизни, рассказанная сухо, лаконично и отстраненно, превращается под пером И. Айхингер в параболу человеческого существования. Действие изымается из исторической конкретности: место действия – какой-то портовый город, время – неопределенно очерченная современность. Действующие лица живут и действуют, как большинство в подобных обстоятельствах. В сжатом, «плотном» тексте особое воздействие оказывают немногие эпитеты, превращающиеся в символы: зеленое небо, заброшенный дом, желтые цветы, засиженное мухами зеркало. Традиционно зеркало всегда считалось символом познания, его поэтическим топосом. В рассказе оно выступает как «тусклое зеркало», зеркало, «засиженное мухами», висящее в каморке старухи-повитухи. Именно в нем видит себя умирающая и вновь переживает любовь и надежду. Это составляет глубинный смысл рассказа, который автор вскрывает за показом жизни, кажущейся столь обычной. Собственно рассказ повествует о жестокой необратимости времени, проявляющейся «в жесткости фактов этой истории (как, видимо, и истории вообще), фактов, выступающих в качестве слепой, неумолимой последовательности» (25). Можно ли повернуть время вспять, можно ли – пусть ценой жизни – понять значение того, для чего ты был на земле? Автор дает героине такую возможность с помощью приема отчуждения: писательница «переворачивает» сам принцип «причина-следствие» и начинает повествование с конца, с агонии и смерти героини. В короткие предсмертные мгновения перед ней проходит жизнь как кадры какого-то фильма, поставленного с конца, «наоборот», как отражение, увиденное в зеркале: смерть, роковой приход к старухе, возлюбленный, дающий ей адрес, любовные встречи с ним, их знакомство, школа, детство, смерть матери, момент прихода в мир, совпадающий с ее фактической смертью. Она словно смотрится в зеркало, но

это уже не «тусклое» стекло. Истина, открывающаяся перед лицом конца, по-иному высвечивает мотивы действий и поступков. Только теперь можно увидеть сокровенный смысл, спрятанный под оболочкой повседневной жизни («тусклого» зеркала). Живые, наблюдающие за агонией, комментируют видения героини: «это продлится недолго», «дело идет к концу», «конец <...> она мертва <...>». Этот «посюсторонний комментарий «посторонних» оспаривает умирающая в своем «потустороннем» истолковании: «Что они знают? Разве теперь только все не начинается?» Смерть не рассматривается как умирание, напротив, конец является исходным пунктом нового начала. Заключительное предложение рассказа, следующее за констатацией ее физической смерти: «Замолчите. Дайте ей сказать».

Точность, краткость, выразительность поэтического языка, необычная форма изложения первого рассказа показала, что в литературу вступил зрелый мастер современной прозы.

Проблема жизни в условиях полного отсутствия свободы – тема рассказа «Связанный» («Der Gefesselte», 1951). Человек, проснувшись, неожиданно обнаружил, что он по рукам и ногам связан путами. Ему оставлена минимальная возможность в передвижении – скакать по-птичьи. Он использует ее, становится цирковым артистом, ощущая теперь не только боль и страдание, причиняемые путами, но и сладость аплодисментов. Приспособившись к своему новому положению, он неожиданно открывает в себе новые силы. Связанный и безоружный, он выигрывает схватку с матерым хищником, волком. Теперь у него двойственное отношение к путам. Он не торопится с ними расстаться, хотя женщина, жена директора цирка, движимая жалостью и сочувствием, пытается снять их. Освобождение от пут не приносит ему радости.

Параболическая форма повествования, сосредоточенность на экзистенциальных проблемах свободы и несвободы, выбора, жизни и смерти допускала разнообразные истолкования морально-философской позиции автора. Рассказ «Связанный» (как и «Зеркальная история»), вошедший в школьные хрестоматии, вызвал поток интерпретаций. Ситуация героя оценивалась и в отрицательных, и в положительных контекстах. Приведем один из примеров положительной оценки его положения. По мнению Дитера Хензинга, И. Айхингер описывает ситуацию «радикального разрыва и нового начала» (26). Герой, полностью оторванный от прошлого, лишенный всего («связанный») стоит перед пустотой. Но это кажущаяся пустота, «ничто», с точки зрения его прежних представлений. Исходя же из диалектической перспективы, «ничто» есть свобода существования. Высшая точка этого существования – единоборство с мощным зверем. Связанный вдруг ощутил, что «летать дано лишь тому, кто держит себя в некоей узде, – словно коршун кинулся он на волка и повалил его. Как в легком дурмане чувствовал он, что путы спасают его от того пагубного превосходства, которое дают людям ничем не стесненные движения и ко-

торое приводит их к поражению» (27). Однако открывшееся герою осознание нового, принятие им этого нового как необходимости недоступно его окружению, желающему вернуть его в прежнее состояние.

Извечное противостояние личности и косного окружения, конфликт, вобравший в себя опыт войны, нацизма, преследования людей, опыт, осмысленный в рамках отчуждения человека, – вот что видела критика в рассказах писательницы 1950-х годов.

Подобная проблема лежит в основе рассказа «Где я живу» («Wo ich wohne», 1952). Страх, угроза, отчуждение от других возникают у героини в результате вторжения в ее жизнь неожиданных событий. Однажды, вернувшись из театра, она, жившая на пятом этаже, обнаружила, что теперь ее квартира на четвертом, она спустилась этажом ниже. С одной стороны, все осталось, как прежде, но с другой стороны, рядом с ней другие соседи, а главное – в ее душе поселились неуверенность и страх. Она не решается спросить о причине переселения ни своих прежних соседей, ни женщину, убирающую в доме, ни (тем более!) портъе. Отчуждение показано и на отношении к героине окружающих. Ее смущает, что они безучастны, делают вид или считают, что все идет нормально. Так в рассказ входит еще одна тема – состояние преследуемой жертвы. Равнодушие окружающих принуждает героиню к пассивному приспособлению к аномальным условиям, она вынуждена делать вид, что всегда жила этажом ниже. В конце рассказа она уже проживает в подвале и взвешивает возможность опуститься еще ниже и поселиться у дымохода.

Разобщенность, одиночество, отчужденность каждого в мире, где правят грозные анонимные силы, в гротескно-юмористическом ключе показаны в рассказе «Озерные духи» («Seegeister», 1952). Рассказ состоит из трех частей. В каждой из них действуют персонажи, вырванные в силу каких-то обстоятельств из привычного течения жизни. Эти обстоятельства неприметны, но их воздействие на ход жизни таинственно и не поддается никакому рациональному объяснению. В первой части говорится об одном человеке, который, отдыхая на озере, поехал покататься на своей моторной лодке и никак не мог остановить мотор. Вместо того чтобы звать на помощь друзей, сидевших на берегу, он кричал им, что хочет еще покататься. Так он катался неделями, пока не посадил лодку на гальку. Теперь лодка движется, гонимая ветром по воздуху, и местные жители еще и теперь слышат ее шум над своей головой. Во второй части описывается девушка, которая исчезает, как только снимает свои солнцезащитные очки. В третьей части рассказывается о трех девушках на прогулочном пароходе, которые посмеялись над матросом, и тот, решив доказать, чего он стоит, прыгнул в воду и утонул. А девушки все еще катаются на пароходе и смеются, прикрывая рот рукой.

Общим для всех трех эпизодов является беспомощность людей перед лицом изменившихся обстоятельств, полная зависимость от них. Отчуж-

денность проявляется не только в непонимании человеком своего положения, но и в его крайнем одиночестве, в безразличии окружающих к его судьбе. Никто не проявляет беспокойства о другом, а сами потерпевшие более всего обеспокоены тем, чтобы скрыть свое несчастье от своих друзей и знакомых. Исследователи считают, что для многих рассказов Айхингер, написанных в 1950-е годы, свойственно мироощущение, роднящее ее с Кафкой. Ведь в художественной реальности, созданной этим австрийским писателем, более не действуют обычные причинно-следственные связи, а человек бродит, как вечная сирота, по кругу бесцельного существования, гонимый непонятными анонимными силами. Таковы некоторые аспекты отчуждения, отраженные в коротких рассказах писательницы.

Ребенок в современном отчужденном мире, его взгляд на этот мир – вторая большая тема рассказов И. Айхингер. Через взгляд ребенка, «перспективу ребенка» ей удается воссоздать убедительную картину послевоенного общества, так и не сделавшего для себя выводов из недавней катастрофы. В подобном обществе дети стоят на обочине жизни взрослых, занятых сиюминутными заботами. В рассказе «Плакат» («Das Plakat», 1948) вскрывается лживость общества, движимого только интересами благосостояния, его холодность и равнодушие, жертвой которых становятся прежде всего дети. Тема одиночества и непонимания стоит в центре рассказа «Театр в окне» («Das Fenster – Theater», 1949). Два сиротливых существа (маленький мальчик и одинокий старик), никому не нужные в большом суетливом городе, устраивают представление, «театр на окне», веселя друг друга и вызывая переполох среди взрослых, занятых собой. Бесстрастный тон изложения, «протокольный» пересказ событий находится в противоречии с драматизмом, заложенным в самом содержании. Возникает щемящее чувство тоски и тревоги за людей, поселившихся у пропасти и расхаживающих по ее краю, не замечая беды.

Взгляд ребенка на мир – характерная черта многих рассказов 1950-х годов. Авторы (В. Вайраух, В. Шнурре, Г. Бендер, М.Л. Кашниц и другие) использовали этот прием, чтобы через горе детских душ обратить внимание на изъяны общества. Для И. Айхингер данный прием стал еще и отправной точкой для поисков новой формы. Ее рассказы 1950–1960-х годов обнаруживают последовательную тенденцию к редукции – сокращению, уменьшению, сжатию: сокращению того материала, который вводит читателя в действие; уменьшению указаний на место действия, время, на действующие лица; сжатие, уплотнение языка. Без дополнительных комментариев читатель сразу вводится в действие рассказа. Такой метод содержит многое от «укороченного» видения ребенка, воспринимающего происходящее «здесь и сейчас» и не связывающего увиденное и пережитое с прошлым опытом. В рассказах И. Айхингер 1950-х годов ребенок представлен только через его взгляд, его мирочувствование. Ничем другим – описанием места действия, времени, указаниями на окружение – его при-

сутствие в тексте не обозначено. Раскрывая суть приема писательницы, Вернер Эггер пишет: «Ребенок отступает на задний план. Но остается присущий ему взгляд на мир, как и остается соответствующая этому взгляду техника преобразования и соединения образов и другие черты детской реакции, из которых Ильзе Айхингер создает свою технику поэтического выражения» (28). Лишь познавая и принимая данную технику, читатель может как равноправный партнер вступить в художественную реальность, созданную автором. Играя по правилам, предложенным ему художником, он откроет для себя неожиданный ракурс на привычные вещи и явления. Рассказ «Строительство деревень» («Das Bauen von Dörfern», 1958) построен как симультанное воспроизведение картины, возникающей на глазах у читателей. Это «произведение» двух детей, рисующих или строящих из кубиков деревню, в которой им хотелось бы пожить. Деревня доходит до самого леса, в ней есть все: желто-коричневый луг, болото, сказочные герои (Гензель и Гретель, Красная Шапочка) и веселые лесорубы. Вполне возможно, что дети строят деревню из песка. Вот они, взвесив свои желания (пусть в их деревне будут сады со сливовыми деревьями, школы, причалы, отдыхающие), переносят строительство на другое место, к озеру. И такая деревня тоже появляется на свет.

Писательница рассчитывает на читателя, сотрудничающего с нею. Когда найден верный ракурс, разгаданы намерения автора, тогда в полной мере можно оценить точность языка, своеобразный юмор автора, играющего чужим, «подставным» детским словом.

Взгляд ребенка, не выделяющий себя из мира, его отношение, не противопоставляющее свою внутреннюю жизнь и внешнюю реальность, взяты за основу в рассказе «Мой соломенный отец» («Mein Vater aus Stroh», 1962). «Мой соломенный отец» построен на таком аспекте детского восприятия мира, как словотворчество. Для ребенка слово выступает в его первоначальном виде, как нечто, не только называющее предмет, но прежде всего раскрывающее его суть. Рассказ «Мой соломенный отец» – шутка, ребус, разгадать который можно с помощью двух слов: 1) Strohmänn: а) человек из соломы; б) подставное лицо; 2) Eisenbahn: железная дорога. Вокруг первого слова образуется группа слов, образное «поле», связанное с сеном, соломой; вокруг второго – все, что ассоциируется с железной дорогой. Второе сложное слово автор расщепляет на два составных: железо (Eisen) и дорога (Bahn). Кроме того, И. Айхингер «играет» со словом Eis (лед), близким по звучанию к Eisen. Тематическое и образное поля вступают во взаимодействие друг с другом, создавая новую конструкцию, новую эстетически преобразованную реальность. Возникает текст, вызывающий растерянность и негодование тех, кто ищет линейного развития действия. Но читатель, сотрудничающий с автором, втягивается в игру со словом и получает удовольствие от пережитого им столкновения повседневного мира и его логики, переданной в форме квазиреалистиче-

ского повествования, с такой же строгой логикой художника, комбинирующего образные поля слов, вторгающейся в обычную реальность и создающей на глазах читателя свой собственный мир. «Появляется, – пишет Рихард Райхеншпергер, – двойная история, одна об «отце из соломы», а вторая – «языковая история» о двух любимых словах Ильзы Айхингер: «сено» (Heu) и «снег» (Schnee) <...>» (29).

Квазидетская техника письма использует и такое свойство наивного видения мира, как смещение границ пространства и времени, их взаимозаменяемость, например, в рассказе «Сообщение о жизни одного Дня» («Nachricht vom Tag», 1965), «Елица Елица» («Eliza Eliza», 1963). В рассказе «Елица Елица», давшем название всему сборнику, говорится о некоей даме, живущей, как можно предположить, в Китае или в Восточной Азии. На это указывает веер, предмет, вокруг которого строится повествование. На этом огромном веере, вынесенном на специальной подставке для проветривания на улицу, расположилась семья: отец, мать, две дочери; имя одной из них Елица. Слугам дамы не удастся заставить семейство встать с веера. Дама, владелица веера, стоит у окна, наблюдая, как семья пытается превратить веер в корабль. Наконец она спускается на улицу и заводит разговор с младшей дочерью, называя ее Елицей. Девочка никак не реагирует на обращение к ней дамы. Из разговора выясняется, что дама попала в то место, где она проживает, в результате какой-то катастрофы. Начинается снегопад, дама везет подставку с веером вместе с семейством, сидящем на нем, сначала по улицам города, а затем за город, вкатывая ее вверх на холмы. Слуги, поначалу помогавшие хозяйке тянуть груз, уходят, бросив ее. На одном из крутых холмов силы оставляют даму, подставка катится вниз, увлекая ее за собой. Веер взмыл вверх, подхваченный вихрем воздуха. Но даме удается уцепиться за него. Елица, складываясь в газетный лист, исчезает, а даму чьи-то руки втягивают на веер, где оставшиеся члены семейства приветствуют ее как дочь.

Рассказ И. Айхингер вызвал противоречивую реакцию в критике. Одно из внятных толкований текста принадлежит Райнеру Люббрену, который предложил рассмотреть его как сюрреалистический шифр. Он связал текст с двумя аспектами, особо выделяемыми сюрреализмом: отчужденным взглядом во всех его проявлениях (разглядывание, созерцание, наблюдение); выделением, «монументализацией» самых обыденных предметов. Согласно Р. Люббрену, «умопостигаемое» содержание рассказа можно свести к следующим моментам. У героини («дамы с веером»), глядящей на самый дорогой для нее предмет, веер, возникает цепкое воспоминание, которое принимает форму идиллии (семья, располагающаяся на веере). Содержанием этого воспоминания является какая-то катастрофа и Елица (объект особой любви дамы), исчезнувшая в результате ее. В конце Елица сливается с дамой в одно лицо и остается лишь грусть воспоминания (30). Отчуждение в его сюрреалистическом выражении, особенно

четко видно на примере семейства, сидящего на веере. Являясь материализованной формой воспоминания, оно не скрывает своей вторичности и претерпевает под взглядом дамы метаморфозу. Сначала все члены семьи теряют свои телесные формы, превращаются в складную картинку, сделанную из газеты или из картона. Позднее в сложенный газетный лист превращается Елица.

Из всего опубликованного И. Айхингер ее сборник «Плохие слова» – самая сложная книга: ее трудно читать, трудно излагать и комментировать прочитанное. Сборник убедительно иллюстрирует, что автор верен принципам, провозглашенным в тексте, давшем заглавие сборнику, – избегать логической взаимосвязи, характерной для традиционного текста: «Никто не может потребовать от меня создавать логические взаимосвязи, если их можно избежать» (31). Действительно, прямых взаимосвязей нет или они загнаны на периферию. Читатель, ищущий подобные связи, будет разочарован. Он найдет «ландшафт, наполненный руинами слов, предложений, содержаний» (В. Вайраух). Фрагменты, сокращения заменяют действие; нет ситуаций, вместо них «наметки» (Ю. Беккер) таковых. В них повествуется о страхах, противоречиях, замешательстве, определяющих человеческие отношения. Писательница не изобретает новые повествовательные модели. Новизна состоит в том, что сами эмоции и чувства получают возможность высказаться. Преобладают короткие, «рубленные» (Г. Полицер) предложения, сменяющиеся паратаксой. Большую роль играют иностранные слова, создающие эффект языкового отчуждения (32).

Сборник состоит из двух частей. Первую составляют тексты, представляющие ряды ассоциаций, привязанных к отдельным именам и понятиям: «Пятна» («Flecken», 1974); балконы в «Сомнениях в балконах» («Zweifel an Balkonen», 1973); кладбище в «Кладбище в Б.» («Friedhof in B.», 1972); чудачки-аутсайдеры, имеющие странные увлечения, такие, как «Любители западных колонн» («Die Liebhaber der Westsäulen», 1974). Вторая часть представлена текстами, напоминающими стихи в прозе. Их тема – таинственные фигуры («Hemlin», 1971). («Galy Sad», 1971) или образы, навеянные действиями, как в текстах «Укрытие» («Bergung», 1971), «Жужжащий» («Surrnder», 1971).

В рассказе «Любители западных колонн» проведена жесткая линия разграничения. На одной стороне маленькие люди («рабочие, жестианщики»), они – «частные лица» и противники охоты – занимают неприметное место в обществе, живут в пригородах, в комнатухах, изъеденных грибом. Они не жаждут ни успеха, ни общественного признания, их объединяет любовь к бесполезным предметам, например, к «западным колоннам». Им противостоят другие, хозяева жизни («die Gekaderten»), номенклатура, всегда располагающаяся в центре, в свете прожекторов. Они с восхищением рассматривают прежние поля битв, где теперь растет овес. Они любят петь: «мы должны умереть», но умирать отправляются другие,

чаще всего «маленькие» люди; сами же хозяева жизни «отправляются спать». Этим сытым всегда хорошо, они бодро и зычно приветствуют друг друга, хлопают по плечам, потирают руки. Любители западных колонн мешают им, ибо только благодаря им сохраняются бесполезные старые колонны, напоминающие о небе и мешающие прокладке и строительству дорог. Те, кто относится к номенклатуре, напротив, всегда с готовностью подчеркивают, «что их сердца принадлежат молодежи и купно с этим – строительству дорог».

Как видно, язык И. Айхингер, даже отделивший себя от всяких идеологических «взаимосвязей», сохранил связь с одним – он всегда на стороне слабых, преследуемых, беззащитных.

Диалоги, сцены, пьесы для радио

Имя И. Айхингер известно и в таком жанре, как диалоги, который в современной литературе почти не разрабатывается. Ее первые диалоги написаны в 1954 году, а в 1957 году вышел сборник «В час нуля» («Zu keiner Stunde»), содержащий 18 диалогов; появившийся в 1991 году сборник сцен и диалогов «В час нуля» уже содержал 24 названия. Этот жанр дал ей возможность опробовать новые формы выражения, варианты построения более «плотного» текста за счет устранения элементов описания, использования «чтения между строк», когда читатель сам домысливает и дополняет «пустые» места между репликами персонажей. Анализ содержания и формы диалогов показывает, как последовательно шла И. Айхингер к «сжатой» манере письма своих рассказов из последних сборников. Параболичность – неотъемлемая черта ее прозаических произведений – эстетически убедительно проявляется и в жанре диалога. Сюжеты, взятые, как правило, из обычной жизни, сцены, написанные повседневно, разговорным языком, в какой-то момент вдруг утрачивают свою «обыкновенность», обнажают момент истины, прорыв в вечность. Тогда понятия пространства и времени, причинно-следственные связи перестают Действовать и диалоги в полном смысле слова начинают разворачиваться «в час нуля», где встречаются время и вечность, смерть и бессмертие, сегодня, всегда, когда-то.

В диалоге «Французское посольство» («Französische Botschaft», 1954) полицейский, несущий службу перед зданием посольства, заводит разговор с девушкой-прислужкой, выгуливающей борзых своей хозяйки. Сначала разговор касается обычных тем: погода, небо, дети хозяйки. Неожиданно он получает совершенно другой поворот. Полицейский уговаривает девушку вместе с ним и собаками превратиться в статуи, подобно тем пророкам, что украшают собор. Так они освободятся от оков сиюминутности и навсегда останутся вместе. Но девушку предложение и уговоры полицейского только пугают, она предпочитает вечности свою обычную жизнь и спешно покидает влюбленного полицейского. Последняя ремарка

диалога: «Над ними в небе в красной колеснице проезжает пророк Илия». Истина, проглядывающая сквозь завалы бытия, вечность, на мгновение останавливающая рутину быта, – таково «обыкновенное чудо», создаваемое фантазией И. Айхингер. При этом, описывая «момент истины», она далека от всякой стилистической риторики и изображает «сгустки бытия» через простые предложения, лишённые метафорической образности.

В диалоге «Аукцион» («Die Auktion», 1956) описывается странный аукцион, где путем бартерных операций проводится распродажа «куска неба от позавчерашнего дня около одиннадцати часов, когда поблизости от старой больницы столкнулись два трамвая и современный комод», а также участка леса от 1604 года, «располагавшегося там, где сейчас стоят новые здания тюрьмы». В обмен представлены три сетки от детских кроватей из инфекционного отделения, а также приглашение на несостоявшийся детский праздник ранней осенью 1911 года. Праздник (детский полдник) не состоялся из-за смерти от скарлатины одной из девочек, умершей в три часа дня. Кусок неба получает в обмен на живого кролика мать одного из пострадавших во время столкновения трамваев. Она покупает его, чтобы поставить в рамку и хранить как воспоминание о сыне, если тот умрет. Сетки от детских кроваток приобретаются в момент, когда часы бьют три раза.

Тема диалога «Голуби и волки» – зомбирование человеческой психики. Некий сектант и его жена приглашают в свой уютный домик совсем молоденькую простоватую девушку, чтобы вручить ей пакет с продуктами и вязаной из шерсти жилеткой, прибывший, как они объясняют, от какого-то благотворительного общества из Калифорнии. Затем они предлагают ей осмотреть их птицеферму, где живут голуби, фазаны, декоративные куры. Там они превращают ее в голубя; сначала вместо ее постоянных наивных «почему, почему?» слышится голубиное воркование, а затем она полностью становится птицей. Два оборотня-волка, принявшие обличье сектантов, запаковывают ее «на время» в посылочный пакет, подаренный ей ранее, чтобы позднее она пополнила на ферме их живность.

Логическим продолжением работы над диалогами стали радиопьесы, над которыми И. Айхингер особенно интенсивно работала в 1950–1960-е годы. Следует отметить, что в начале 1950-х годов в создании «театра у микрофона» принимали участие ведущие литераторы тогдашней Западной Германии и Австрии: Г. Айх, В. Вайраух, М.Л. Кашниц, И. Бахман. Пьесы на радио привлекали их новыми возможностями выражения и восприятия произведений. Художник и публика имели дело только с голосом, ставшим основным средством высказывания автора. Голос, звучащий «в пустоте», давал простор воображению и фантазии, слушателя больше не отвлекали внешние эффекты – свет, цвет, декорация. Он сам домысливал облик героев и заполнял сценическое пространство, «ставил» мизансцены. Он как бы «дописывал» пьесу, заполняя паузы между репли-

ками. Другой аспект пьес для радио – их интимность. Редко в каком ином жанре так отчетливо проявлялась способность искусства, обращаясь ко всем, достичь своим воздействием каждого, как в «театре у микрофона». Соединение неопределенно-личного аспекта со способностью концентрации внимания на внутренних переживаниях, широкий спектр зрительских ассоциаций создали единственную в своем роде сцену, где автор творил сложные, параболические пьесы, обращенные одновременно к обыденному и к абстрактному, а самая широкая аудитория проявляла к ним интерес, сосредоточенно и внимательно следя за развитием событий. Прообраз такой пьесы в 1950-е годы создал Г. Айх, самый известный немецкий автор, работавший в этом жанре. Широкой популярностью пользовались его пьесы: «Не ходи в Эль Кувейт» («Geh nicht nach El Kuwehd», 1950), «Сны» («Träume», 1951), «Сабет» («Sabeth», 1951), «Другая и я» («Die andere und ich», 1952), «Тигр Юсуф» («Tiger Jussuf», 1952) и другие. Рядом с ним, мужем и старшим другом, писала радиопьесы И. Айхингер.

Ее наиболее известная радиопьеса «Пуговицы» («Knöpfe», 1953) стала образцом данного жанра в 1950-е годы. Многослойность ее диалогов, умение видеть и соединять бытийное и обыденное проявились в причудливом и одновременно реальном сюжете. На некоей фабрике, занимающейся производством пуговиц, исчезают молодые работницы, а вскоре после исчезновения очередной девушки начинается поставка новой серии декоративных пуговиц, носящих имя исчезнувшей. Принятая на работу в качестве сортировщицы, Энн пытается разобраться в причинах этих странных происшествий. Благодаря помощи человека, влюбленного в нее, ей удастся избежать участи тех, кто дал себя превратить в пуговицы.

Пьеса И. Айхингер вскрывает новые аспекты отчуждения, порожденные техническим прогрессом, сопровождающими его менеджментом и рекламой. Молодые, энергичные люди, организующие серийное производство пуговиц, используют все средства убеждения, чтобы лишить человека всякой способности самому определять свои действия и превратить их в хорошо сбываемый товар. В ход пускаются обольщение и шантаж, угроза безработицей и нищетой, строгость и дружеская опека. Да, внушают они, фабрика требует от человека все, включая свободное время и отпуск, но она и дает ему все, ибо «мы тут почти как семья». И вот уже объект «готов», непосвященные слышат за стеной странный шорох, сигнализирующий исчезновение человека и появление новой пуговицы.

Пьесы для радио имели особый спрос до начала 1960-х годов, начала массового развития телевидения. Однако для И. Айхингер они не были литературными безделушками, создававшимися только ради заработка. Она относилась к радиопьесам как к важной части своего творчества, прилагая к ним ту же меру критического отношения к возможностям языка и содержания, что и к рассказам; ее радиопьесы прошли все стадии эволюции формы, характерные для ее литературного развития.

В сборник радиопьес «Оклэнд. Четыре радиопьесы» вошло все, написанное ею в данном жанре за десять лет (1959–1969). В этих пьесах герои лишены всех индивидуальных характеристик, иногда они могут стать животным, ветром, кораблем. Так же мало внимания уделяется описаниям места действия, ландшафта. Освобождение от примет реальности, сосредоточенность на языке, ставшем «урезанным», кратким, протокольным, но одновременно и прозрачным, ясным, – основная черта данных произведений. В созданной автором «пустоте», лишенной времени и пространства, она, подобно С. Беккету, доводит до осознания подлинности лишь одного момента – роковой связи «человек – ситуация».

Пьеса «Gare Maritime» (1972–1973) – крайнее выражение этих идей автора. Ее герои Джой (Джой) и Жоан (Джой) – два человека, не имеющие ни определенного возраста, ни профессии, ни жилья. Их основная функция – спастись от жестоких преследователей. Некоторые критики (Дагмар Лоренц) связывают преследование и страх жертв перед преследователями с фашистским террором, с концентрационными лагерями (33). Содержание таково. Жоан спасается от двух инспекторов, которые должны ее освидетельствовать, она обессилена. Джой начинает помогать ей. Пытаясь ускользнуть от инспекторов, они блуждают между акваториями какого-то порта, пробираясь сквозь деревянные решетки и турникеты. Им кажется, что они нашли, наконец, убежище в музее, где они изображают (или превращаются) манекены. Находясь среди других экспонатов, им удается скрыться от бдительного ока инспекторов. Однако два лишних предмета замечает служитель музея, который решает, что их неприглядный вид нарушает симметрию в экспозиции. Он срывает их с крюков, растаптывает и выметает остатки из музея. Последние слова «выметенных» из жизни героев: «<...> мы пойдем вперед». Сквозь абсурдистское восприятие мира, сквозь сюрреалистические формы выражения высвечивается главная мысль о том, что дух непобедим и вечен.

Лирика

В сравнении с прозой лирика И. Айхингер занимает достаточно скромное место в ее творчестве. Однако и тематически, и в художественно-эстетическом отношении она является, по мнению критиков, квинтэссенцией всей ее поэтической деятельности. Лирика – «сгусток» основных тем, проблем, мотивов, волновавших ее как человека и поэта.

Появление в 1978 году лирики отдельным изданием не было чем-то неожиданным. В ее романе «Великая надежда» было немало страниц, которые читались как поэзия. Не случайно, что такой взыскательный поэт, как Эрих Фрид, назвал эту книгу «поэтической прозой» (34). Стихи И. Айхингер и ранее печатались в журналах и антологиях; сборники «Где я живу» (1963) и «Диалоги, рассказы, стихотворения» (1977) содержали небольшие подборки стихотворений. Ее короткие рассказы начиная с 1960-х

годов теряли традиционные очертания данного жанра, неслучайно, что многие тексты из сборника «Плохие слова» и сам автор, и критика обозначали как «стихи в прозе».

Отдельное издание стихов носит название «Подаренный совет» и включает в себя поэтические произведения, написанные за 24 года (1955–1978). Они расположены не хронологически (И. Айхингер вообще не придает большого значения датировке своих произведений), но именно это дает возможность воспринять их как нечто целое, отмеченное единым пафосом сомнения, недоверия к так называемым «общепринятым» истинам.

В стихотворении, давшем название всему сборнику, она пишет, обращаясь к ребенку: «Hör gut hin, Kleiner, / es gibt Weissblech, sagen sie, / es gib die Welt, / prüfe, ob sie lügen. «Послушай хорошенько, малыш, / они говорят, что есть белая жесь, есть мир, / проверь, не лгут ли они». (Перевод стихов здесь и далее мой. – *Р. Г.*). В основе «призыва к недоверию» лежит собственный опыт, обусловивший как выбор тематики, так и языка, долгое время находившегося «на службе у чужой силы» (И. Айхингер). Как и в прозе, она ищет языковые средства, чтобы в качестве «совета» донести свою правду.

Лирик И. Айхингер находится в русле поэзии, представленной в современной немецкоязычной литературе именами П. Целана, Г. Айха, И. Бахман. Это поэзия модерна, корни которой ведут к французским, немецким и австрийским символистам и сюрреалистам начала XX века, к русскому и итальянскому футуризму, немецкому экспрессионизму первых десятилетий XX века. В послевоенной Германии в лирике 1950–1960-х годов был создан тип стихотворения, построенный на формальной свободе от рифмы. Верлибры П. Целана, Г. Айха, И. Бахман принесли с собой иные метафорические модели и синтаксические построения, создававшие трагический образ XX столетия, распада мира, человеческой вины. Особая роль отводилась так называемой «абсолютной метафоре» и монтажу. «Абсолютный образ», «абсолютная метафора» (Г. Фридрих) отказывались от перефразирования, они принципиально не могли быть переведены в характеристики и определения, связанные с отражением реального мира.

Лирика модерна очень многим обязана монтажу, пришедшему из фильма и изобразительного искусства. Монтаж в поэзии – особый принцип объединения слов и предложений, разных по назначению и функции. Этот принцип ни в коей мере не отражает связей реального мира. Однако благодаря их сближению, современной лирике удалось достичь особого изменения или переноса значения, которое имеет не семантическую, но текстовую природу.

Лирическое творчество И. Айхингер в полной мере впитало в себя завоевания модерна. С одной стороны, она своей фантазией вызвала к жизни автономный мир, художественное мироздание, не имеющее прямой аналогии с реальностью. Тем не менее, этот альтернативный мир оказался

способным показать скрытые за повседневным языком, а потому часто размытые параметры подлинной социально-политической действительности.

Лирика И. Айхингер тематически и поэтологически примыкает к творчеству П. Целана, поэта, ставшего, как пишет А.В. Михайлов, «задачей для поэтического сознания всей Европы», поэта, нащупавшего, но так и не разрешившего «противоречия между весомостью слова и <...> требовательностью немоты» (35). Так же, как и стихи П. Целана, поэзия И. Айхингер несет трагический духовный опыт века, так же, как и у него, ее юность прошла в непосредственной близости от смерти, так же, как и он, она пытается разрешить противоборство между поэтическим словом и его невыразимостью.

В своих стихах она часто обращается к отрочеству и юности, проведенными среди насилия и страха. Исторические реалии, переданные языком поэзии, вскрывают новые аспекты человеческой трагедии и вины. В стихотворении «Подводя итог» («Abgezählt») И. Айхингер перечисляет дни, оставившие шрамы в ее душе, так сказать, будни «обыкновенного фашизма». «Der Tag, an dem du / ohne Schuhe ins Eis kamst, / der Tag, an dem beide Kälber / zum Schlachten getrieben wurden, / <...> der Tag, an dem / in der Fleischerzeitung stand, / das Leben geht weiter, / der Tag, an dem es weiterging» («День, когда ты / ступила босой в снег, / день, когда обоих телят / погнали на живодерню / <...> день, когда / в газете мясников написано было, / жизнь идет дальше, / день, когда она пошла дальше»).

Два стихотворения посвящены бабушке, погибшей в нацистских лагерях. Ее гибель И. Айхингер поэтически переосмыслила в своем романе, она возвращается к ней в стихотворениях «Ответ зимой» («Winterantwort») и «Моей бабушке» («Meiner Großmutter»). И в романе, и в стихах тема бабушки связана со сказочными мотивами Красной Шапочки, Гензель и Гретель. Только сказки, сочиненные жизнью, оказались гораздо страшнее, и в них зло нередко побеждает добро. Зло совершалось среди бела дня при молчаливом согласии большинства. Вот почему автор и сейчас не доверяет обманчивой тишине мира, доверительной близости соседей («Начало места», «Ortsanfang»).

«Недоверие», требование перепроверки слышится и в четверостишии, посвященном св. Мартину. Согласно легенде, блестящий рыцарь на коне был тронут несчастным видом бедняка в лохмотьях, разрезал свой плащ надвое и отдал половину несчастному. У И. Айхингер великодушный жест святого подвергается переоценке: так ли уж рыцарь был одержим любовью к ближнему, той, что принесла ему славу в веках. У Айхингер нищий сомневается в величии поступка Мартина: «Gib mir den Mantel, Martin, / aber geh erst vom Sattel / und lass dein Schwert, wo es ist, / gib mir den ganzen» («Дай мне свой плащ, Мартин, / только сначала сойди с седла / и оставь свой меч там, где ему место, / дай мне плащ целиком»). По-

ступок сильного мира сего, кинувшего нищему с высоты своего положения какие-то крохи, выглядит в такой интерпретации достаточно сомнительным. Подлинная любовь к ближнему, полагает автор, не терпит половинчатости и снисходительного участия.

Она предъявляет свой счет и Всевышнему, принимая решение спросить его на Страшном суде, почему Он не разбудил ее «тогда в июле, / где ты был, / когда утонули оба одержимые, / мои краснокожие и твои <...>». Речь идет о двух словах «ярость и гнев» («Zorn und Grimm»). Трудно сказать, какое событие, происходившее в июле, имеет в виду И. Айхингер: эпизод из личной жизни, взятие Бастилии, покушение на Гитлера. Но «краснокожие» (Rotfelle) больше не опасны большинству, они «утонули» в крови страшных последствий тех событий (36). Детство, ребенок как главное действующее лицо – тема стихотворений, которые принадлежат, на наш взгляд, к лучшим в сборнике. Таким является стихотворение «Найденыш» («Findelkind»). Ребенок, только что пришедший в мир, сразу оказался бесприютным, он никому не нужен: ни матери, ни другим людям, ни феям, ни ангелам. Брошенный в лесу в снег, он замерзает, его находит бешеный лис, кусающий его. Этот смертельный укус Айхингер сравнивает с поцелуем и единственными ласками стороннего существа, доставшимися младенцу. В романе «Великая надежда» девочке Эллен, мечтающей жить в свободной стране, снится сон о ее путешествии вместе с другими детьми туда по бурному морю. Их никто не защищает, кроме акулы, которая выпросила себе право «охранять их от людей <...>. Акула утешала их, как может утешить только акула». Акула, защищающая детей от людей, бешеный лис, согревающий своими «разбойничьими лапами» одинокое существо, – таковы законы жизни в холодном, лишенном любви мире.

Значительное место в поэзии Айхингер отводится ее раздумьям о творчестве, о самовыражении личности. В маленьком стихотворении «Край горы» («Gebirgsrand»), открывающем сборник, она пишет о мечтах, «снах-охотниках», посещающих ее в ночи и составляющих смысл жизни: «Denn was täte ich, / wenn die Jäger nicht wären, meine / Träume, / die am Morgen / auf der Rückseite der Gebirge / niedersteigen, im Schatten». («Ибо что бы я делала, / если бы не было охотников, моих снов, / спускающихся вниз в тень на обратной стороне гор»). Стихотворение начинается с ответа на вопрос того, кого нет в тексте. Такое начало сразу вводит в действие, в мир поэта, в его мысли о своем предназначении. Небольшое стихотворение с его, на первый взгляд, прозрачной символикой обнаруживает при дальнейшем прочтении второй, скрытый план, не поддающийся однозначному истолкованию: горы, вместо «края горы», вынесенного в заголовок, тень на их обратной стороне. Так возникает многозначный поэтический текст, тонко и точно вскрывающий диалектику творчества: муки поэта, подстерегаемого и преследуемого своими образами (снами, мечта-

ми). Подобно неумолимым охотникам, они безжалостно гонят его, но одновременно подстегивают его фантазию и воображение. Они же дают возможность жить, то есть творить.

Четверостишие «В одной строфе» («In einem») завершает сборник. Символично, что автор в конце обращается к той же теме, что и в начале – к теме собственного творчества. Она задает вопрос: кем бы она была без своих снов? Она осталась бы той же, но «кто бы позвал меня домой?» Музыкальность этих стихотворений, доносящих то, что не высказано словом, достигается за счет растворения грамматического строя предложения, через неожиданную смену времени, через отрицание, через начало, через фрагменты предложений. В стихотворениях И. Айхингер бросается в глаза частое употребление сослагательного наклонения и вопросительных предложений, которые придают незаконченность высказанной мысли, побуждая читателя к дальнейшим раздумьям.

Проблемам творчества посвящены два поэтологические стихотворения: «Нарисовать дерево» («Baumzeichnen») и «Рисунок зимы» («Winter, gemalt»). В первом из них автор поясняет, чем для нее является творческий процесс, какое отношение имеет произведение искусства к реальной жизни. Как нарисовать дерево? Пусть художник нарисует ветви, «пусть они, расправясь, висят». На них следует повесить все то, с чем связано это дерево: мышей, барсуков, лестницы-стремянки, спокойные и дрожащие руки, просьбы всех опечаленных, белые и красные иголки – «все, как оно есть и как того нет / <...> помощь и отсутствие помощи, / утрата утешения и утешение». («alles so wie es ist / und so wie es nicht ist, / <...> Hilfe, aber kein Hilfe, / kein Trost, aber ein Trost»). Дерево, на котором рядом висят помощь и ее отсутствие, «утрата утешения и утешение» – абсолютная метафора, не поддающаяся переводу в реальные предикаты, ускользающая от пересказа. Такие метафоры заполняют стихи, «омывая» читателя ассоциативными волнами. Ее стихи сложны, как сама жизнь, они – результат позиции автора, ничего не упрощающего и не приукрашивающего, изображающего «все, как оно есть и как того нет», но может или должно быть, говорящего с читателями на языке своего времени.

И. Айхингер стала классиком литературы при жизни. Она ответила положительно на вопрос, можно ли писать после Освенцима. Но ее ответ парадоксален. Создание произведений, говорит она в одном из своих интервью, – это попытка молчать. «Может быть, – продолжила она далее эту мысль, – я пишу только потому, что не вижу другой возможности молчать» (37). Параболичность ее произведений, сосредоточенность на проблемах формы, языка во многом совпадают с данной установкой. Парабола выводит из сфер своего воздействия на читателя большую часть непосредственной реальности. Она ориентирует читателя на реакции индивидуума в отчужденном мире. В то же время «переохлажденная» (В. Эгерс) форма выражения является скрупулезно-точным свидетельством поэзии

нашего времени. Внеисторичность и вневременность И. Айхингер, справедливо утверждает известный исследователь ее творчества Гейнц Ф. Шафрот, «ни в коем случае не означают ее отдаленности от истории и времени» (38).

Поэтологические тексты

Обзор творчества И. Айхингер был бы неполным без поэтологических текстов писательницы, дающих возможность понять ее художественно-эстетическое кредо, увидеть связь с европейской литературной и культурной традицией.

Произведения И. Айхингер обычно сопоставляют с литературой, ведущей к Ф. Кафке, Д. Джойсу, С. Беккету. Сами имена свидетельствуют о «месте расположения» художника И. Айхингер. Ее контекст – литература модерна; ее литературно-эстетическая программа сформировалась на почве западноевропейской культуры, в лоне той литературы, в которой центральной проблемой считалась форма повествования. Выразителем данной проблемы стало «письмо», то, что Ролан Барт, известный культуролог и литературовед, назвал «третьим измерением» литературной формы наряду с двумя другими – языком и стилем. В отличие от языка и стиля, являющихся данностью, объектом, письмо есть «функция», выбранная самим писателем, выражающая связь между его творчеством и обществом. Именно письмо, третья форма, дает ему возможность выбрать «известный тон», «этос», который демонстрирует как его индивидуальность, так и отношение к обществу (ангажированность) (39). После 1850 года в результате социальных и политических потрясений «универсальное единое буржуазное письмо» перестало существовать и литература от Флобера до наших дней «превратилась в одну проблематику слова» (40). Расщепление письма является, по Барту, симптомом трагического конфликта автора, заставляющего его искать «совершенно свободный язык», разрушая «отвердевший» литературный язык, созидая новый, а затем вновь констатировать «затверждение» созданного. Подобные попытки «обуздать», приручить язык приводят к созданию нейтрального типа письма, «нулевой степени письма». Появляется некий базисный, «основной» язык, равно чуждый как любым разновидностям разговорной речи, так и литературному языку в собственном смысле слова. Такое письмо сводится «к своего рода негативному модусу», все социальные и мифологические черты языка исчезают, «уступая место нейтральной и инертной форме» (41). Выражая социальную ответственность автора, нейтральное письмо никогда не стоит на службе у какой-либо «торжествующей идеологии», оно умышленно отказывается от стилистических украшений и оказывается «молчанием, облекшимся в плоть». Подобное письмо превращается в подобие математического уравнения, оно становится столь же бесплотным, вся проблема человеческого бытия раскрывается и воплощается через него в «обесцвеченном» пространстве.

Однако борьба неконформиста-писателя, выбравшего нейтральную степень письма, не может, как считает Барт, закончиться его победой, ибо парадокс заключается в том, что и такое письмо вырабатывает автоматические приемы, стереотипы; тогда окаменевшие формы теснят слово, мнившее себя свободным, а писатель, став классиком, превращается в эпигона собственного творчества.

Ситуация автора, неумолимо ищущего свой адекватный язык, рельефно очерченная Р. Бартом, по-своему преломилась в творчестве И. Айхингер. У нее мало текстов, выражающих ее отношение к произведениям других авторов и к своим собственным. Но уже давно замечено, что среди ее коротких рассказов есть такие, которые следует рассматривать как изложение ее поэтологических взглядов. Уже в «Призыве к недоверию» (1946) писательница, только что входившая в литературу, выступила с требованием не доверять стремлению большинства «успокоиться», считать, что катастрофа миновала и можно вновь, «самоуверенно и невозмутимо кокетничая своими добродетелями», начать то, что прервал нацизм. Лишенная всякого приспособленчества, неконформистская позиция И. Айхингер получила свое поэтическое воплощение в романе «Великая надежда». Но фашизм как крайняя форма тоталитаризма, принесшего войну и смерть, не был для писательницы просто темой; столкновение с нацизмом стало исходной точкой ее дальнейшего творчества и вектором, определившим его направление. В предисловии к сборнику рассказов «Связанный» (1953) она писала о том, что, пережив опыт близкой смерти, его нельзя больше ни забыть, ни делать вида, что его не было. Нужно «взять свой опыт за исходный пункт, чтобы открыть вновь жизнь для себя и других». Этот опыт, включавший в себя преследование, страх, одиночество, писательница выразила в понятии «прощание», которое является краеугольным для ее произведений. «Прощание», поясняет она, не является выражением пессимизма. Но, может быть, люди познают главное друг о друге, то, на что в другой момент они бездумно не обратили бы внимание, «лишь в свете прощания» (42).

«Прощание», связанное с «концом», требует и иного способа выражения. Для него не полностью подходит обстоятельный, подробный тон описания, который соответствовал прежним ощущениям, когда повествование сравнивалось «с рекою, несущей свои волны среди приветливых берегов справа и слева» (43). Река для современного писателя – не только обозримая, ограниченная и упорядоченная гладь. Он знает, что сравнение повествования с рекой не будет верным, если исключить из него «бурные реки <...> с крутыми и каменистыми берегами; рискнув прыгнуть на такие берега, не так-то просто возвратиться назад». Пишущему следует также помнить, что течение реки зависит не только от берегов, но и от ее собственного русла: река способна выйти из берегов, ибо «все реки устремляются к морю». Другими словами, подлинный писатель стремится

«излить» свой художественный потенциал, поставив под угрозу упорядоченность и стабильность ограничивающей его формы. Таким образом, подобно берегам и руслу, определяющим течение реки, форма рассказа, по И. Айхингер, всегда таит в себе элементы, несущие динамику, более того – разрушение, деструкцию. Эта проблема формы является чрезвычайно актуальной именно для современного повествования, ибо художественное выражение нашей действительности требует новых форм. «Форма, – утверждает писательница, – никогда не порождалась чувством уверенности и защищенности, но всегда возникала перед лицом конца» (44).

Ныне для пишущего опасность состоит не в том, что он будет слишком пространным. Перед лицом угрозы и под впечатлением «конца» она заключается скорее в том, что он вообще «не откроет больше рта». Однако перед писателем маячит не только риск молчания, но и возможность упрощения. Те самые берега, ограничивающие поток повествования, могут стать и реальным препятствием при изображении событий, неведомых для спокойного и устроенного мира прошлого. Современный писатель, по И. Айхингер, говорит, «стоя под виселицей», а стало быть, он должен говорить, «начиная с конца и направляясь к концу» («Vom Ende her und auf das Ende hin»). Только тогда он будет говорить о самой жизни (45). «Начать с конца» не означает только чисто формального приема, также часто использованного И. Айхингер («Зеркальная история», «Речь под виселицей»). Взятое шире, данное положение свидетельствует, что повествование направлено не на фиксирование содержания, не на застывшую, «отвердевшую», остановленную историю, а на инсценирование открытого, изменяющегося мира.

В этом парадоксальном поэтологическом принципе описания через «конец» провозглашается разрыв с традиционным линейным повествованием, с выходом за пределы временного континуума. И. Айхингер создает свои произведения в рамках нейтрального, белого письма, избавленного, по словам Р. Барта, «от ига открыто выраженной языковой упорядоченности». Ее произведения есть та самая «нулевая степень письма», то пристанище «невозможной литературы», где встречаются разрушение и созидание одновременно.

Другой проблемой, волнующей И. Айхингер, является позиция писателя в современном мире. Она не разделяет литературную продукцию на «чистую литературу» и литературу ангажированную. Такое противопоставление кажется ей искусственным. Она подчеркивает, что для нее сам «язык является ангажированным, то есть социально определенным, ибо «он может, он должен наносить встречные удары по существующему, по установленному языку <...> исходя из самого себя он должен противостоять установленному миру» (46). Неприятие привычного и общепринятого – стержневая идея ее поэтологических текстов. Так, рассказ «Поперечная балка» («Der Querbalken», 1963) отображает попытку автора по-

знать предмет (поперечную балку) и дать ему объективное название (определение, дефиницию). Результат не утешителен: язык может назвать предмет, но познать его как вещь в себе он бессилён. Конечно, сами поиски не безрезультативны, так как дают спрашивающему возможность многое увидеть и пережить, в частности, и тот факт, что из поперечных балок возникают также и виселицы. Но в целом текст, в центре которого вопрос: «Что такое поперечная балка?», выражает скептическое отношение автора к языку. Подобный скепсис, однако, отличается от того, что содержался в знаменитом «Письме» Чэндоса у Гуго фон Гофманшталя. Здесь нет намека на усталость и безропотное смирение. Искать – чего бы это ни стоило – вот лейтмотив рассказа.

Поэтологические тексты «Мой язык и я» (1968), «Плохие слова» (1973) поднимают проблему взаимодействия автора-новатора со своим творчеством в тот момент «нулевой степени письма», когда деструкция преобладает над созиданием, когда последовательный процесс разложения формы языка способен привести лишь к «молчанию письма» (Р. Барт). Текст «Мой язык и я» показывает, что И. Айхингер в полной мере осознаёт драматизм положения повествователя, вступившего на путь создания новых форм, что целенаправленное взламывание формальной традиции в конце концов обрекает писателя на абсолютную немоту. В тексте язык выступает как некое объективированное существо, Дама Язык, крайне капризная и своевольная. Как можно понять, повествовательница состоит при ней то ли в прислугах, то ли в качестве компаньонки. Она обслуживает ее, берет на себя все тяготы быта, но капризница держит ее на расстоянии, соблюдает дистанцию – она молчит: «Мой Язык и я, мы не говорим друг с другом, нам нечего сказать» (47). Поясняя в одном из интервью отношения между писателем и языком, И. Айхингер особо подчеркнула, что в писательском ремесле язык – предмет постоянной заботы автора, он ускользает от пишущего, «оказывает ему сопротивление». В тексте отчуждение между повествовательницей и языком приобретает крайнюю степень: Язык ее просто игнорирует. Такое положение не только обременительно для повествовательницы, но и подозрительно для «таможенников», ведь они вдвоем дошли до самой границы. Характеризуя свой язык, И. Айхингер говорит, что он «маленький», далеко не заходит: «Вокруг меня, все только вокруг меня <...>. Но против нашей воли мы продвигаемся дальше». Иронизируя, писательница характеризует свою манеру письма. Раньше, пишет она, ее Язык украшал свою длинную шею щегольским лиловым шарфом, что придавало Даме одновременно выражение кротости и решительности. Теперь со всякими языковыми изысками покончено. К прежнему возврата нет: ее Язык с этого места «никуда больше не тронется». Так они и будут коротать время вместе: «Я буду делать свою работу. Буду вплетать то тут, то там какое-нибудь предложение, которое снимет с Языка подозрение» (48).

Проблему языка в ситуации нулевой степени письма И. Айхингер об- суждает и в тексте «Плохие слова». Здесь также вскрываются разные ас- пекты отчуждения языка. Автор защищает позицию нейтрального языка, противопоставляя его так называемому «хорошему» языку: «Я знаю, что мир хуже, чем название, даваемое ему и поэтому его название тоже пло- хое» (49). Сознательное употребление «плохих слов» направлено против сознательного приукрашивания реальности. Таким образом, на первый взгляд, чисто языковая проблема обнаруживает свой социальный аспект. «Плохие слова» И. Айхингер, «маленький» язык ее коротких текстов ста- новятся средством создания нового типа письма.

Природа творчества, вдохновение художника – тема изящной миниа- туры «Мой зеленый осел» («Mein grüner Esel», 1960). Жизнь автора, от лица которого ведется повествование, протекает в ожидании события, оп- ределяющего распорядок ее дня: она живет в ожидании появления зелено- го осла. Он выходит, видимо, из заброшенного здания старой электро- станции и идет по железнодорожному мосту, не обращая внимания ни на прохожих, ни на гудки проходящих поездов. Дойдя до середины моста, он исчезает. Кажется, что он иногда обменивается несколькими словами с рельсами. Но ведь такое невозможно, говорит автор. И зачем? Автору хо- телось бы знать о нем все, но она понимает, что это невозможно. Для нее важно, что он вообще появляется, хотя она готовит себя к тому, что ее осел, ее зеленый Пегас когда-нибудь, например с наступлением холодов, больше не придет вообще.

«Маленький» строптивый язык в образе капризной и равнодушной Дамы, так не похожей на музу поэзии прошлых времен, благосклонную к своим избранным; «плохие слова», выбираемые самим художником, «зе- леный осел» вместо гордого Пегаса – таков мир, где обитает поэтическая фантазия большого художника, мастера современной прозы И. Айхингер.

1. *Bender H.* Magie einer ungewohnten Stimme // *Ilse Aichinger. Leben und Werk* / hrsg. von Samuel Moser. 2. Aufl. – Frankfurt am Main: Fischer, 2003. – S. 233.
2. *Rosenberger N.* Poetik des Ungefügtgen. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman «Die grössere Hoffnung». – Wien: Braumüller, 1998. – S. 1.
3. *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart* / hrsg. von Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996. – S. 544.
4. Не обходится и без крайностей. «Непонятная» проза Айхингер некоторыми критиками ис- толковывается как «фокусничанье», «проза, написанная для психиатра».
5. Слова принадлежат известному писателю Петеру Хэртлингу, они сказаны о романе И. Айхингер «Великая надежда» // *Ilse Aichinger. Leben und Werk*. Op. cit. – P. 178.
6. См.: *Eggers W.* *Ilse Aichinger // Deutsche Literatur in Einzeldarstellungen* / hrsg. von Dietrich Weber. 3. überarbeitete Auflage. – Stuttgart: Kröner, 1976. B. I. – S. 165.
7. *Aichinger I.* *Leben und Werk*. Op. cit. – P. 55, 44.
8. *Frey E.* *Ilse Aichinger: Jhr Spielraum* // *Ilse Aichinger* / hrsg. von Kurt Bartsch und Gerhard Melzer. Graz: Drosch. 1993. – S. 38.
9. *Aichinger I.* *Aufruf zum Misstrauen* // *Ilse Aichinger. Leben und Werk*. Op. cit. – P. 18–19.
10. *Esser M.* «Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist»: Auszug aus einem Gespräch mit Ilse Aichinger im Anschluss an eine Neueinspielung des Hörspiels «Die Schwerm- tern Jouet» // *Ilse Aichinger. Leben und Werk*. Op. cit. – P. 50.

11. Rosenberger Nicole. Op. cit. – P. 11.
12. Хэйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.: Изд. группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – С. 18.
13. Frey E. Op. cit. – P. 54.
14. Sieburg F. «Die grössere Hoffnung» // Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. – P. 162.
15. Jens W. Ilse Aichingers erster Roman. Ibid. – P. 172.
16. Kaiser J. Freundschaftlicher Widerspruch. Ibid. – P. 180–181.
17. См.: Давыдов Ю.Н. Экзистенциалистская волна и ее преодоление // История литературы ФРГ. – М.: Наука, 1980. – С. 181.
18. Watt Roderick H. Ilse Aichingers Roman «Die grössere Hoffnung»: Versuch einer literaturkritischen Würdigung // Studia Neophilologica. 1978. H. 50. – S. 250.
19. См.: Rosenberger N. Op. cit. – P. 78–81.
20. Thums B. «Den Ankünften nicht glauben, wahr sind die Abschiede: Mythos, Gedächtnis und Mysterium in der Prosa Ilse Aichingers». – Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000.
21. Kindlers Neues Literatur Lexikon / hrsg. von Walter Jens. – München: Kindler, 1988. B. I. – S. 154.
22. Autoren Lexikon deutschsprachiger Literatur des 20. Jahrhunderts / hrsg. von Manfred Brauneck. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1991. – S. 15.
23. Rosenberger N. Op. cit. – P. 4.
24. Marx. Leonie. Die deutsche Kurzgeschichte. – Stuttgart: Metzler, 1985. – S. 77.
25. Jaussi U. Zeitkritik als Zeit-Kritik. Ilse Aichinger. – Leben und Werk. Op. cit. – P. 190.
26. Hensing D. Die Erzählung von 1945 bis zu späten fünfziger Jahren // Handbuch der deutschen Erzählung / hrsg. von Karl Konrad Polheim. – Düsseldorf: Bagel, 1981. – S. 520.
27. Аихингер И. Связанный // Мимо течет Дунай: Современная австрийская новелла. – М.: Прогресс, 1971. – С. 16.
28. Eggers W. Ilse Aichinger // Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Op. cit. – P. 175.
29. Reichensperger R. Die Bergung der Opfer in der Sprache: Über Ilse Aichinger – Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer, 1991. – S. 18.
30. См.: Lübbren R. Die Sprache der Bilder // Ilse Aichinger. – Leben und Werk. Op. cit. P. 222.
31. Aichinger I. Schlechte Wörter. – Frankfurt am Main: Fischer, 1991. – S. 12.
32. О дискуссии вокруг сборника «Глухие слова» см.: Ilse Aichinger. Leben und Werk. Op. cit. – P. 247–285.
33. См.: Lorenz D. Ilse Aichinger. Königstein. Athenäum, 1981. – S. 126.
34. Fried E. Über Gedichte Ilse Aichingers // Ilse Aichinger. – Leben und Werk. Op. cit. – P. 309.
35. Михайлов А.В. Из истории великой литературы // Золотое сечение. Австрийская литература XIX–XX веков в русских переводах: Сборник. – М.: Радуга, 1988. – С. 36.
36. Интерпретация предложена Г. Линдеман. См.: Lindemann, Gisela. Ilse Aichinger. – München: Beck, 1988. – S. 101–102.
37. Aichinger I. – Leben und Werk. Op. cit. P. 32.
38. Schafroth Heinz F. Ilse Aichinger // Kritisches Lexikon zur deutschen Gegenwartsliteratur. Göttingen: Text + Kritik, 1995. – S. 4.
39. Барн П. Нулевая степень письма // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – С. 312.
40. Там же. – С. 328.
41. Там же. – С. 343.
42. Aichinger I. Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist // Ilse Aichinger. – Leben und Werk. Op. cit. – P. 29.
43. Aichinger I. Das Erzählen in dieser Zeit // Ilse Aichinger. Der Gefesselte: Erzählungen I. – Frankfurt am Main: Fischer, 1953. – S. 9.
44. Ibid. – P. 10.
45. Ibid. – P. 10.
46. Aichinger I. Teil eines stärkeren Widerstandes // Ilse Aichinger. – Leben und Werk. Op. cit. – P. 35.
47. Aichinger I. Die grössere Hoffnung: Roman. Meine Sprache und ich: Erzählungen. Verschenkter Rat: Gedichte. – Frankfurt am Main: Fischer, 1986. – S. 466.
48. Ibid. – P. 468.
49. Aichinger I. Schlechte Wörter // Schlechte Wörter. – Frankfurt am Main: Fischer, 1991. – S. 13.

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ЭРНСТА ЯНДЛЯ

«... У него всегда было что сказать, и он всегда знал, что можно сказать и то, и это, и другое, и поэтому он никогда не заботился о том, что сказать, разве что о способах этого высказывания, потому что тому, о чем нужно сказать, нет никакой альтернативы; но для способов того, как сказать, имеется бесчисленное количество возможностей. Есть поэты, которые могут сказать все что угодно, и все это всегда одинаковым образом. его никогда не прельщало поступать таким образом, потому что, в конечном итоге, сказать можно только одно, но это одно повторяя неоднократно и всякий раз на новый лад» (1:1, 547).

Эти слова принадлежат австрийцу Эрнсту Яндлю (1925–2000) – признанному мэтру «конкретной поэзии», автору более чем двадцати сборников стихов, ряда радио- и театральных пьес, переводов, и с полным основанием могут рассматриваться как творческое кредо поэта и как своеобразная эпитафия самому себе в духе «завещательной поэзии» времен Франсуа Вийона. Помещенные впервые в 1973 году в качестве эпитафии к сборнику стихов Яндля «крепко схваченный» («dingfest»), они и по сей день не потеряли своей значимости и во многом являются ключевыми для понимания творческих устремлений поэта как в идеологическом, так и в поэтологическом отношениях.

Многообразие творческих проявлений Яндля покоится прежде всего на неимоверном пристрастии его к словесной игре, к неустанным поискам скрытых внутренних возможностей слова. Поэтому в его стихах мирно соседствует литературная и разговорная лексика, традиционные и экспериментальные формы стиха – визуальные, «звучащие» (Lautgedichte), «произносимые» (Sprechgedichte) стихотворения и стихотворения на «испорченном языке», то есть на языке гастарбайтер, являющем собой в немецком языке некий аналог «колониальному английскому» (Pidgin-English). Тематика поэзии Яндля достаточно традиционна, однако выражается она «всякий раз на новый лад» за счет привлечения нетрадиционных, находящихся по разным причинам в небрежении языковых пластов, что позволяет поэту по-новому представить окружающую действительность.

Становление Яндля как поэта пришлось на первые годы после окончания второй мировой войны. Литературная ситуация в Австрии тех лет, не в пример Западной Германии, характеризовалась едва ли не полной стагнацией. Если молодые немецкие писатели ощущали себя находящи-

мися в «нулевой ситуации» и обуяны были идеей «радикального и абсолютного начала» (2:2) во всех областях политической и культурной жизни страны, то подавляющее число австрийской литературной молодежи, не говоря уже о писателях старшего поколения, констатируя поражение немцев, как отмечал известный поэт Эрих Фрид, «обратилось к своим собственным ценностям» (3:53), или, как тогда говорили в Западной Германии, принялись искать «спасения в цитате». «Сплошная вырубка» в лесах немецкой литературы, определявшая эстетические принципы молодых западногерманских писателей, и венский классицизм не имели ничего общего.

Подобная литературная ситуация определялась во многом всеобщей политической апатией населения Австрии: «Все противоречия замалчивались, любая ответственность за преступления в годы нацизма замалчивались» (4:117). Политический фактор насильственного присоединения Австрии к Германии, осуществленный Гитлером в 1938 году, и исключительно благожелательное отношение к этому населению, заметны были едва ли не повсеместно. В этой обстановке любые проявления нового в искусстве и литературе воспринимались настороженно, если не сказать враждебно. Как вспоминал позднее Герхард Рюм, один из зачинателей послевоенного венского авангарда, «вскоре выяснилось, что, хотя большинство, судя по всему, выступало против военной политики нацистов, но в принципе ничего не имели против их «здоровой» культурной политики. Теперь, когда «выродившееся искусство» можно было снова увидеть, оно волновало умы до такой степени, что дело доходило до рукоприкладства» (5:7). При этом, что примечательно для послевоенной Австрии, подобное отношение к авангарду было свойственно как левым, так и правым.

В известной мере можно сказать, что австрийская литература в первые послевоенные годы варилась в собственном соку, была предельно консервативна и почти не предпринимала попыток выйти за пределы собственной значимости. Только в начале 50-х годов с образованием «Венской группы молодых авторов» в австрийской литературе появились первые признаки новой поэзии, отмеченной авангардистскими интенциями.

Молодая литература и особенно поэзия обреталась в основном на страницах журналов типа «публикационен» («publikationen») или «Нойе Wege» («Neue Wege»). Эти и подобные им издания имели чрезвычайно маленький тираж и пользовались известностью лишь в узком кругу любителей поэзии.

Именно вокруг этих изданий группировались молодые поэты Г.-К. Артман, Р. Альман, А. Окопенко, Г. Рюм, Ф. Майрёккер, составившие позднее славу австрийской экспериментальной литературы, и именно здесь формировался, вернее сказать, оттачивался поэтический талант Э. Яндля, ибо свой «лирический провиант», как выразился однажды поэт, он получал в основном из других источников. Прежде всего нужно на-

звать немецких экспрессионистов И.Р. Бехера, В. Клемма и А. Штрамма. Однако основными поставщиками «лирического провианта» для Яндля были Ж. Превер, К. Сэндберг, Б. Брехт и Г. Бенн. Венские же авангардисты только обострили и, может быть, разбудили в нем интерес к языковым экспериментам, да и то не сразу. По крайней мере, первый сборник стихов Яндля «Другие глаза» («Andere Augen», 1956) не вызвал в обществе особого интереса, не говоря уже о скандале. Ели судить по нескольким рецензиям в австрийской и немецкой прессе, Яндля заметили, но и только. Более того, друзья из лагеря авангардистов посчитали этот сборник стихов чуть ли не предательством по отношению к ним: Артман «не очень высоко оценил стили» Яндля, Рюм «был разочарован» (6:26). Сам Яндль отозвался о своем поэтическом первенце самокритично: «Моя первая книга... по настоящему так и не вынырнула, хотя и со страшной силой пошла ко дну» (1:III, 656).

По большому счету, «Другие глаза» нельзя считать провалом Яндля, ибо этот сборник стихов как в поэтологическом, так и в тематическом отношении вполне отвечал тогдашним общепринятым критериям поэтического творчества. Обилие необычных, но не раздражающих читателя, метафор, вроде «лист бумаги умирает // под сыпью отвратительных голубых букв» («Натюрморт», 1:1, 14), или «Королева подоконника // пожирает амбарными глазами вечерами//пшенично спелых девушек... // вымолачивает их и отыскивает в них только // черные зерна, которые даже для голубей... // несъедобны» («Женщина в окне», 1:1:20); несколько стихотворений на актуальные темы, связанные с нацистским прошлым («Снова и снова», «Десять лет», «Вооруженные люди», «Неоконсерваторы»); привлекают внимание читателя по-иному истолкованные традиционные сюжеты, как это было в случае со стихотворением «Икар»: «Икар упал вниз // высоко над другими» (1:1:151); встречаются иногда стихотворения, предвещающие другого Яндля («Четырехногий», «Во сне»), но на них не обратили особого внимания, посчитав их обычным для начинающих поэтов стремлением как-то соригинальничать.

Однако для венских друзей Яндля его первенец был настоящим провалом. Поэт не оправдал возлагавшихся на него надежд и не пополнил ряды венского авангарда. Судя по всему, им известные были другие стихи Яндля, и они предполагали увидеть их на страницах сборника «Другие глаза», что, несомненно, способствовало бы если не признанию их авангардистских устремлений, то, по крайней мере, вызвало бы бурную реакцию в обществе. Им нужен был скандал, и они его получили, когда в 1957 году в майском номере журнала «Нойе Веге» были опубликованы новые стихи Яндля «Ода N», «Философия», «schtzngmm», «oooooooooooooooooooooooooooooooo», «вода» и «wo bleibb da», сопровождавшиеся авторскими пояснениями, которые сами по себе могли вызвать неудовольствие почтенной публики, не говоря уже о стихах.

Авторское пояснение является, по сути дела, первым программным заявлением Яндля, основные положения которого оставались неизменными на всем творческом пути поэта. «Произносимое стихотворение может быть действенным только в процессе громкого чтения. Продолжительность и интенсивность звука фиксируется путем написания. Напряженность возникает в последовательность кратких и долгих звуков («oooooooooooooooooooo»), в отвердении слова путем лишения его гласных звуков («schztzngrrmm»), в разложении слова и соединения его элементов для создания новых звуковых групп, обладающих более сильной выразительностью («schztzngrrmm», «ode auf N.»), в варьированном повторении слов с тематически обоснованным привлечением новых слов вплоть до взрывной завершающей точки («kneip sebastian»). Составные части одного отдельного слова являются словами иронической игры вокруг этого слова, которое в ходе этого процесса становится исчерпанным («philosophie»), извлекаемые из основного компонента сложного слова звуки пресыщения, безразличия, гневного отвержения и сильнейшей воли к жизни переходят в базарный крик прославления героя («ode auf N.»), а вызывающее ярость раскатистое гgg означает отсутствие юмора – этой немецкой болезни, которая временами овладевает и австрийцев» (I:III:444).

Вероятно, именно на этот момент пришелся приступ «немецкой болезни» и у венской публики, ибо возмущение читателей, оскорбленных словесной невнятицей молодого поэта, выдаваемой журналом за стихи, было настолько велико, что редактор отдела поэзии журнала «Нойе Веге» Фридрих Полакович вынужден был под давлением министерства образования Австрии, способствовавшего распространению журнала в гимназиях, уйти со своего поста.

Суть конфликта состояла в том, что читающая публика, воспитанная на традиционной поэзии, была не готова к столь необычным словесным эскападам. Авторская свобода мировосприятия требовала иного отношения к слову, вынуждала читателя к более вдумчивому проникновению в суть заключенного в нем значения, ибо поэт, разлагая слово на его составляющие, обнаруживал в нем скрытые возможности воздействия его на читателя, и, в свою очередь, побуждал самого читателя изыскать такие же возможности в собственном рецепторном механизме или хотя бы обновить его.

Обретение новых возможностей стиха происходило у Яндля путем повышенного внимания к звуковому воспроизведению и восприятию стихотворения в непрерывном сочетании с известной мимической выразительностью говорящего, что предполагало в идеале наличие зрительской аудитории. Отсутствие какого-либо одного из этих компонентов затрудняет восприятие стихотворения, а то и просто лишает его смысла, чем, собственно, и вызвана столь резкая реакция неподготовленной венской публики.

Позднее, в своих «Франкфуртских лекциях», Яндль даст свое определение технических возможностей современной поэзии: стихотворения, написанные «нормальным» языком; «произносимые» стихотворения («Sprechgedichte»); «звучащие» стихотворения («Lautgedichte»); визуальные стихотворения (7:6–21).

Визуальные стихотворения, именуемые также идеограммами, типограммами, пиктограммами, каллиграммами, достаточно хорошо известные по классическим образцам французских, немецких и швейцарских дадаистов и сюрреалистов, не говоря уже о поэтах эпохи барокко и эллинизма. Яндль оживил лишь визуальные стихотворения усиленным беззвучным движением губ, назвав этот жанр «губным» стихотворением («Lippengedicht»), «написанным губами в воздухе» (7:10).

«Произносимое» стихотворение также строится на усиленной артикуляции губ, но при этом сопровождается звуком, здесь уже доминирует слово.

В «звучащем» стихотворении также присутствует слово, но оно присутствует (изначально в замысле автора) лишь в воображении самого слушателя и отчасти читателя (стихотворение это можно воспроизвести графически), обладай он достаточной фантазией. Смысловой посылкой в нем служит лишь название стихотворения, потом следует набор звуков, который сам по себе мало что выражает и почти неразложим на понятийные элементы, ибо в основном он передает лишь некое звуковое ощущение, звуковой образ темы, а не ее содержание.

Еще в 1916 году Хуго Балль, один из зачинателей дадаизма, наследником которого считает себя и Яндль, назвал такой род поэзии «стихотворением без слов». Разъясняя суть термина Балля, Яндль отмечает, что в данном случае «возникает язык, который существует только в одном и ни в каком другом стихотворении, и уж подавно его нет ни в каком словаре мира» (7:24). Понятно, что графическое воспроизведение такого стихотворения могло вызвать у читателя лишь недоумение, что и произошло со стихотворением «schtzngrrm», опубликованном в журнале «Нойе Ве-ге». Не случайно выступления Яндля с чтением собственных стихов такого рода пользовались неизменным успехом. То, что на бумаге выглядело порой бессмыслицей, как было, например, с его ставшим впоследствии очень популярным стихотворением «окоп» – «schtzngrrm» (т. е. «Schützengraben»), в чтении вслух создавало впечатляющую картину звуков боя, воющих мин, рвущихся снарядов, ухающих орудий, свистящих пуль, цокающих осколков и тому подобных звуков, которые может слышать человек, находящийся в окопе. Все это половежье звуков создается с помощью различных сочетаний отдельных букв одного единственного слова «Schützengraben», ужатого за счет выпадения гласных до «schtzngrrm», что придает ему еще большую жесткость, воинственность, а также, при многократном повторении какого-то одного звука, например, «ttttt», образующего фоне-

Яндлем в 1984–1985 годах, что в значительной мере объясняется еще и тем, что в них подробно и мастерски раскрыта вся технология создания различных жанров поэзии Яндля.

Поэтическая звукопись Яндля, представляющая собой один из классических примеров «конкретной поэзии», отталкивается от экспериментальных стихов Х. Балля, Г. Арпа, Р. Хаусмана, К. Швиттерса, раннего И. Бехера и Г. Бенна, В. Хлебникова (Яндль читал русскую поэзию в оригинале) и его идеи о создании нового языка грядущего свободного человечества, перекликающейся с подобной же идеей Дж. Джойса (ср. «Поминки по Финнегану»); идет она и от живописи и стихов В. Кандинского, не случайно назвавшего один из своих поэтических сборников «Звуками», от конкретной музыки П. Шеффера, подражающей бытовым звукам и шумам, вообще от поэтики и теоретических установок дада, футуристов и сюрреалистов с привнесением элементов конструктивизма, трансформировавшегося к 50-м годам в собственно «конкретную поэзию», провозвестниками которой были О. Гомрингер и Х. Хайссенбюттель. И конечно же, не обошлось без прямого воздействия авторов «Венской группы» Г. Артмана, Г. Рюма, О. Винера и К. Байера, контакты с которыми много значили для поэтического становления Яндля. Не следует забывать также и тексты Фридерики Майрёккер, долголетней спутницы Яндля, чье самобытное творчество не могло оставить его равнодушным.

Осознанию собственного почерка в поэзии способствовал и скандал, разразившийся в связи с публикацией стихов Яндля в журнале «Нойе Веге». Собственно, даже не сам скандал, а его последствия. Закрепившаяся за Яндлем слава «шарлатана от поэзии» отрезала ему путь к публикациям на десять лет. Рукопись его второй книги стихов «Звук и Луиза», ставшей впоследствии культовой для всех поклонников экспериментальной поэзии, отклонялась без объяснений издательствами Австрии и Германии, и только встреча в 1963 году с Райнхардом Дёлем, молодым поэтом и неплохим менеджером, способствовала выходу Яндля из долгой изоляции. Благодаря усилиям Дёля экспериментальные стихи Яндля появляются в различных поэтических журналах, в антологиях. Яндль выступает с чтением своих стихов в книжных магазинах, его имя упоминается в статьях немецких и французских критиков. Венцом всех усилий Дёля стала публикация в 1966 году сборника стихов «Звук и Луиза» в швейцарском издательстве «Вальтер». Правда, и здесь не обошлось без скандала, причины которого мало чем отличались от венского, хотя и имели более широкий размах: «Я был уволен без предупреждения. Вместе со мной ушли и все авторы издательства» (1:III:685).

«Звук и Луиза» является, по сути дела, самой развернутой программой возможностей экспериментальной поэзии в трактовке Яндля. При всей эпатажности представленных текстов, в них, как ни странно, затрагивались актуальные проблемы времени, которые не всегда высвечива-

лись напрямую в словесной игре. Перестановка двух букв в нескольких словах, например, в стихотворении «просвет» («lichtung»), порождающая, казалось бы, нечто несуразное, в духе детского лепета, вскрывает истинную сущность социально-политической истории мира намного лучше, чем сотни томов теоретиков различного толка: «manche meinen // lechts und rinks // kann man nicht // verwechsern. // werch ein illtum!» (1:1:249). На русский язык это стихотворение в его представленной форме перевести трудно. Смысл его заключается в том, что «некоторые люди // имеют плавые и плевые взгляды // из нельзя // пелепутать. // сто за обшибка!»

С особой силой эти языковые, казалось бы, несуразности проявляются чрезвычайно действенно в стихотворении «вена: площадь героев» («wien: heldenpaltz»), которое не без оснований считается одним из лучших политических стихотворений в современной немецкоязычной поэзии. Яндль передает средствами экспериментального письма свои юношеские впечатления о речи, произнесенной Гитлером 15 марта 1938 года в Вене по случаю присоединения Австрии к германскому рейху. Оргия фанатизма и восторга, подогреваемая истерическими выкриками фюрера, усиливаемые многочисленными динамиками, проявляется у Яндля в сливании различных слов в единое цеклое, в создание слов-кентавров, слов-обрывков, которые могут доходить до сознания собравшейся толпы в этой невероятной концентрации различных шумов:

der glanze heldenplatz zirka
versagerte in maschenhaftem männchenmeere
drunter auch frauen die ans maskelknie
zu heften heftig sich versuchten, hoffensdick.
und brüllzten wesentlich.

verwogener stirnscheitelunterschwang
nach nöten nördlich, kechelte
mit zu-nummernder aufs bluten feilzer stimme
hinsensend sämmerliche eigewäscher.

pirsch!
döppelte der gottelbock von Sa-Atz zu Sa-Atz
mit hünig sprenkem stimmstummel.
balzerig wümelte es im männechensee
und den weibern: ward so pfingstig ums heil
zumahn: wenn ein knie-ender sie hirschelte (1:1:124)

Яндль создает фонограмму происходящего с помощью обезображенных слов, когда каждое слово, не успев зафиксироваться в своем значении, тут же перекрывается другим словом, сливаясь в нечто бессвязное. Поэт таким образом как бы подчеркивает, что и сам язык на этом нацистском шабаше теряет свою изначальную сущность. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что и испорченное слово может нести определенную смысловую нагрузку, более того, имеет внешнюю и внутреннюю посылку. Имитируя в какой-то мере страсть нацистов к суконно-по-

сконному, якобы истинно арийскому языку, Яндль деформирует почти каждое слово, придавая ему сатирический оттенок. Перевести такое стихотворение на русский язык, как, впрочем, и на другие языки, в силу его многозначности практически невозможно. Любое стихотворение Яндля включает в себе обилие интерпретаций, о существовании которых сам автор и не подозревает. Яндль в большинстве своих экспериментальных стихотворениях на первое место ставит именно интерпретацию, побуждая читателя к проникновению в суть заложенного в стихотворении смысла и в какой-то мере беря читателя в соавторы, принуждая его додумывать, развивать предложенную автором посылку. Именно такой способ общения с читателем определяет специфику стихотворения «вена: площадь героев». Достаточно попробовать расшифровать первые строки этого стихотворения, чтобы убедиться в плотности заключенной в них информации, в безбрежности тематических полей.

В начальных строках стихотворения, при том, что некоторые слова лишь отдаленно соответствуют семантическому понятию, довольно ясно просматривается конкретный смысл: вся площадь героев потонула в людском море или заполнена людьми. Однако первое же слово «*der glanze*» требует расшифровки, ибо в нем соединились два слова – «*Glanz*» (блеск, сияние, глянец) и «*ganz*» (весь, совершенно, полностью). Таким образом Яндль уплотняет, сливает воедино два значения слов, создавая новое слово, которое по-русски можно представить как «всеблестящий». Отсюда возникает выражение «всеблестящая площадь героев». Вторая строка представляет собой более сложную загадку. Глагола «*versaggern*» в природе не существует, это глагол-кентавр, вобравший в себя массу значений, спрессованных в одно слово, и определение семантики его ложится на плечи читателя. Это может быть и «*versagen*» (отказывать, оказаться несостоятельным), и «*versickern*» (просачиваться, исчезать), и «*sabbern*» (пускать слюни, болтать вздор), и «*versachen*» (обеднять в эмоциональном смысле), и «*versiegen*» (иссыкать). Аналогий как семантического, так и фонетического свойства, как видно из приведенных примеров, можно отыскать много.

Теперь из этого далеко не полного списка вероятных значений глагола «*versaggern*» нужно выбрать подходящее к существительному «*männchenmeere*», которое можно перевести как «море людей, стоящих на вытяжку» (а можно и по-другому, с более обидным оттенком: «море человечков, людишек»), с разъясняющим его отчасти прилагательным «*maschenhaftem*», с которым также дело обстоит не просто. С одной стороны, слово «*massenhaft*», явно входящее в состав «*maschenhaftem*», свидетельствует о массовой истерии при виде фюрера; с другой стороны, если взять за основу значения слова «*Maschen*» (1. ячейка сети; 2. метод, способ; трюк, уловка), то можно говорить о том, что нацисты воспринимали лю-

дей, собравшихся на площади, как толпу, как послушную массу, которую они загнали под свои знамена фальшивыми обещаниями.

В итоге, хотя о каком-либо итоге, применительно к стихотворениям Яндля, очень трудно говорить, возникают строки: «всеблестящая площадь героев почти // поблекла в массовом восторге моря людишек, втянутых в сети нацистов».

Недаром в стихотворении часто повторяются слова из лексикона охотников «pirsch!» (охота на тяге), «gottelbock» (жертвенный баран), «balzerig» (токующий), «hirschelte» (производный глагол от слова «олень» – «олениться»).

Сам фюрер, что примечательно, в стихотворении не назван, поэт обозначает его присутствие на площади только характерной деталью его прически и экзальтированной дикцией: «verwogener stirnscheitelunter-schwang // nach nöten nördlich, kechelte // mit zunummernder aufs bluten feil-zer stimme» – «задиристо свисающий со лба дугообразный пробор // заученно по-северному твякающий, с нарастающей яростью фальшивый голос».

Вся фактура стихотворения «вена: площадь героев» построена на сатирическом обличении не столько нацистов, сколько той восторженной толпы, потерявшей, а вернее, позволившей лишиться себя какого-либо намека на индивидуальность. Экспрессивная окрашенность лексики особенно проявляется в создании слов-кентавров, которые можно рассматривать и как слова-ублюдки, ибо для передачи атмосферы нацистской вакханалии литературный язык слишком чист и слишком благороден. Не случайно, что в основе этой лексики, как правило, лежит разговорный, отрицательно окрашенный пласт языка, да еще к тому же отягощенный венской орфоэпией.

Сборник «Звук и Луиза» состоит в основном из стихотворений, написанных Яндлем с 1956-го по 1958-й годы, и в известной мере завершает период наиболее тесного контакта Яндля с авторами «Венской группы», «годы учения» его в школе экстремального авангарда. Вспоминая это время, Яндль пишет: «Тогда моя работа, попросту говоря, была ориентирована на экспрессионизм, дада и Гертруду Стайн, как раз в это время я прочитал «Улисса» Джойса, открыл для себя «конstellации» Гомрингера, абсурдные стихи и короткие сценки Рене Альтмана звучали у меня в ушах, общение с Фридерикой Майрёккер давало новый импульс в работе над стихами, и вообще, это было короткое, счастливое время, исполненное духа соперничества с Артманом и Рюмом, этими преставителями «Венской группы», которые производили на меня самое сильное впечатление. Когда в 1962 году я снова начал писать, то я попытался перепрыгнуть через это время и попытался снова присоединиться к тому времени, где оборвался первый период моего творчества – 1952–1955 годы. Я старался, по возможности, писать простые, прозрачные, относящиеся к ре-

альной действительности стихи на разговорном языке, как это было раньше, когда я учился у таких авторов, как Брехт, Превер и Сэндберг» (1:III:471).

Эта смена курса достаточно четко проявляется в последующих двух сборниках стихов Яндля «реплики» («sprechblasen», 1968) и «искусственное дерево» («der künstliche baum», 1970), которые в стилистическом отношении заметно отличаются от «Звука и Луизы». Этот сборник был отмечен игровым элементом, желанием переиграть своих «новых учителей» из «Венской группы». Последующие сборники стихов Яндля лишены соревновательной основы. То, что находилось на грани забавы, начинает обретать значимость общечеловеческую, не теряя при этом занимательности игры. Отсюда – повсеместное господство разговорной интонации, отсюда – повседневная действительность во всех ее незначительных проявлениях, отсюда – ясность мысли. Казалось бы, простая подстановка под определенные даты слова «война» обретает вдруг удивительную наглядность, когда эта цепочка повторов завершается ликующим словом «май», которое даже безотносительно его исторической обусловленности уже передает ощущение радости и обновления:

1944	1945
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	krieg
krieg	mai
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	
krieg	
krieg (1:1:285)	

Несколько иначе, снимая отрицательную подоплеку словосочетания «auseinandergehen» (расходиться, расстраиваться) неожиданной концовкой, рассматривает Яндль политические проблемы в стихотворении «демократия»: «unsere ansichten // gehen als freunde // auseinander» (1:1:595) – «наши мнения // расходятся // как друзья».

Не меньшую политическую нагрузку несут, казалось бы, простенькие визуальные стихотворения. Например, «алфавит одной державы с 3 неизвестными» («alphabet einer macht, mit 3 unbekanntem»), где двадцатидвукратное повторение слова «u.s.a» завершается сокращением «usw», то есть «т. д.», что должно означать безграничную власть этой державы, а в самом конце появляются какие-то непонятные государства «x.y.z.» (1:1:384); или стихотворение «коррекция курса» («kurskorrektur»), построенное на обыгрывании английского наречия «not» – «нет» и принятого в судовождении обозначения курса корабля, красноречиво показывает отношение

Запада к Востоку, то есть к России: «ost // notost // ostnotost // notnotost // ost» – «ост // нет-ост // остнетост // нетнетост // ост» (1:1:385).

И здесь же соседствует серия стихотворений, объединенных под названием «великое “е”» («das große e»), состоящее из слов с одной гласной «е». При сохранении некоего сюжета, эти стихи воспринимаются самим автором как порождение некоей «модели, находящейся во внеязыковой действительности», которую поэт должен найти, если он намерен создать «более или менее реалистическое стихотворение» (7:68–69).

Перед тем как представить одно из них – «нищий» («der bettler»), следует дать некоторые пояснения. По-русски практически невозможно найти такое количество слов с гласной «е», чтобы при переводе создать «более или менее реалистическое стихотворение»; даже русский аналог слова «der Bettler» – «нищий» содержит только гласный «и». Однако согласный «щ» имеет в русском слове несущее значение, и поэтому я решил попробовать при переводе этого стихотворения взять за основу именно его, хотя и здесь не обошлось без трудностей, так как с согласным «щ» нет почти ни одного глагола, только причастия и существительные. Кроме того, подавляющее большинство слов, содержащих в себе согласный «щ», является церковно-славянского происхождения и в современном русском языке употребляется преимущественно в возвышенном стиле. Именно по этой причине мне пришлось передать смысловую суть этого стихотворения не в полной мере или описательно, сохранив при этом игровую ориентацию на определенную букву:

bettler steht neben bettler
bettler sehen gegebenem entgegen
sehende gehende sehen bettler neben bettler stehen
sehende bettler sehen gehende neben gehenden gehen
bettler sehende gehende entgegen gesehenen bettlerm
bettler stehende gehende geben geschenen bettlern
bettler nehmen gegebenes entgegen
sehende bettler sehen gegebenes
bettker stecken gegebenes weg
bettler sehen gegebenem entgegen (1:1:288)

нищий ищет общества нищего
нищие предвосхищают щедроты
смотрящие идущие ощущают общество стоящих нищих
глядящие нищие ощупывают глазами проходящее скопище идущих
видящие нищих проходящие смущаются зрелищем нищих
нищие приобщают щедроты подающих
смотрящие нищие ощупывают щедроты
нищие ищут убежище сокровищам
нищие предвосхищают щедроты подающих.

Яндль мастерски владеет искусством комбинации, казалось бы, не очень продуктивных грамматических частиц, когда они теряют связь с основными словами. По сути дела, он дал голос тем элементам и частицам

языка, которые были бессловесны в силу своей грамматической обусловленности. Предлоги вдруг заговорили не менее явственно и понятно, как и другие части речи, которых они безмолвно обслуживали. Так, в стихотворении «пешеходная экскурсия» («wanderung») путем различной группировки предлогов «von» и «zu» в соответствующих падежах (предлоги эти обозначают в основном направление движения) создается конкретная картина, судя по всему, довольно неинтересной пешеходной экскурсии:

vom vom	zum zum	от этого – к тому
vom zum	zum vom	от того – к этому
von vom	zu vom	от него – к другому
vom vom	zum zum	от этого – к тому
von zum	zu zum	от тех – к этим
vom zum	zum vom	от того – к этому
vom vom	zum zum	от этого – к тому
und zurück	(1:1:350)	и назад.

Не менее значимым выглядит и визуальное стихотворение «весело» («lustig»), являющее собой бесконечную цепочку повтора одного слова в духе Г. Стайн. Располагаясь по мере нарастания радостного чувства от этого веселья в строки, увеличивающиеся по своим размерам, это стихотворение должно выразить необыкновенный размах веселья:

lustig
lustlustig
lustlustlustig
lustlustlustlustig
lustlustlustlustlustig
lustlustlustlustlustlustig
lustlustlustlustlustlustlustig
lustlustlustlustlustlustlustlustig (1:1:345)

Однако не все так весело в поэтической стране Яндля. За экспериментально-эпатажными строками проглядывает и суровая проза жизни, и ощущение этого находит свое выражение в коротких стихах, напоминающих по своей плотности и смысловой насыщенности японские танкэ. Правда, и здесь Яндль не может обойтись без саркастических замечаний, что, в общем-то, не свойственно этому жанру поэзии, как это проявилось в «летней песне» («sommerlied»): «wir sind die menschen auf den wiesen//als sind wir menschen unter den wiesen // und werden wiesen, und werden wald // das wird ein heiterer landaufenthalt» (1:1:591) – «сейчас лежим мы на лужайке, // а скоро будем лежать под ней. // мы станем лесом, станем лужайкой, // вот там-то будет нам веселей».

Сарказм, горькая ирония, тема смерти постепенно начинают брать верх в творчестве Яндля, и это в значительной мере связано с личной и творческой депрессией, поразившей поэта. С особой силой и необычной выразительностью проявилась она в сборнике стихов «желтая собака» («der gelbe hund», 1980), но и в более ранних сборниках стихов – «хотелось бы вытереться» («wischen nöchte», 1973), «ходовой размер ноги» («serien-fuss», 1974), «передельвание шапки» («die bearbeitung der mütze», 1978) – состояние творческой депрессии дает о себе знать. Но это уже

другой разговор. Все предшествующее творчество Яндля можно назвать своеобразным приготовлением к зрелому творчеству, когда количество перешло в качество, что, однако, не означает пренебрежительно-снисходительного отношения ко всему ранее созданному. Была проделана огромная экспериментальная работа, позволившая раздвинуть горизонты поэзии, раскрыть лежавшие втуне языковые пласты, приблизить поэтическую речь к рядовому читателю, не потеряв при этом своей поэтической сути.

-
1. *Jandl E.* Gesammelte Werke. Bd. 1–3. – Frankfurt am Main, 1990.
 2. *Richter H.W.* Warum schweigt die junge Generation? // Der Ruf. – München, 1946. H. 1.
 3. Цит. по: *Bartsch K.* Ingeborg Bachmann. – Stuttgart, 1988.
 4. *Bodi L.* Zwischen Siegern und Besiegten? Zur Problematik der Nachkriegsliteratur in Österreich // «Die Mühen der Ebenen». Kontinuität und Wandel in der deutschen Literatur und Gesellschaft 1945–1949. – Heidelberg, 1981.
 5. *Rühm, G.* die wiener gruppe // Die Wiener Gruppe. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen / Hrsg. v. G.Rühm. – Reinbek bei Hamburg, 1985.
 6. *Kaukoreit V.* Mit welcher anderen Augen? Sechs Anmerkungen zum lyrischen Frühwerk Ernst Jandls // Ernst Jandl / Text+Kritik. – München, 1996. H. 1.
 7. *Jandl E.* Das Öffnen und Schließen des Mundes. Frankfurter Poetik-Vorlesungen. – Darmstadt, Neuwied, 1985.
 8. *Bürger H.* Gedichte gegen den Schritt der Zeit // Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8.10.1983

ТВОРЧЕСТВО ПЕТЕРА ХАНДКЕ: ЭВОЛЮЦИЯ АВТОРА И ГЕРОЯ

Начало литературного пути Петера Хандке (Peter Handke) связывают, как правило, не с публикацией его первого произведения, а со скандальным происшествием: в 1966 году он выступил на выездном заседании «Группы 47», состоявшемся в американском городе Принстоне, обвинив участников собрания, включая самых именитых, в «псевдоангажированности», «голой описательности», морализаторстве и других проявлениях эстетического консерватизма. Так к Хандке пришла слава смутьяна и бунтаря, ниспровергателя традиций, опередившая его известность как сочинителя.

Печататься Хандке начал в 1964 году, но точкой отсчета его творчества принято считать роман «Шершни» («Die Hornissen», 1966), появившийся незадолго до принстонского события. Фрагментарно-калейдоскопическая, причудливо соединившая в себе реальность с вымыслом, житейскую фактуру с впечатлениями от чужих произведений, книга вышла, по собственному признанию автора, «довольно неуклюжей», тем не менее для него она осталась «одной из самых любимых» (1, с. 259, 258). Вероятно, не в последнюю очередь потому, что основной ее пласт составили воспоминания о детстве, которые отныне не раз дадут о себе знать в творчестве писателя.

Родился Петер Хандке 6 декабря 1942 года в Гриффене, на юге Каринтии. В 1944–1948 годах жил с родителями в Берлине, затем учился в Народной школе в Гриффене, в 1954–1959 годах воспитывался в интернате католического колледжа. В 1961–1965 годах Хандке изучал юриспруденцию в университете г. Граца. Тогда же, активно участвуя в работе авангардистского объединения «Форум Штадтпарк», начал писать; сборник созданных в студенческие годы рассказов Хандке издаст в 1967 году под общим названием «Приветственное слово наблюдательному совету» («Begrüßung des Aufsichtsrats»). Несколько раньше, с выходом в свет романа «Шершни», Хандке избирает карьеру профессионального писателя. С этого времени он подолгу живет за пределами Австрии – в Дюссельдорфе, Кёльне, Западном Берлине, Париже; в начале 1990-х годов он поселился в небольшом французском городе Шавиле.

Дарование Хандке чрезвычайно разнообразно. Он известен как поэт, автор стихотворных книг «Внутренний мир внешнего мира внутреннего мира» («Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt», 1969), «Когда жела-

ния еще помогают» («Als das Wünschen noch geholfen hat», 1974), «Стихи со скрытой угрозой» («Das Drohgedicht», 1980) и др. Хандке переводит со словенского, французского и других языков (в 2003 г. за переводческую деятельность удостоен премии им. Кристофа Мартина Виланда). Он пишет литературно-критические и публицистические статьи, эссе, репортажи, создает сценарии теле- и кинофильмов, по нескольким из них сам снял фильмы («Отсутствие», «Женщина-левша»). Большую известность принесли Хандке картины, снятые по его сценариям режиссером Вимом Вендерсом: «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (1971), «Ложное движение» (1975), «Небо над Берлином» (1987). Но прежде всего он – драматург и прозаик.

В 1966 году Хандке создает ряд коротких «разговорных пьес» («Sprechstücke»), или «вступлений» («Vorreden»), как автор определил их жанровую форму (см.: 2, 201). Западногерманские зрители, первыми увидевшие его ранние драматургические произведения на сцене, к тому времени имели отчетливое представление о «театре абсурда», тем не менее были буквально эпатированы пьесами Хандке. Поистине сенсационным стал театральный дебют писателя – пьеса «Поругание публики» («Publikumbeschimpfung»), поставленная 8 июня 1966 года во франкфуртском «Театер ам Турм» режиссером Клаусом Пайманом. Лишенная, как и другие «вступления», конкретных пространственно-временных координат, сюжета и персонажей, исполняемая четверью чтецами (Sprecher) – то по рознь, то хором, она призвана была избавить зрителей от зашоренности во взглядах на театральное действие, вызвать эффект его резкого несоответствия зрительским ожиданиям.

Хандке предвеляет пьесу подробнейшими инструкциями для актеров и режиссера; согласно его рекомендациям, перед началом собственно спектакля на затемненной сцене должна создаваться видимость подготовки к традиционному представлению, чтобы в тем больший шок повергло публику представшее перед ее глазами. Текст не распределен по ролям, он лишь разбит на отдельные фрагменты и обращен в одинаковой степени ко «всем» и «каждому». «Оскорбление» же публики сосредоточено преимущественно в финале пьесы: «вы, осквернители собственного гнезда, вы, внутренние эмигранты, вы, пораженцы, вы, ревизионисты, вы, реваншисты...» (3). Временами же текст начинает походить не столько на «поношение», сколько на сеанс гипноза, в процессе которого «внушаемые» должны увидеть себя с неожиданно разных сторон: «Вы не думаете ни о чем. Вы думаете ни о чем. Вы соразмышляете. Вы не соразмышляете...»

Всячески педалирующая тавтологическую, «уточняющую» стилистику, построенная на абсурдизме, «самоотрицании» каждого очередного утверждения, пьеса несет на себе отпечаток не только брехтовского «эпического театра» с его техникой очуждения – при одновременном его раз-

венчании, но и экспрессионистской «драмы-крика», дадаизма и других художественных явлений. Уже в этой первой пьесе Хандке приложил усилия к тому, чтобы устранить границу между сценой и зрительным залом; чтецы обращались непосредственно к слушателям, в том числе по поводу реальных общественных явлений и событий. Подобные художественные приемы были весьма распространены в театре 60-х годов, тем не менее справедливости ради следует заметить, что поиски Хандке собственного драматургического языка не были безуспешными: его экспрессия, суггестивность, напряженная ритмика не оставляли равнодушными ни зрителя, ни читателя. Перечисленные качества будут свойственны и другим «разговорным пьесам» Хандке.

В пьесе «Предсказание» («Weissagung»), внешне напоминающей пародию на некий лингвистический эксперимент с математическим оттенком, «роли» уже распределены, хотя и достаточно относительно: согласно авторскому предписанию, тест должен в одних случаях произноситься чтецами, что называется, соло, в других – дуэтом (ab, ac, ad, bc...), трио (bcd, abc...) или хором. Примечательно, что последовательность буквенных обозначений при этом меняется, что, очевидно, подразумевает не одновременность, а определенную очередность вступления в «партию» того или иного чтеца; в любом случае, постановщик получал возможность внести и свою лепту в задуманный автором эксперимент. Суть произведения – утверждение извечной неизменности и принципиальной неизменяемости всего сущего; этой мыслью пронизано все содержание пьесы, подытоженное последней, хором произносимой фразой «Каждый день будет днем как все другие», и обусловлена вербально-стилистическая организация текста. Позже сам автор отнесет «Предсказание» к чисто формалистическим опытам (см.: 4, с. 204), однако при всей «сделанности», быть может – от противного, в ней прозвучала подспудная надежда, что не всегда поэт будет оторван от жизни, от мира (weltfremd), что человек отыщет противовес унифицирующему воздействию обстоятельств и вовсе не обязательно другой «как ты и я будет оставаться таким же как ты и я».

Пьеса «Саморазоблачение» («Selbstbeichtigung») предназначена, опять-таки, для исполнения чтецом и чтицей. Авторского разделения ролей, как и в «Поругании публики», в ней нет; в соответствии с авторскими рекомендациями, чтецы работают с микрофонами на сцене, свободной от каких бы то ни было декораций. Голоса актеров должны звучать то громко, то тихо, то сливаться, то перебивать друг друга, в результате чего и возникнет своеобразный «акустический порядок». И сцена, и зрительный зал постоянно освещены, никаких «событий» на протяжении всего «чтения» не происходит. Пьеса воспринимается как некий единый монолог, смысл которого, вначале предельно обобщенный, в своем роде экзистенциальный («Я пришел в мир...»), к концу несколько конкретизируется, направляя читательскую и зрительскую мысль от человека вообще, тво-

римого и самотворящегося, к человеку-творцу в более узком смысле – актеру, драматургу, самому автору, наконец («Я слушал эту пьесу. Я читал эту пьесу. Я эту пьесу писал»).

Вербальный эксперимент Хандке достигает апогея в скетче «Крики о помощи» («Hilferufe», 1967): он простирается даже на авторское предисловие, не говоря о собственно тексте, где язык доведен до пароксизма.

В «Разговорных пьесах» Хандке диалог отсутствует как между самими чтецами, так и между чтецами и публикой; торжествует стихия предельно субъективированной рефлексии; символика ситуаций и реплик многозначна и многозначительна; метафорика максимально усложнена; внешняя и внутренняя логика разрушается посредством различных форм абсурдизма. «Ставить вещи с ног на голову» (5, с. 202), – таково одно из положений авторского «Манифеста» («Manifest»).

Неизменно важен для Хандке язык – не только и не столько даже как средство реализации той или иной темы, но и как сама тема. Комментируя «Саморазоблачение», автор, в частности, специально подчеркивает, что «Я» этой пьесы – «не «Я» повествования, а всего лишь «Я» грамматики» (6, с. 205). В уже цитированном «Манифесте» драматург ставит перед собой цель использовать «не действительность языка, а язык действительности», который должен «говорить за себя» (5, с. 202). Нередко Хандке прибегает к непривычной грамматической и стилевой организации своих текстов. Но и в тех случаях, когда он строит фразы грамматически правильно и синтаксически правильно же их оформляет, они могут быть исполнены таких кричащих смысловых противоречий, что, условно говоря, «опрокидываются», оборачиваются полной противоположностью заключенному в них буквальному содержанию. Имея в виду разрушение драматургом именно языковой системы, многие критики и литературоведы предостерегали об опасности разрушения культурных ценностей вообще, говорили о дегуманизирующей тенденции в искусстве. Следует, однако, признать: языковой авангардизм был для Хандке способом обратить внимание на вопиющий коммуникативный кризис в современном обществе, выразить свой взгляд на состояние драматургии и театра и на возможные пути их реформирования.

В 1967 году увидела свет новая пьеса Хандке – драма «Каспар». Начавшая сценическую жизнь 11 мая 1968 года одновременно во Франкфурте-на Майне и Оберхаузене, она, согласно театральной статистике, только в сезоне 1968–1969 годов была показана в 21 театре 508 раз. Шла и идет она и в театрах других стран, в том числе на постсоветском пространстве. В основу драмы положена история знаменитого дикаря, объявившегося 26 мая 1828 года в Нюрнберге. Таинственная фигура Каспара (1812?–1833) в разное время привлекала к себе внимание многих писателей – Поля Верлена (стихотворение «Поет Каспар Хаузер»), Георга Тракля (стихо-

творение «Песнь о Каспаре Хаузере»), Якоба Вассермана (роман «Каспар Хаузер, или Лениность сердца») и др.

Хандке придает истории Каспара смысл экзистенциальный, интерпретируя ее как ситуацию «каждого», «всякого», используя исключительный случай как повод для обнажения подоплеки жестокого в своей сущности процесса социализации человека. «Взрослый ребенок» с девственно чистым сознанием для этой цели оказался идеально пригодным. Проведший все шестнадцать лет своей жизни в заточении, лишенный возможности общаться с другими людьми, с трудом могущий говорить и передвигаться, он появляется на сцене с одной-единственной заученной им фразой: «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня». Именно эти слова получают статус ключевых, станут своеобразным стержнем, в течение всего ее действия испытываемого на прочность и гибкость одновременно.

Подчеркнуто необычно на сей раз даже типографическое оформление пьесы. Начиная с середины 8-й сцены (всего в «Каспаре» 65 сцен) по 50-ю включительно последовательно выдержан принцип размещения текста в две колонки, причем иногда заполнена одна из них, чаще – обе. В следующих десяти сценах возобновляется традиционная типография, имевшая место в начале произведения; в финальных 61–65 сценах она вновь сменяется двуколончатой, но в 64–65 – с частичными включениями обычного расположения текста.

Вероятно, в какой-то степени подобное размещение материала пьесы было подсказано графикой «конкретной поэзии», получившей в 1950–1960-е годы широкое распространение в немецкоязычных литературах. По крайней мере, сам Хандке десятилетием позже признавался, что среди «смущавших» его воображение явлений – наряду с Марксом, Фрейдом, структуралистами и др. – была в 1960-е годы и «конкретная поэзия» (7, с. 32). Не случайно в качестве эпиграфа к пьесе использовано стихотворение теоретика и практика этого направления Эрнста Яндля «16 лет» («16 Jahr»). Разумеется, смысл его присутствия не сводится драматургом к намеку на сходство своей художественной манеры со стилем Яндля, он гораздо глубже: Каспар Хаузер в том же возрасте, что и подразумеваемый лирический герой стихотворения, и ему, вынужденному начинать освоение мира, что называется, с чистого листа, тоже предстоит поиск собственного языка и собственного «я».

Причины использования необычной типографии в некоторой степени объяснены в начале 8-й сцены. Во-первых, Каспар постепенно привыкает к окружающей его обстановке и, соответственно, меняет свое поведение; он уже не обходит вещи стороной, а прикасается к ним, ощупывает их, даже пытается расставить по местам, следовательно – обнаружить между ними связь. Во-вторых, новые движения, прикосновения к предметам всякий раз влекут за собой новое проговаривание все той же известной фразы «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня». В-третьих, в дело

вступают Суфлеры (die Einsager), чью речь необходимо было отделить от высказываний Каспара.

Суфлеры, по замыслу драматурга, на сцене не появляются, звучат только их голоса, записанные на пленку, – прием, уже знакомый, например, по «Последней ленте Крэпа» Беккета, с чьими произведениями «Каспар» имеет и другие точки соприкосновения. Прием этот весьма удачен. Пьесе придается динамизм; кроме того, не нарушается ее психологическая атмосфера, тема одиночества не только не отодвигается, но даже акцентируется: Каспар не один, но одинок еще больше, чем прежде.

Разнесению пьесы по колонкам сообщена некоторая система: левая колонка – это, условно говоря, «текст Каспара» (курсивом выделены авторские описания «моторики» персонажа – его жестов, мимики, движений, поступков), правая – «текст Суфлеров», то есть их высказывания и описания их реакций. Так посредством своеобразного оформления читатель получает дополнительное представление о биполярности ситуации: Каспар и Суфлеры одновременно в оппозиции и во взаимодействии. Говоря словами западногерманского литературоведа Г. Хайнца, «по одну сторону – обучающий, инструктор, по другую – ученик, инструктируемый» (8, с. 54).

Процесс обучения-воспитания Каспара далеко не прост и не линеен. Суфлеры буквально вбивают, вколачивают в него избитые выражения, штампы обыденной речи вроде «Каждый должен мыть руки перед едой», «Маленькое, да мое», «У дверей – две створки, у правды – две стороны» и т. п. В сознании героя воцаряется сумятица, его фраза «Я хотел бы быть тем, кем кто-то уже был до меня» «распредмечивается», разлагается в его же устах, ее составные части на разные лады перераспределяются, возникают неожиданные звукообразы, готовые так же быстро ускользнуть, как и вынырнуть. Язык становится поистине героем пьесы, демонстрируя Каспару (и читателю, зрителю) свою над ним власть и силу. Все держится на слове, все вращается вокруг слова; все, что происходит с сознанием и в сознании Каспара, отражается в его говорении. Он не просто учится слово произносить – он его в буквальном смысле переживает, обживает, как целый неведомый мир. Бессобытийное в традиционном смысле течение драмы приобретает подлинную напряженность и даже своего рода интригу. Все настойчивее в изначальной фразе Каспара на место «другого» претендует «я» («Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin. Ich bin, der ich bin»). Пройдя через замешательство, пытки языком, неудачи и умолкания, то простодушно восторгаясь собой, то ощущая безысходность, Каспар постепенно начинает преодолевать пропасть между собой и «другими».

Однако с трудом обретенное внутреннее равновесие оказывается переходящим. Хандке дает понять, что всякая навязанная извне упорядоченность, подчинение стереотипам чреваты нивелировкой жизневосприя-

тия, утратой идентичности. Именно эта опасность угрожает Каспару, в подтверждение чего автор «расщепляет» личность персонажа – на сцене появляется целых шестеро Каспаров. В финале герой трижды бросает в зал нелепую фразу «Козы и овцы», выражая таким образом свое отчаяние и ненависть к «воспитателям». Реальный Каспар Хаузер, как известно, пал от руки убийцы в 1833 году (что нашло отражение в литературе, например – у Г. Тракля: «Склонилось серебряно долу чело нерожденного») (9, с. 84); будущее же Каспара у Хандке не менее смутно, чем его прошлое. Соответственно в авторском разъяснении замысла пьесы – заметке «Шестнадцать фаз Каспара» («Kaspars sechzehn Phasen») – последняя фаза представляет собой сплошные вопросы: «Кто Каспар теперь? Каспар, кто теперь Каспар? Что теперь Каспар? Что теперь Каспар, Каспар?» (10, с. 208).

Фигура Каспара в изображении Хандке подчеркнута условна; «его лицо есть маска», заметит автор и сам же сравнит его со знаменитым литературным созданием Мэри Шелли – монстром Франкенштейном и не менее знаменитым Кинг Конгом. Исследователи драматургии Хандке усматривают в ней (как и в творчестве в целом) влияние Людвиг Витгенштейна, и не без оснований: иные места в том же «Каспаре» могут быть прочитаны едва ли не как развернутые иллюстрации к некоторым положениям «критики языка» австрийского философа. В частности, к следующему: «Язык переодевает мысли. Причем настолько, что внешняя форма одежды не позволяет судить о форме облаченной в нее мысли... (11, с. 18). Какова «форма мысли», зависит от многих факторов, и прежде всего – от социально-общественных отношений. Последние же складываются, считает Хандке, таким образом, что единственно поощряемым и даже диктуемым результатом языкового образования человека становится конформизм.

Влияние Витгенштейна на свое художественное сознание признавал и сам Хандке. Впрочем, контекст анализа языка его пьес и языка как темы его пьес, включая драму «Каспар», может быть гораздо более широким. Восприятие языка как предписывающей, предопределяющей инстанции в XX веке было достаточно распространенным и свойственным не только философам, но и многим писателям. Словотворчество, эксперименты с грамматикой и синтаксисом рассматривались как возможный способ изменения действительности (Витгенштейн тоже полагал, что язык не только зеркальным образом отражает мир, но и посредством изменения своих структур может этот мир изменять), но прежде всего – как путь к ее постижению и адекватному художественному воплощению. Уместно вспомнить яростных ниспровергателей традиционного литературного языка – представителей разного рода авангардистских и неоавангардистских явлений, ряд из которых уже упоминался (дадаизм, сюрреализм, «конкретная поэзия» и др.). Можно сослаться и на близких Хандке по духу неороманистов и антидраматургов. «Театральное действие, – считал Эжен Ио-

неско, – это крайнее преувеличение чувств – преувеличение, расчленяющее повседневную реальность. И расчленение, расстройство речи» (12, 48).

Поиском новых форм, языковых и композиционных, отмечены и следующие пьесы Хандке, созданные в конце 1960-х – начале 1970-х годов: «Опекаемый хочет стать опекуном» («Das Mündel will Vormund sein», 1969), «Всякая всячина» («Quodlibet», 1970), «Верхом по Боденскому озеру» («Der Ritt über den Bodensee», 1971), «Неразумные вымирают» («Die Unvernünftigen sterben aus», 1973). Они более зрелищны, в немалой степени за счет разнообразия движений и жестов, которые занимают все большее место в системе изобразительно-выразительных средств Хандке. (Впрочем, существенная нагрузка возлагалась на них уже в «Каспаре»). Пьеса же «Опекаемый хочет стать опекуном», название которой подсказано шекспировской «Буре», и вовсе является пантомимой.

Не с «чтецами», как это было в «разговорных пьесах», а с персонажами имеет дело читатель и зритель в своего рода трагикомедии «Верхом по Боденскому озеру». Ее название восходит к балладе Густава Шваба, поведавшей о человеке, который якобы принял покрытое льдом Боденское озеро за занесенную снегом равнину и безбоязненно проскакал по нему верхом; когда же он неожиданно обнаружил, какой опасности себя подверг, его сердце не выдержало.

Значительно большая роль отведена на сей раз и декорациям, которые, согласно авторским указаниям, должны создавать ощущение подлинности – обстоятельств, костюма, дома, его обитателей. Имена последних тоже подлинны – это имена известных в 20–30-е годы актеров кино и театра Эмиля Яннингса, Хайнриха Георге, Элизабет Бергнер, Эриха фон Штрохайма, Хенни Портен. На деле же все в этой пьесе поставлено с ног на голову: одни диктуют другим некую ситуацию, эти другие вынуждены подчиниться, в результате «положения» героев оказываются вывернутыми наизнанку. Разные критики и литературоведы, немецкие и российские, отнесли к произведению по-разному. Одни сочли, что социальный подтекст в нем ощутим еще меньше, чем в ранней драматургии Хандке. Так, автор содержательных публикаций о его творчестве Н.С. Павлова писала, в частности, о том, что в этой пьесе «опасность слов, сейчас же заводящих персонажей в искусственные, нарочитые ситуации, рассматривается как нечто абсолютное и всегдашнее, исключающее возможность серьезного отношения к проблеме. Слова опасны независимо от того, кто говорит и какие они» (13, с. 121). Другие находили аналогии с Чеховым, засвидетельствовавшим в своих пьесах закономерность и неизбежность крушения старого жизненного уклада; ту же идею иными художественными средствами реализует Хандке.

Более «социальна» пьеса «Неразумные вымирают», главный герой которой – предприниматель Герман Квитт. Это своего рода художник от

бизнеса: он движим страстью не столько к наживе, сколько к ярким и острым ощущениям и потому в глазах окружающих «неразумен». Жаждающий громкого публичного внимания, Квитт своими махинациями разоряет друзей-предпринимателей. Конец «неразумного» катастрофичен: его, и без того разочарованного в жизни, потерявшего вкус к делам, друзья в отместку за разорение наводят на мысль о самоубийстве, и Квитт кончает с собой. Разумеется, пьеса не является апалогией Квитта; в ней разоблачена жестокая сущность общественных отношений, подавляющих личность, основанных на погоне за прибылью, лжи и лицемерии.

В начале 1970-х годов Хандке вновь обращается к прозе, на которой отныне надолго сосредоточит свое внимание. Именно с прозой 1970-х связывают исследователи постепенный поворот Хандке к «личности, ее мироощущению» (14, 412), к сюжете, к реалистической традиции.

Еще в 1967 году, в продолжение принстонской дискуссии, Хандке опубликовал статью «Я – обитатель башни из слоновой кости» («Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms»), в которой попытался обосновать свое неприятие, по его же определению, «маньеристского реализма», то есть эксплуатацию писателями давно открытых художественных приемов, скорее лишаящую искусство слова реалистичности, и собственный поиск «новых возможностей и новых методов» в литературе, новых моделей изображения «действительной действительности» (15, с. 390). В статье шла речь и о новом произведении, в котором Хандке собирался реализовать свои эстетические представления: «Для романа, над которым я теперь работаю, я избрал схему распространенного вымысла. Я не изобрел историю, я нашел ее. Нашел внешний каркас действия, уже готовый, восходящий к детективной схеме с ее изобразительными клише, в виде убийства, смерти, испуга, страха, преследования, пыток. В эту схему я вложил собственные размышления, способы существования, поведения, жизненные привычки. Я понял, что эти автоматизмы изображения когда-то возникли из действительности, когда-то были реалистическими. Если я добьюсь, что эта схема смерти, ужаса, страдания и т. д. оживет именно во мне, в моем сознании, то смогу с помощью такой пропущенной сквозь рефлексию схемы показать действительный ужас и действительное страдание» (15, с. 394). Роман вышел в 1970 году и назывался «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым». Именно его критики называли «переходной» книгой Хандке; «...еще не реализм, но уже не авангардизм» (16, с. 46), – констатировал, в частности, Ю.И. Архипов.

Монтеру Вальтеру Блоху, когда-то известному футбольному вратарю, «объявили, что он уволен» (роман цитируется в переводе В. Курелла). Некоторое время после этого Блох слоняется по городу, куда-то заходит, с кем-то заговаривает, чем-то механически заполняет время, проводит ночь с фактически незнакомой женщиной, кассиршей кино, которую наутро неожиданно душит в ее же квартире. Пытаясь замести следы, уезжает в

городок на южной границе, где, как он знал, бывшая приятельница содержит пивную. И здесь Блох блуждает по городу, заводит случайные знакомства и разговоры. Вот, в сущности, и весь внешний событийный план, или, говоря словами автора, «схема», «каркас действия». Но есть, однако, и иной повествовательный план, внутренний, – рефлексия, погружаясь в которую, читатель становится свидетелем невероятного психологического напряжения, переживаемого героем. Оно неуклонно возрастает в предчувствии развязки, по мере того, как Блох из газет узнает об обнаруженных полицией следах убийцы, то есть своих собственных.

Что же такое это убийство, казалось бы, абсолютно немотивированное? Ведь должны же быть причина или хотя бы повод, почему один человек лишает жизни другого, не причинившего первому даже невольного зла. Быть может, всему виной увольнение, в результате которого Блох оказался выброшенным на обочину существования и теперь выместил обиду и злость едва ли не на первом подвернувшемся? Тем более ведь не случайно в один из кульминационных моментов в голове беглеца возникает фраза – «заключительная» (то есть все объясняющая), как ему кажется, которая затем повторится: «Слишком он долго оставался без работы». Ответ, однако, столь же скор, сколь и относителен. Во-первых, после увольнения прошли считанные дни. Во-вторых, при внимательном чтении, еще вопрос, действительно ли Блоха уволили или он, по сути, сам «уволился»: на работе он почему-то появляется в обед; на его появление почти никто не реагирует (привыкли к его отсутствию?); более того, об увольнении ему никто даже не сообщает, он сам именно таким образом истолковывает всеобщее молчание. Стройплощадку он покидает «сразу же», беспрекословно, следовательно – или воспринимает увольнение как ожидаемое и вполне логичное, или сам решает поставить, наконец, крест на опустылевшем занятии.

Так что суть, вероятно, не в этом увольнении; в свете дальнейшего повествования гораздо более важным представляется тот факт, что когда-то раньше Блох лишился своего любимого, настоящего дела. В бытность вратарем на нем лежала ответственность, он имел возможность самовыражаться, рисковать, импровизировать, принимать решения, приковывать к себе взоры, в немалой степени способствовать триумфам команды. Игра была не просто работой, а призванием, и с ее потерей жизнь утратила краски, остроту ощущений, праздник сменился обыденностью, примитивной и монотонной, свыкнуться с которой, преодолеть которую он оказался не в состоянии. Тоска и бесконечное одиночество, предельная отчужденность, ощущение самоутраты полностью завладели его личностью. Вольно или, скорее, невольно Блох и совершает убийство из безотчетного желания сыграть в новую, на сей раз «страшную и преступную игру, чтобы вновь привлечь к себе внимание, как когда-то на футбольном поле в момент одиннадцатиметрового удара», «как-то

обогащить собственную жизнь, театрализовать свое бесцветное существование» (17, с. 195).

Но почему именно эта женщина становится жертвой Блоха? Ведь случаи для совершения преступления ему представлялись многократно: он то и дело лез на рожон, ввязывался в драки, затевал ссоры... Вероятно, дело еще и в том, что обида на весь мир до поры до времени придает видимость смысла его рутинному существованию. Показательно, что, с одной стороны, поступки Блоха имеют характер коммуникативного, так сказать, намерения, а с другой – всякая коммуникация самим же персонажем на корню пресекается, стоит только произойти очередному соприкосновению с кем-то, забрезжить перспективе хотя бы непродолжительного, ни к чему не обязывающего общения. Достаточно было позволить незнакомой женщине «приблизиться» к себе, как она стала казаться необычайно навязчивой, присваивающей даже его слова и его истории, в то время как он подчеркнуто выдерживает дистанцию; иначе говоря, посягающей на последнее, что у него осталось, – непроницаемое одиночество. И вот уже в восприятии Блоха гротескным образом деформируется реальность, так что безобидные чайники на дне посуды кажутся ему кишашими муравьями. Общих тем для разговора нет, обмен фразами напоминает диалог глухонемых. Внутренний взрыв назревает; чашу терпения Блоха переполняет обращенный к нему, только что оставшемуся без места, вопрос Герды, не пойдет ли он сегодня на работу. Так парадоксально сошлись в одной точке случайно допущенная Блохом максимальная физическая близость с другим человеком и максимальная же от этого «другого» душевно-духовная удаленность, и накопленные в течение долгого времени злость и раздражение выливаются в убийство. Кстати, именно в беседе с Гердой впервые всплывает фамилия «Штумм» (нем. *stumm* – немой, безмолвный), затем это слово лейтмотивом пройдет через все повествование; символично, что немецкое словосочетание *stumm machen* означает «убить».

Однако даже таким ужасающим образом Блоху не удастся привлечь к себе внимание. Более того, своему поведению после убийства он придает, в сущности, лишь видимость заметания следов, как бы идя на уступки детективному клише – убийце положено скрываться; не случайно его преследует впечатление театральности происходящего. Даже после опубликования в газете описания и портрета убийцы Блох остается неузнанным. Вопрос, почему его не узнают, безусловно, из числа самых существенных в романе. Скорее всего, окружающие Блоха люди в большинстве своем ему же подобны и потому не в состоянии выделить его из общей массы. Разумеется, отнюдь не каждый из них – убийца в буквальном смысле, но они равнодушны и близоруки, не способны к диалогу, «немые». Общество поражено духовной немотой – вот поставленный автором диагноз и, одновременно, вынесенный им вердикт. Этот свой диагноз-вердикт Хандке

воплощает недвусмысленно, но, избегая откровенного декларирования, делает это посредством символически значимых образов и ситуаций. Так, городок, куда прибывает Блох, занят пропажей *немого* школьника; сторож народной школы забредшему на ее территорию Блоху сообщает, что дети *«даже говорить толком не учатся...если их не спрашивают, то и вовсе молчат»*. *«В сущности, – заключает сторож, – все более или менее немые»* (курсив во всех случаях наш. – Е. Л.). Что показательно, ответить Блох «не рискнул», то есть опять-таки *«онемел»*, и счел за лучшее незаметно ускользнуть прочь. Перечень примеров можно продолжить; очевидно, в процессе развертывания романного действия происходит метафоризация мотива немоты, развитие его коннотации, его ассоциативное наращивание.

В нравственно неблагополучном обществе люди тотально разобщены, отчуждены друг от друга, не только немые, но и глухие, в чем Блох убеждается на обоих этапах своего аутсайдерства – до убийства и после него. Ведь попытки убедить себя в наличии хоть каких-то еще остающихся связей неизбежно проваливаются (нечто подобное довелось испытать Гансу Шниру, герою романа Г. Бёлля «Глазами клоуна»; кстати, происходящее с Блохом тоже имеет своеобразный оттенок клоунады, и в этом смысле «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» соприкасается не только с вышеназванным произведением Г. Бёлля, но и с «Жестяным барабаном» Г. Грасса, «Делом д'Артеза» Г.Э. Носсака).

Преступник ли Блох? Безусловно. Аутсайдерство не оправдывает, а всего лишь объясняет совершенное им бессмысленное убийство. Но Блох – не убийца по натуре; каково ему быть убийцей, свидетельствуют многочисленные описания его состояния после содеянного. Совершенное персонажем жестокое насилие над другим человеком теперь осаждает его собственное тело и душу. Необходимо отдать должное Хандке-психологу; повествование в романе ведется от третьего лица, но в данном случае это своего рода «обманный» ход: читатель на все происходящее смотрит глазами переживающего имманентный душевно-духовный недуг главного героя, точнее – сквозь призму его катастрофически-кризисного сознания, выписанного настолько тщательно, что обнажаются все скрытые механизмы его функционирования.

Символично обилие в романе происшествий со смертельным исходом, которые повсеместно настигают Блоха и определенным образом замыкают событийное пространство, в трагические цвета окрашивая судьбу не только конкретного персонажа, но и вообще всякого человека. Даже многочисленные составляющие зооморфного ряда приобретают метафорический смысл и придают дополнительный драматизм атмосфере романа. Предельно густо насыщено повествование и другими знаками, которые мгновенно связываются Блохом с совершенным им преступлением и с грядущей расплатой. На что бы ни упал его взгляд, к чему бы он ни при-

коснулся, кто бы о чем ни говорил, во всем ему мерещится скрытый смысл, западня, намек на неотвратимость конца «игры», по логике которой он будет неизбежно уличен и призван к ответу. Гиперприсутствие в романе единоподобных намеков и символов, с одной стороны, подчеркивает очевидную сконструированность, заведомую экспериментальность текста, с другой – достаточно оправданно в психологическом отношении; в соответствии с замыслом автора этот прием, наряду с другими, и должен был превратить «действительную действительность» в «мою», то есть глубоко личностную реальность, исполненную, говоря словами писателя, «подлинных ощущений», продуманную, искусную, но не искусственную.

То же касается и кричащей предметности романа, вещности и вещественности его художественного мира, в трансформациях которого тоже есть своя логика. Поначалу окружающая Блоха реальность предстает в потоке его сознания-зрения предельно детализированной, но достаточно упорядоченной. Этой видимой упорядоченностью предметного ряда как бы замещается отсутствие порядка внутри Блоха, по отношению к предметам он еще в состоянии ощущать себя сторонним наблюдателем. После убийства и отъезда Блох и себя самого начинает воспринимать как нечто постороннее, как предмет в ряду других предметов. Постепенно вещи вообще утрачивают досягаемость, настолько герой далек от всего вокруг него происходящего. Теперь детализация, предельная конкретизация не просто фрагментирует мир, но лишает его реальности и достоверности – уже не мир дробится на мельчайшие, но все еще сохраняющие форму слагаемые, а сами эти слагаемые расщепляются на отдельные части, одни из которых вообще оказываются исключенными из поля зрения Блоха, другие – угрожающе и неестественно укрупняются, форсируются, замещая собой целое, теряя привычные очертания и пропорции. Все реже удаются Блоху попытки «восстановить» окружающий мир, вернуть собственным действиям уверенность, различить «контуры, движения, голоса, возгласы и людей в целом». И все чаще читатель ловит себя на впечатлении, что персонаж перемещается не посреди людей и предметов, а посреди их отдельных частей, а то и вовсе предметы перемещаются вокруг него. Чем в большей степени вещи теряют свою вещность, тем чаще овеществляются и «встраиваются» в предметный ряд ощущения и переживания Блоха. Мир распадается в глазах одного из его обитателей, или, как сказал А. Камю, «декорации рушатся» (18, с. 36), рушится и их чувственный адекват.

На наличие в романе «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» экспериментов лингвистического толка, осуществленных не без влияния, опять-таки, Людвига Витгенштейна, обращали внимание многие критики и литературоведы. Д.В. Затонский справедливо говорит о «лингвистиче-

ской» мании Блоха, сближающей роман с некоторыми пьесами Хандке, в особенности с «Каспаром» (14, с. 414).

Роман «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым», как и проза Хандке в целом, монологичен и в этом отношении вполне соответствует представлениям многих западных писателей XX века о монологе как о почти единственно возможной форме современной литературы, ибо только он, по словам Х.Э. Носсака, «отражает состояние человека, потерявшего в чаще абстрактных прав» (цит. по: 19, с. 78).

Весьма обширен хронологический диапазон вызываемых романом аллюзий и аналогий с литературной традицией на всех уровнях – проблемно-тематическом, событийно-сюжетном, образном, стилевом, что обусловлено решением Хандке «избрать безличную литературную схему и сделать ее нелитературной и личной». Достаточно ощутимо влияние Джойса: «блумздание» его знаменитого персонажа по-своему отзывается в неприкаянности Блоха, а джойсовский поток сознания не раз напомнит о себе в повествовательной манере Хандке. Переживаемое Блохом состояние после совершенного убийства вызывает прямые аналогии с ситуацией одного из знаковых героев Достоевского – Родиона Раскольникова. Многими своими составляющими роман Хандке восходит к Кафке с его «Процессом» и «Превращением», к французским экзистенциалистам – Сартру с его романом «Тошнота», Камю с его «Посторонним» (количество эпизодов и персонажей, «рифмующихся» с последним, поразительно). В поэтике Хандке узнаваемы немецкий вариант натурализма с его «секундным стилем»; «новый роман» в обоих ответвлениях, но в первую очередь – «шозизм» Роб-Грийе с его демонстративно-бесстрастным кадастром вещей и жестов; неслыханная предметность стилистики Канетти; представления Клейста о театре марионеток и др.

В 1972 году вышел новый роман Хандке – «Короткое письмо перед долгим прощанием» («Der kurze Brief zum langen Abschied»), суть которого, пожалуй, уместнее всего передать немецким «Eigensinn» – «путь внутрь», к себе подлинному. Своеобразной же формой осуществления этого процесса самоидентификации явился путь буквальный: преследуемый женой Юдит, герой прибывает из Европы в Америку, перемещается по ней из штата в штат, из города в город, преодолевая и здесь немалые расстояния. Но и этими двумя значениями, метафорическим и прямым, не исчерпывается содержание мотива пути; мысленно персонаж то и дело совершает еще и путь, условно говоря, обратный. В рассказ о злоключениях сегодняшних постоянно вклиниваются раздумья о родине – Австрии, воспоминания о собственном прошлом, и более всего – о безотрадном детстве, очевидно, обусловившем характер героя, его мировосприятие, и, не исключено, предрасположившем его к сочинительству.

Собственно действие достаточно непродолжительно, но благодаря активной ретроспективе его временные и пространственные рамки рас-

ширяются. С каждым новым усилием героя разобраться в своих переживаниях в его сознании оживают минувшие события, которым некогда неизменно сопутствовали чувства тоски и непреодолимого страха. Страх, изведанный во время войны, постепенно усугублялся полнейшим одиночеством и заброшенностью, именно в детстве ощущаемыми особенно остро: ребенок «говорил сам с собой, чтобы выдумать себе общество и собеседников» (роман цитируется в переводе М. Рудницкого). Приступы депрессии у матери, опасения за нее, безумный страх смерти, одна мысль о которой открывала перед героем «черный, зловеющий простор безмолвной, бездыханной подводной равнины», – подобные обстоятельства, разумеется, не вселяли ни уверенность в себе, ни доверие к людям.

Именно в Америке, вдали от родины, предаваясь бесконечным воспоминаниям, герой начинает понимать, почему его «память удерживает только мгновения страха», – ничего иного он в детстве не испытал. Не только его семья, но и большинство знакомых жили бедно. Дело даже не в материальном положении – жизнь была скудна событиями. Только в страхе немислимым образом совершалось слияние мечты и жизни, ибо в свете мечты яснее виделась безнадежность реальности, а предвстие любой перемены тотчас окрашивалось в цвет страха. Совершенно не случайно в системе образов романа появится образ ребенка, панически боящегося любого открытого пространства, – в сущности, двойник рассказчика, тридцать лет прожившего в ожидании боли и беды.

По собственному признанию героя-повествователя, он долгое время «видел мир будто в кривом зеркале», а всех без исключения окружающих – гротескно-уродливыми, едва ли не сплошь неприкаянными беглыми каторжниками. Даже их внешность не поддавалась в его сознании адекватному описанию, ибо памятью фиксировались только чужие аномалии и скверные привычки. Вероятно, подобный избирательный взгляд на мир был самым надежным способом утвердиться в обоснованности своей от него удаленности, бережно сохраняемой дистанционности, подозрительности по отношению к любому вторжению в собственную жизнь.

Как ни парадоксально, но, скорее всего, именно как вторжение, как покушение на самодостаточное, изолированное от всех и вся существование, ставшее привычным и по-своему удобным, было воспринято героем появление в его жизни Юдит. Парадоксально, так как именно к ней он некогда впервые испытал подлинное чувство, она побудила его сделать первый шаг навстречу «другим». Остается лишь догадываться, что же извратило настоящие чувства – его и ее, почему любовь обернулась ненавистью, что вернуло героя в привычное русло страха и обособленности, а Юдит превратило в некую фурию, следящую за каждым его передвижением, опережающую любые его намерения, устраивающую ему ловушки и угрожающую убийством. Возможно, в нем и Юдит было нечто общее, что принималось в себе, но отвергалось в другом. Вероятнее же всего, ге-

рой так и не сумел (или не пожелал) до конца преодолеть в своем роде комфортную «удаленность», даже по отношению к любимому человеку, и радость, душевно-духовная открытость так и не стали мерилем их отношений. «Я слишком долго с удобствами располагался во всех мыслимых позах отчуждения, – сознается рассказчик, – слишком долго обособливался от всех, низводя их в ранг «существ». *Это существо*, говорил я про Юдит, *эта тварь. Этот, эта, это*» (курсив автора. – Е. Л.).

Почему именно Америку избирает автор в качестве пространства для самоидентификации своего персонажа? Почему именно в этой стране герой, знавший прежде только «страдательную память», открывает в себе память «действенную», способность к обнаружению в своем прошлом «крохотных ростков надежды», которым он теперь пытается дать жизнь? Как известно, европейские предшественники Хандке – Кнут Гамсун, Максим Горький, Франц Кафка и другие – акцентировали в американской действительности материально-прагматическое начало. Не все так однозначно у Хандке. Посредством своеобразно преломленного приема двойного зрения он соотносит американский и европейский образы мышления и поведения, показывая абсурдность, противоестественность, алогизм крайностей того и другого. В первом, американском, варианте жизнь может быть начисто лишена индивидуально-личностных оснований, в другом, европейском, человек оказывается погруженным в свой, так сказать, принципиальный индивидуализм, распространяющийся на все сферы жизнедеятельности, включая сокровенно-интимные.

Безусловно, созерцание демонстративно-подчеркнутой принадлежности американцев своей стране обостряет переживания героя по поводу собственных сложных отношений с родиной. С другой стороны, может быть, по контрасту с театральностью во взаимоотношениях американцев, он начинает испытывать не натужно-лихорадочную, а настоящую жизнерадостность, замечает перемены в своем мироощущении: «Я уже больше не разговаривал сам с собой и радовался дню, как прежде радовался ночи». Приходит, наконец, ощущение обретенности «ИНОГО ВРЕМЕНИ» (выделено автором. – Е. Л.), поиском которого была заполнена предыдущая жизнь героя и которое теперь распахнулось, раскинулось перед ним целым «ИНЫМ МИРОМ» (выделено нами. – Е. Л.). Принципиально важно, что, принимая этот новый мир, герой осознает не только собственную в нем экзистенциальную потребность, но и потребность мира в нем, обычном человеке со своими бедами и проблемами, но и неповторимой личности в одно и то же время; теперь он должен только «найти...такой образ жизни, чтобы можно было просто жить по-хорошему и по-хорошему относиться к другим людям». Делать свою работу, принимать людей такими, каковы они есть, любить и прощать. «Однажды, к примеру, я слышал, как одна женщина сказала: «Помню, я тогда еще очень много

овошей на зиму законсервировала», и при этих словах я с трудом сдержал слезы».

В новом свете видится теперь герою и его конфликт с Юдит. Суть его проясняется на фоне взаимоотношений американской «любимой пары», у которой они с Клэр и ее ребенком останавливаются во время путешествия. Эти взаимоотношения – некий гротескный симбиоз американского собственничества и европейского индивидуализма. В их искусственном напряжении чувств рассказчик узнает драму своего с Юдит превращения из любящих друг друга людей в откровенных врагов, а совместного существования – в изощренную пытку, в «немыслимый, исступленный танец, хореографом которого была ненависть».

Роман «Короткое письмо перед долгим прощанием» – при всей преемственности проблем и мотивов – в гораздо большей степени, чем предшествующие произведения Хандке, оставляет впечатление некоего палимпсеста. Возникает оно не только из-за имманентного включения прошлого в настоящее, австрийских и европейских реалий – в американские, но и благодаря предельной насыщенности повествования разнообразнейшими аллюзиями и реминисценциями – музыкальными, живописными, кинематографическими, историко-культурными. Совершенно особое место в аллюзивном потенциале романа принадлежит литературным произведениям европейских и американских писателей. Семантика цитат, источники которых в одних случаях многократно оговариваются автором, в других – угадываются читателем, весьма сложна, их эстетическое присутствие многофункционально.

Так, в качестве эпиграфа к обеим частям произведения Хандке использует цитаты из романа Карла Филиппа Морица (1757–1793) «Антон Райзер» (изданного в переводе на русский язык под названием «Путешественник»), в жанровой форме которого сам автор подчеркнул в свое время свойства психологического романа и биографии, а современники (включая Гёте) и потомки справедливо усматривали вариант «романа воспитания». Посредством эпиграфов, таким образом, Хандке уже задает своему повествованию специфическую жанровую форму – синтез «романа путешествия» с «воспитательным романом»; кроме того, кладет начало разветвленной системе образов-лейтмотивов («дом», «дорога», «перемена мест», «даль», «забвение», «явь») и создает исполненное символики его своеобразное «хронотопное» обрамление. Каждый из эпиграфов содержит в себе метафорический смысл и пафос одной из двух частей романа: если в первой преобладают мотивы неотвратимости дороги и поиска, то вторая дополняет их мотивом душевного исцеления, необходимого для начала качественно нового этапа жизни.

Обилие цитат в романе в некоторой мере объяснимо профессией рассказчика и его состоянием творческого кризиса. В этом смысле путешествие героя-писателя получает еще одно измерение – вглубь литературной и

культурной традиции, сознательное «примеривание» себя к ней, своей истории – к опыту знаковых для Хандке литературных персонажей и их «отцов». Особенно велика в художественной системе произведения роль цитирования одного из классических «романов воспитания» – «Зеленого Генриха» Готфрида Келлера, развернутые отсылки к которому и даже фрагменты текста, переживания его заглавного персонажа Генриха Лее постоянно соотносятся героем Хандке с перипетиями собственной жизни. Не менее значимы аллюзии на роман «Великий Гэтсби» Фицджеральда и творчество Хемингуэя. Д.В. Затонский, имея в виду «Короткое письмо к долгому прощанию», отметил сходство художественной манеры австрийского прозаика с хемингуэевской техникой, «потому что описание непосредственнее соотносится с настроением повествующего героя», и в этой связи вспомнил о таких персонажах раннего Хемингуэя, как Джейк Барнс из «Фиесты» и Фредерик Генри из «Прощай, оружие!» Подобно им, герой-путешественник Хандке «заслоняется вниманием к внешним мелочам от боли, которую приносят мысли» (14, с. 417, 418). Наблюдение точное, но связь Хандке с Хемингуэем, при ближайшем рассмотрении, еще более глубока и также закреплена посредством аллюзий, прежде всего – на роман «Иметь и не иметь». У Хандке фигурирует поставленный по этому роману фильм Говарда Хоукса, что, разумеется, не случайно: хемингуэевскому герою, Гарри Моргану, потребовалась целая жизнь, чтобы перечеркнуть свой анархический индивидуализм, и его предсмертные слова: «Человек один не может. Нельзя теперь, чтобы человек один...» – эхом отзываются в мысли героя Хандке: «Не хочу больше быть один», в его «тоске по сопричастности».

Интегрированы в структуру романа и аллюзии на другие произведения мировой и австрийской литературы – от Библии (в частности, ветхозаветная история о Юдифи и Олоферне проецируется в сознании персонажа на его отношения с Юдит; само совпадение имен библейской героини и героини Хандке символично) до Гёльдерлина, Штифтера, Шиллера и многих других. Кроме того, роман дает основания для аналогий с эстетикой Сартра, Кафки, Пруста и др.

Проблематика и техника романа «Короткое письмо перед долгим прощанием» нашли продолжение в книге «Нет желаний – нет счастья» («Wunschloses Unglück», 1972). Толчком к ее созданию послужило самоубийство матери Хандке: в возрасте 51 года она свела счеты с жизнью, приняв смертельную дозу снотворного. В «Коротком письме» содержится немало свидетельств того, какой страх за мать испытывал герой с самого детства, какая бездна пустот открывалась перед ним при одной мысли о ее возможной смерти. Следующее произведение показало, что подобное психологическое состояние переживалось не только безымянным, хотя и, безусловно, автобиографическим героем Хандке, но и самим писателем.

Определить жанровую принадлежность книги весьма сложно: ей присущи черты и лирической исповеди, и психологической новеллы, и эссе. Но прежде всего – это биография матери, описание ее невзгод и лишений, типичных для женщины ее времени и сословия. Для Хандке важно было показать, что трагедия его матери имеет природу не только индивидуально-психологическую, но в первую очередь социальную. Отец матери и дед рассказчика, словенец по происхождению, появился на свет вне брака. Рассчитывать на средства для обзаведения семьей и собственным жильем он не мог – уделом крестьян-бедняков во многих поколениях были изнурительный труд на чужих людей и жалкая смерть в чужом же углу. Новое время не принесло особых изменений: фактически, заметит автор, здесь и в начале XX века сохранялось положение, существовавшее еще до отмены в 1848 году крепостного права.

Впрочем, к деду судьба оказалась несколько благосклонней: его мать была дочерью зажиточного крестьянина и получила кое-какие средства на приобретение небольшого хозяйства. Так ее сын, первым в длинной череде неимущих и бесправных в своем роду, обрел возможность вырасти в родном доме. Удалось разорвать порочный круг полной материальной зависимости, но – не зависимости психологической. «Вековые страхи голи перекатной» (книга цитируется в переводе И. Каринцевой), нищета духовная вошла в плоть и кровь самого деда и его сыновей. Когда одному из них вдруг представилась возможность получить гимназическое образование, он не выдержал и нескольких дней в непривычной обстановке. Таков был результат разлагающего воздействия на человека бедности, в зародыше убивавшей в нем всякое душевное движение, желание подняться, изменить свою жизнь.

Женщина в такой среде была изначально обречена. У нее не только будущего не было, но даже страха перед ним, ибо не предвиделось никаких отклонений от привычной колеи, следовательно – не предвиделось и «своего» будущего. Никакой надежды на счастье и даже никакого предположения о его возможности, никакого права на инициативу, никаких эмоций, кроме вызываемых естественными причинами – темнотой или холодом, грозой или физическим недомоганием. Дети от разных отцов, унижительное замужество, унылое однообразие бесцельного существования, лишаящие сил повседневные заботы о хлебе насущном, «глухота к ней окружающих, ее глухота к окружающим», тяжелые болезни, неизбежная ранняя старость и, наконец, «со смертью исполненное предопределение» – такова была участь матери, мало чем отличавшаяся от участи любой другой женщины. Подлинные события успешно замещались обрядами и обычаями, живые люди и подлинные чувства – «утешительными фетишами». О сохранении человеком индивидуальности нечего было и думать – само слово «индивидуальность» воспринималось как ругательство. Быть приличной женщиной означало быть «как все».

Между тем смириться, «преодолеть себя» матери – с ее природным любопытством, стремлением к знаниям, жадной общению – было совсем не просто. Пятнадцатилетней девочкой она решилась на бунт и ушла из дому. Жизнь, однако, скоро обломала ей крылья, заставила подавить свои душевные порывы, принять правила игры в «жестоком спектакле», в котором человек был всего лишь «реквизитом». Она вынуждена была одеть маску, дабы «не выделяться», освободиться «от собственной биографии» и «приобрести типичность».

Политикой мать интересовалась меньше всего, воспринимая ее как одно из бесчисленных абстрактных понятий, некий «неодушевленный символ», но никак «не то, что можно видеть». Речи фюрера, аншлюс, триумфальный въезд Гитлера в Клагенфурт, «ликование масс», знамена со свастикой, призывы, марши, приказы внесли некое разнообразие в скуку буден, создали иллюзию «приобщенности», воспринимались как встреча со «сказочным миром». Политика наконец-то обрела знакомые формы «ритуала». Разумеется, с воем сирен, бомбежками, похоронками иллюзии разрушатся, но свою существеннейшую лепту в процесс, который ближе к финалу рассказчик назовет «ВЕЛИКИМ ПАДЕНИЕМ» (выделено автором. – *Е. Л.*), «политика» вносит.

Так история матери превращается под пером Хандке во фрагмент истории Австрии, истории, излагаемой косвенно, но производящей от этого не менее удручающее впечатление. Художник, не раз заявлявший, что скептически относится к так называемым литературным «типам» и «характерам», в книге «Нет желаний – нет счастья» не избегает ни типизации, ни характерологии: отношение матери к «новому порядку» в известной мере отражало дезориентированность очень многих. Имея в виду это произведение, Н.С. Павлова справедливо заметила: «Писатель, сосредоточенный (вопреки самым противоречивым автохарактеристикам) на анализе связей частного сознания и идеологии, частного сознания и истории, Хандке предлагает задуматься над необходимостью пробуждения этого сознания, его ответственности за свои реакции» (20, с. 271). О «представительстве» образа матери говорил и сам автор: он движим был желанием осмыслить ее историю именно как «показательный случай».

Рассказывая о матери, Хандке одновременно рассказывает о себе и своей литературной работе, делится сомнениями и тревогами, ищет способ избежать опасностей, подстерегающих его как писателя: с одной стороны, излишне абстрагировать образ матери, подчинить неповторимое в нем литературным канонам, с другой – растворить его «в лавине поэтических слов». Он посвящает читателя и в механику и в суть вербальных поисков: решив исходить «из общечеловеческого словарного запаса», из языка «общеупотребительного, а не подысканного», он всякий раз соотносит лексику, пригодную для создания любой женской биографии, с особенностями характера и судьбы своей. Вообще проблеме слова,

языка, как и в прежних произведениях, отведено в книге очень важное место. Но здесь язык выполняет функцию, не только предназначенную ему искусством, но и подкрепленную «личным поводом», – вырвать дорогой образ из круга обреченных на забвение, навсегда ушедших в небытие; быть может, хотя бы посредством слова осуществить подавленную при жизни мечту матери «быть».

Комментируя собственные «технологические проблемы», вынося их на обсуждение, Хандке тем самым дает представление о своем художественном методе. Суть его – в соединении традиционного и новаторского; о продуктивности подобного пути писал, в частности, австрийский литературовед В. Вайс: «В «Нет желаний – нет счастья» Хандке сочетаются личность и структура, повествование от первого лица и рефлексия о языке как общем достоянии, о речи в самых разных ее ипостасях – от простой разговорной до литературной. Вероятно, в данном случае есть основания говорить не столько о возвращении к старому реализму, сколько о возникновении нового реализма, который не отказывается полностью от всего, что принято... ругать формализмом, а включает в свою палитру» (21, с. 445).

В книге, действительно, узнаются многие приемы Хандке, знакомые по его предыдущему творчеству. Это и использование графических возможностей (курсив, разрядка, выделение слов и оборотов прописными буквами), рассчитанных на визуальное восприятие и дополняющих смысловой спектр отдельной фразы, эпизода и произведения в целом. Это и фрагментарность, не затемняющая, однако, общую картину, а придающая естественность запечатленному в книге процессу воспоминаний. Как и прежде, чрезвычайно важна деталь (иногда натуралистическая), с помощью которой достигается зрительная конкретность, своего рода «овеществленность» изображаемой действительности, состояния человека. Важные составляющие поэтики книги – сдержанный, без надрыва, драматизм, сознательная, иногда даже «оговариваемая» рассказчиком цитатность, обилие поводов для всевозможных аналогий с предшественниками и современниками, от реалистов XIX века, показавших крушение «больших надежд», до писателей XX века – Кафки, Камю, Томаса Бернхарда и др.

В русле «нового реализма» (по другим определениям – направления «самоуглубленности», «новой сокровенности») созданы и романы Хандке «Час подлинных ощущений» («Die Stunde der wahren Empfindung», 1975) и «Женщина-левша» («Die linkshändige Frau», 1976), каждый из которых рассказывает о попытке главного персонажа изменить свою жизнь.

В первом из романов в который раз дало о себе знать «присутствие» Кафки (прежде всего его новеллы «Превращение»). Герою Хандке, культур-атташе австрийского посольства в Париже Грегору Койшнигу, во сне привиделось, что он совершил жестокое убийство. Все попытки Грегора прийти в себя, то есть преодолеть свое ночное состояние, осознать совершенное во сне преступление как фикцию, оказываются тщетными. При-

сбившийся кошмар трансформировал сознание героя в такой степени, что он ощущает себя настоящим убийцей, преследуемым собственной ужасной тайной и страхом быть раскрытым. К Кафке здесь отсылают и имя персонажа, и сама ситуация, не исчезнувшая с пробуждением героя; причем, как справедливо полагают литературоведы, отсылают не только к «Превращению», но и к романам «Процесс» и «Замок».

Думается, есть основания и для других аналогий (причем не только с соотечественниками и европейцами), в частности – с романом японского писателя Кобо Абэ «Чужое лицо», опубликованным почти десятью годами раньше хандковского произведения. Герой Кобо Абэ, как известно, в результате трагического случая в буквальном смысле лишается своего лица; решивший прикрыть свое внешнее уродство маской, он вдруг неожиданно для себя открывает, что трагедия только обнажила его подлинный безобразный облик, его «пиявок», скрываемых им и прежде, только «маской из плоти», а не искусственно созданной личиной. Но ведь нечто подобное происходит и с Грегором Койшнигом, которому сновидение раскрыло его истинную сущность (произошло – если воспользоваться названием ранней пьесы Хандке – «саморазоблачение») и который теперь прилагает неимоверные усилия, чтобы продолжать успешно играть привычные роли. Между тем роли больше не удаются: его оставляют и жена и любовница, на улице он теряет дочь. «Со времени прошедшей ночи... что-то остановилось. Это «что-то» нельзя было различить, от него можно было только отвернуться. Быть посвященным в нечто казалось теперь смешным, быть принятым назад казалось невыносимым, принадлежать к чему-то подобно было аду на земле ... он оказался расколдованным».

Тем не менее Хандке оставляет герою надежду – но только надежду – на возвращение к подлинной, качественно новой жизни. Намек на его «возрождение» содержится в эпизоде, когда Койшниг присаживается у детской площадки, и его взгляд падает на самые обыкновенные предметы – заколку для волос, лист каштана, осколок зеркала. По крайней мере, именно как начало очищения истолковывал этот эпизод сам автор в одном из своих интервью: «В это мгновение, в этот вечер, в продолжение одной-двух секунд он как будто обретает покой... в течение нескольких вздохов переживает счастье, согласие, удовлетворенность и тайну...» (22, с. 29).

Роман «Женщина-левша» некоторыми литературоведами был воспринят как определенное отклонение от магистральной линии в художественной эволюции Хандке 1970-х годов. Однако анализ романа убеждает в обратном: внутренне он теснейшим образом связан с предыдущими произведениями. И не только с «Часом подлинных ощущений», но и с книгой «Нет желаний – нет счастья», с которой его роднит женская тема, и с «Коротким письмом перед долгим прощанием», подобно центральному персонажу которого героиня нового романа решает пересмотреть жизненные ценности и разобраться в себе.

Все о своей героине рассказчик счел нужным сообщить на первой же странице произведения: ей тридцать, она замужем, домохозяйка, имеет восьмилетнего ребенка. Семья живет вполне обеспеченно, но в съемном коттедже: муж, сотрудник известной в Европе фирмы по производству фарфора, в любую минуту может быть переведен на новое место, и потому обзаводиться собственным домом не имеет смысла. Кажется, читатель узнает о героине действительно немало, но все эти сведения дают представление лишь о ее социальном статусе и ничего не говорят о ней как о личности. Быть может, только одна деталь – неожиданно вспыхивающие глаза женщины (эта деталь лейтмотивом проходит сквозь весь роман) – насторожит и настроит на ощущение того, что стабильность ситуации иллюзорна, что идиллия чревата взрывом, который вот-вот произойдет и нарушит устоявшееся течение жизни. Даже имя героини станет известно позднее, но и потом, на протяжении всего повествования, рассказчик предпочитает называть ее не по имени, а отстраненно-нейтрально: «она», «молодая женщина». Разумеется, это не случайно: имя (то есть лицо, индивидуальность, «самость») героине еще только предстоит обрести.

Самое мучительное в состоянии Марианны – это унылое однообразие существования. «Что мне здесь, в этом доме, мешает, – признается она, – так это повороты, когда переходишь из одной комнаты в другую: всегда под прямым углом, к тому же всегда налево. Не знаю сама, почему это меня так раздражает, но просто мученье» (роман цитируется в переводе Н. Литвинца). В сущности, это метафора ее жизненного уклада, мало в чем отличающегося – при всем различии обстоятельств – от существования матери в «Нет желаний – нет счастья». И то же одиночество, не исчезающее, а обостряющееся с возвращением мужа из длительной командировки, приобретающее такое знакомое по литературе XX века форму одиночества вдвоем.

Свое послесловие к русскому переводу книги Н. Литвинца называет «Правдивая история об одиночестве» (23, с. 183). Стоит оговориться: всеобщего одиночества. Не менее Марианны одинок ее муж Бруно. Одинок герой, что называется, второго ряда: и лишенный тепла, не по годам серьезный ребенок Марианны; и подруга, учительница Франциска, с ее приятельницами по кружку, в котором они якобы «в полной мере раскрывают свои возможности», сознавая при этом, что «жизнь течет мимо»; и отец, стареющий писатель; и издатель; и многочисленные переводчики, о которых он упоминает; и некий потерявший вкус к писательству и жизни автор; и влюбившийся в Марианну актер, после знакомства с нею особенно остро ощущающий свою «потерянность»; и герои обсуждаемого Марианной и Франциской телерепортажа. Даже героиня книги, которую берется переводить молодая женщина, – в сущности, ее собственное зеркальное отражение.

Эти и другие «одинокие» придают истории Марианны значение множественности, даже типичности, но и по-своему ее оттеняют. Одиноки многие, однако не каждый способен попытаться инерцию одиночества преодолеть, как отважилась это сделать Марианна. Впрочем, и в этом она не исключение; не случайно ее взгляд останавливается на словах, которые произносит героиня переводимой ею книги: «Если мечтать – это значит хотеть быть тем, что ты есть, тогда я хочу быть мечтательницей». Не случайно также в качестве своеобразного эпилога к своему роману Хандке использует цитату из «Избирательного сродства» Гёте: «Так все вместе, каждый на свой манер, продолжают эту будничную жизнь – кто с раздумьями, кто без оных; жизнь словно бы идет своим чередом – ведь даже в самых роковых случаях, когда все поставлено на карту, человек продолжает жить, как если бы ни о чем и речи не было». Показательно, что несколько позднее именно на гётевское «Избирательное сродство» Хандке сошлется как на образец прозы, идеально сочетающей в себе на уровне художественного языка частное и общее, субъективное и объективное (1, с. 259).

Судьба Марианны остается «открытой»; с одной стороны, обнадеживают и направление мыслей героини («Я только сейчас почувствовала, что в каждую минуту одиночества мы упускаем что-то, чего нам вовек не наверстать. Вы понимаете – это смерть»), и предфинальный эпизод с льнушими друг к другу ее гостями (некоторой своей идилличностью, «сказочностью» напоминающий конец «Короткого письма» – достаточно, кстати, «искусственный», по собственному признанию автора). С другой стороны, совсем уж последняя сцена, где одинокая Марианна изображена в своей качалке (так и напрашивается ассоциация с концом драйзеровской «Сестры Керри»), лишает финал однозначно оптимистического прочтения.

В сущности, открытый финал – это своего рода фирменный знак прозы Хандке. Верен себе и Хандке-стилист; роман подчеркнуто фрагментарен и в то же время на удивление целостен, ибо все слагаемые его поэтики подчинены теме произведения. Это касается и времени года (зима, традиционно ассоциирующаяся с монотонностью бытия, холодом и сном), и времени суток, когда читатель чаще всего имеет возможность наблюдать за героиней (вечер и ночь), и преобладающих в цветовой гамме романа красок (черная и белая, как на графическом рисунке; не случайно Марианна вспомнит о некогда виденных ею картинах, изображавших невыносимые муки Христа на его крестном пути исключительно посредством белого фона и черных штрихов), и символики (выброшенная рождественская елка, дрожащие от холода привязанные собаки, дальтонизм отца, безлистные ветви деревьев, открытое окно среди множества закрытых и проч., но прежде всего – само название романа). «Графичен», подчеркнуто сух и язык произведения, часто напоминающий язык сценария, а ино-

гда и попросту в него переходящий; точна деталь; тонок психологизм; скупой лирический пейзаж с неизменно участвующими в его создании элементами импрессионизма аутентичен душевному состоянию героини.

Как одно из наиболее значительных произведений Хандке и по сегоднешний день воспринимается его роман «Медленное возвращение домой» («Langsame Heimkehr», 1979), посвященный теме поиска человеком родины, дома и в этом смысле весьма показательный для австрийской литературы XX века. Роман положил начало своеобразной тетралогии, куда, помимо него, вошли такие произведения, как «Учение горы Сен-Виктуар», «Детская история», «По деревьям».

Образы дома и дороги (пути), а также сопровождающие их мотивы обретения, поиска и возвращения в романе (как, впрочем, и во многих других произведениях зрелого Хандке) настолько многозначны и многомерны, что рассматривать их необходимо в русле концептуальном. Концепт – это сложный комплекс смыслов, определенным образом структурированная система универсальных и индивидуальных значений, позволяющая адекватно постичь логику авторского замысла, увидеть мир глазами писателя – и как неповторимо-уникальной личности, и как представителя своей страны и своей нации, и как человека универсального, носителя прапамяти, праистории, пракультуры. Говоря словами Д.С. Лихачева, «концепт не непосредственно возникает из значения слова, а является результатом столкновения словарного значения слова с собственным и народным опытом человека» (24, с. 7). О том, что прочно укорененные в мировой литературной традиции образы дома и пути, мотивы поиска, возвращения, обретения в романе Хандке несут на себе основную смысловую нагрузку, свидетельствует уже само название книги; по сути, оно является своеобразной «свёрнутой» концептосферой произведения, ориентирует читателя на его главную нравственно-этическую проблему, формирует сознательную установку на «возвращение домой» как осуществление самоидентификации героя, как обретение им не только своего места, но и себя истинного.

О доме говорят как о колыбели жизни, оплоте душевного равновесия, гарантии самодостаточности, пространстве для самотворения. Дом – топос начала, но и топос конца, завершения земного пути человека. В любой культуре он включает в себя значения здания, строения, а также жилища, домашнего очага, места единения близких и родных. Дом соотносится с миром так, как микрокосмос соотносится с макрокосмосом. Все это совершенно справедливо и по отношению к австрийцам, с одной, весьма существенной, оговоркой: в австрийском контексте (крушение Австро-Венгерской империи, породившей, по замечанию Д.В. Затонского, «первую европейскую модель человеческой неприкаянности» (25, с. 8), а также распространение фашизма, аншлюс, послевоенная проблематичность австрийской самостоятельности) концепт «дом» почти неизбежно приоб-

ретаёт смысл не столько феномена состоявшегося, сколько искомого. «В той стране, откуда я родом, – скажет Хандке устами своего героя Валентина Зоргера, – невозможно было и помыслить себе, что ты принадлежишь к этой стране и к этим людям. Не было даже и самого представления «страна и люди» (роман цитируется в переводе М. Кореневой).

Концепт «дом» в произведении – ключевой, объединяющий все другие концепты, подчиняющий себе ход повествования. Его осмысление Петером Хандке достаточно созвучно «новоевропейской метафизике современности» М. Хайдеггера, который в бездомности, неприютности усматривал судьбу человека XX столетия, а в обретении дома, родины – знак принадлежности к человеческому сообществу, причастности к свершениям в мире, преодоления «заброшенности». «Чтобы человек мог ... снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безмянном просторе» (26, с. 195).

Нечто подобное происходит с персонажем Хандке. Впрочем, состояние бездомности героя легко объяснить вполне рациональным образом – его, по сути, скитальческой профессией геобииофилософа, отнюдь не предполагающей ни «врастания», ни стабильности, ни комфорта. Но при ближайшем знакомстве с романом выясняется, что одиночество, бездомность героя, скорее всего, имеют и личные, и социальные, и экзистенциальные истоки.

Бездомье – это бесформенность; обретение своего дома, своего места, укорененность, напротив, предполагают оформленность. В философско-эстетической стихии романа проблема «поиска форм» занимает чрезвычайно важное место и решается не только в мировоззренческом, но и в событийно-фабульном планах произведения: профессиональная деятельность Зоргера протекает «в поле», «на местности» и подразумевает поиск форм ландшафтных, природных. При этом отношение героя к ландшафту отмечено арифметически точным расчетом, фиксацией таких слагаемых, как расстояние, угол наклона, материал, центр, углубления, «верхняя граница верхнего поля зрения», «параметры света и ветра, показатели широты и долготы, положение небесных тел» и прочее. Опять-таки, с учетом рода занятий Зоргера, подобная детализация ландшафтных форм, обостренное внимание к мельчайшим фактическим подробностям совершенно естественны. С другой стороны, и это принципиально важно, сам герой сознает, что вся эта арифметика обусловлена его внутренней потребностью в чувстве данного места, своего действительного в нем пребывания и вовсе не случайно появилась «с тех пор как он стал жить почти что всегда один»; собственно, это возможность лишний раз удостовериться, что на сей раз почва не уплывет из-под ног. Очевидно, ландшафт, природа до поры до времени замещает Зоргеру дом, в отсутствие последнего в буквальном понимании, и замещает не только в северной глухомани, где только ландшафтные формы и могут остановить на себе человеческий

взор, но, что важно, и потом, в городе, – месте, хорошо знакомом герою по нескольким годам прежней жизни, но все-таки не «своим», не являющимся конечной точкой его «пути», целью его «медленного возвращения». Повествователь не преминет поддержать и утвердить читателя в этой догадке, заметив, что «Зоргеру была нужна природа, но не только как чистое, природное пространство... так появлялись ориентация и жизненно необходимое пространство для дыхания (и тем самым уверенность в себе), одно вытекало из другого».

Понятия «пространство», «форма», «место» – из ряда наиболее часто используемых в романе; в природное пространство и его формы герой «вживается», их «призывает на помощь», «цитирует», в них видит предвестников будущих событий. Всякие новые пространства, будь то обзорно-монотонные или необычайно живописные, вызывают у него ощущение уже знакомых, обыкновенных и в то же время чужих, заставляют «терять равновесие», испытывать чувство не только уже переживаемой, но и грядущей «пустоты» во всей ее угрожающей полноте и неодолимости. Вновь и вновь повествователь соотносит применительно к Зоргеру природу с домом, манящим гармонией и обещающим надежность: «...уже много лет бесприютный и не имеющий, стало быть, возможности... укрыться в своих собственных четырех стенах, он воспринимал каждое место здесь и сейчас как свой единственный шанс», как возможность собрать воедино, «укрыть» и прежние, прошлые пространства, и настоящие, «только что завоеванные». В результате поиска некоего «личного пространства», личной обители складывается глубоко философское восприятие мира, убежденность в том, «что эта земная планета бесконечно цивилизованная и какая-то удивительно родная».

Отношения с природой у Зоргера совершенно особые, в своем роде интимные. Однообразная на первый взгляд поверхность земли предстает перед ним в событийной динамике, во всей неисчерпаемости проявлений, тревожащих, будоражащих сознание и душу, взывающих об имени, «напоминающих человеческий мир (или предвосхищающих его)». К месту, в котором Зоргер работал последние месяцы, он испытывает глубокую благодарность и восторг, какие можно испытывать именно к дому. Ландшафт в представлении героя «обживается», наполняется «предметами», подобно тому как это происходит со «своим» домом и со «своим» городом. Таким образом, герой совершает в природу побег от мира людей, а она его этому миру возвращает, с этим миром солидаризирует. Любовь к лесу, реке, земле помогает Зоргеру почувствовать себя «среди нации», понять «свою собственную историю», поверить в ее незавершенность, в возможность ее продолжения, рождает в нем надежду и радостное желание поделиться этим неожиданно обнаружившимся богатством, которое еще только предчувствуется, но уже переживается и путь к которому уже начат и еще только начат.

Из всех природных стихий наибольшее внимание героя приковывает к себе водная стихия. Концепт «вода» весьма важен в романе. Стихия воды задает тон повествованию, создает атмосферу движения, динамики, перемещения. В «область безраздельного господства воды» читатель вступает с первых же страниц романа. Вода царит, заполняет пространство «до самого горизонта», льется и извивается, струится и бьется, то тихо журчит, то образует бешеные водовороты. Ее Зоргер «познает», эту «большую воду, ее течение, ее кружение, ее стремительный бег», законы, в соответствии с которыми ее разрушительная работа оборачивается «доброй внутренней силой». Водное течение Зоргер не только легко представляет, но и способен – как часть своего места в мире – «прочувствовать»; он его многообразно нюансирует, замечает в нем малейшие процессы, завораживающие и «бурлескные», волнующие и развлекающие. В часы расставания поверхность реки открывает ему свой поистине человеческий, живой и одухотворенный облик, свое непрерывно меняющееся, «незабываемое удивительное лицо».

Будучи одной из основообразующих стихий космогенеза, вода символизирует катарсис, обновление и очищение, неудержимость изменений, ассоциируется с глубинными причинно-следственными связями. Как стремительно, хотя и не всегда заметно для постороннего взгляда, «несла свои воды... двигалась вперед» река, так стремительно работало сознание героя, происходило его душевно-духовное развитие, его обращение в веру – веру в человека. Но в доминантном присутствии водной стихии у Хандке есть и дополнительная логика: как малый ручей вливается в более мощное водное течение, так и река жизни одного человека должна влиться в общее русло жизни людей. Две стихии – природная и душевная (вспомним знаменитые выражения Уильяма Джеймса «река жизни», «поток жизни», «поток сознания») – в романе, по сути, аутентичны и, образно говоря, щедро делятся одна с другой своими качествами. Наконец, в решающий момент, перед возвращением в Европу, к Зоргеру приходит осознание времени как «реки возвращения»; формула совершенно закономерная, соотносящаяся и с названием, и с темой произведения.

Мотив возвращения, в свою очередь, предполагает непременно наличие концепта «путь», ибо только при условии и в результате пройденного пути, понимаемого и буквально, и философски, человек способен преодолеть кризис, состояться как личность, самоидентифицироваться, обрести желаемые ценности. Лексема путь/дорога очень часто используется в названиях художественных произведений. Имея природу архетипическую, топос «путь» несет в себе семантику поиска, что совершенно справедливо и в отношении романа Хандке. Крайний Север для его героя – некая отправная точка пути-поиска, пути-возвращения, и дается ему это путь отнюдь не легко.

Вот Зоргер еще здесь, в северном безлюдье, но его, поглощенного потенциальным будущим, беспокоит уже иного рода безлюдье, некогда, вероятно, сюда его и погнавшее, – безлюдье среди людей, чреватое «неизбежным одиночеством». Он «здесь» и одновременно «в пути», и этот «путь» изображен настолько психологически убедительно, что сопереживается читателем едва ли не физически. В этом смысле достаточно показателен эпизод с вынужденным – из-за непогоды – возвращением самолета назад, в северную деревушку; Зоргер успел настолько ввериться будущему, что это, казалось бы, незначительное происшествие рождает в нем ощущение «жертвы, отдающей себя на заклятие», необычайно заостряет ситуацию «куда-пойти-податься», расколдовывает, разволшебствует совсем еще недавно такой любимый, полный тайн и очарования ландшафт, теперь выглядевший неестественным, нелепым и неприглядным.

Прощание с Севером – это еще не «Heimkehr», не «возвращение домой», а лишь Umkehr, поворот к дому. Путь Зоргера проляжет через знакомый по прошлой жизни университетский городок на западном побережье американского континента. Здешний дом Зоргера – тоже временный («жилище, оборудованное под рабочее место»). И снова мы имеем дело с целым рядом символических значений, закрепляющих оторванность персонажа «от всех и вся» в этом предельно «автоматизированном» городе, способном взрастить единственное искусство – искусство «дать-себя-забыть». И прибывает он в город, когда «было уже темно», и дом его с наглухо зашторенными окнами расположен вблизи никем не заселенного «парка землетрясений», и здание аэропорта представляется Зоргеру «военной зоной», и сам он кажется себе «фигурой, излучающей анонимность», среди таких же «космополитов», не живущих, а существующих между «прибытием и отправлением». Предстоит пережить поистине апогей отчужденности, «внутренней немоты», исторгнутости «из чрева на безвоздушную планету», в «гротескную пустоту», в «безвремя»; «он был не один на свете, но один без света».

Прибытие Зоргера в лоно цивилизации усилило, так сказать, социализацию его отчужденности, обнажило национально-исторические корни последней, почти мифическим образом явило ему причину его «застылости»: «Он... был потомком преступников и сам себя считал преступником, а тех, кто в этом веке совершал преступления против народов, – своими прямыми предками». Не случайно в сознании Зоргера возникает мысль: «У меня больше нет отца», а вслед за этим он вспомнит собственное, оставшееся в Европе дитя; не затем ли он и покинул когда-то страну, чтобы попытаться на себе оборвать связь с ненавистным прошлым, с войной, которая цепко держала его «в окружении» даже тогда, когда он был далеко от Европы, чтобы хотя бы его ребенок не ощущал себя тем, чем ощущает себя он, – олицетворением «отцов», «насильников-уродов», «мастеров культа смерти», воплощением «нежити».

Глубоко прав, однако, Д.В. Затонский, констатируя, что у австрийских писателей социально-историческое, общественно значимое «проникало в самые личностные, самые интимные сферы отражаемого ими бытия» (14, с. 3–4). Здесь, на этом «отрекшемся от нации» побережье, конкретизируется желание дома – именно как дома родного, возвращается вкус к элементарным житейским радостям. Но главное – возвращаются «чувство собственного лица» и жажда «собственных небольших пространств», которые были бы отмечены уже не только элементами ландшафта, но и деталями личного житейского опыта; пробуждаются ни с чем не сравнимые переживания «красоты порогов» и «крыши над головой», «упоительного удостоверения» себя и своей возможности «причаститься к человеческому миру». Что важно, в урбанистическом пейзаже он узнает знакомые по северу черты, а «лицо» северной реки вдруг всплывает в «драме» женского лица; иначе говоря, он устанавливает связи между отдельными отрезками общего пути, из исследователя ландшафтов превращается в «исследователя мирной жизни мира». Приходит окончательное решение «вернуться, но не только в какую-то страну, не только в какую-то определенную местность, а в родной дом», где, пожалуй, только и возможны «гармония, синтез и радость» и где, может быть, большее, но и полнее, глубже всего переживают трагизм, и величие своей эпохи: «Мне нужно к своим, я хочу к себе подобным... И моя эра – сейчас; сейчас – Наша Эра. Так вот, я претендую на весь мир и этот век – ибо это мой мир и мой век».

Наконец, состоится возвращение из Америки в Европу, хотя оно дискретно, тоже распадется на отрезки, озаглавленные дальнейшим уяснением связей между собой и своими живыми и умершими, единением с историей, момент которого осознается Зоргером как «законодательный» и «исторический». Теперь история предстает перед ним не только как последовательность злодеяний, но и как «миросозидающая форма», обязывающая человека к участию, вмешательству, ответственности: «Я только что впервые увидел мой век при свете дня, открытым другим событиям, и я согласился жить теперь». Подобно всякому мыслящему человеку, Зоргер заново творит для себя мир, сотворенный Богом для всех, обретает сознание того, что все – во всем, что в простой царапине на столе повторяются «параметры внешнего облика земли», что смысл есть даже в отсутствии видимого смысла, ибо так появляется стимул к его отысканию. Фрагментарность, расщепленность в восприятии мира сменяется целостностью, случайность – закономерностью и упорядоченностью, искусственность – естественностью, ощущение чисто внешних «сцеплений» явлений и предметов уступает место пониманию глубинной связи всех процессов.

Возвращение Зоргера в Европу далеко, однако, от идиллической благостности, оно влечет за собой больше вопросов, чем ответов; роман (как

многие прежние произведения Хандке) имеет финал открытый, не завершённый ни в сюжетном, ни в философском отношениях. «Медленное возвращение домой» состоялось, но состоялось, чтобы продолжиться; и это единственное, что можно констатировать с полной уверенностью.

Итак, ключевые концепты в романе Хандке, располагающие сложной внутренней структурой, отмеченные вариативностью, взаимоперетекаемостью, часто – амбивалентностью, образуют целостную систему, в контексте которой, во взаимообусловленности и взаимоотражении, они и раскрывают философскую глубину произведения. Посредством концептов, имеющих в процессе развертывания сюжета тенденцию к смысловому расширению, роману придается притчевость, частная история преодоления духовного кризиса выводится на уровень парадигматический, создается концептосфера особого австрийского и – шире – европейского сознания XX века.

Продолжением «Медленного возвращения домой» явилась повесть-эссе «Учение горы Сен-Виктуар» («Die Lehre der Sainte-Victoire», 1980). Стержень произведения – «путь Сезанна», пройденный потрясенным его картинами писателем-рассказчиком. Последний соединил в себе автобиографические черты с опытом главного персонажа предыдущей книги («...Зоргер, исследователь земли, перевоплотился в меня, хотя он и без того продолжал присутствовать во многих моих взглядах») (повесть цитируется в переводе М. Кореновой). Именно полотна Сезанна, по признанию рассказчика, сыграли на новом этапе его творчества роль «зачинательных вещей», открыли мир новых красок и значений, благодаря чему самые незамысловатые предметы и явления неожиданно предстали в своей незримой онтологической сложности. Путешествие «по следам картин» Сезанна оборачивается своего рода «мыслительной атакой», цель которой – не только заново убедиться в необходимости «письма и повествования», но и утвердиться в своем личном «праве писать», отыскать новые темы и образы, а главное – найти исполненные «великого духа» новые формы, могущие привести к взаимосогласию и соединить в «целое» частное со всеобщим, воплотить в слове «созвучную нерасторжимость» вещей.

В своем эстетическом поиске, в стремлении противостоять трагическим издержкам цивилизационных процессов – исчезновению естественности, обезличиванию человека, утрате им собственного слова и неповторимого голоса – писатель обращает взор к первозданно-бесхитростной, «нетронутой» природе, к первоистокам бытия, его «мирному первосмыслу», наконец – к литературной и культурной традиции. О значении последней для Хандке свидетельствуют и эпитафия из гётевских «Разговоров немецких беженцев», и содержащаяся в первой же строке повествования недвусмысленная декларация («...я ощутил настоятельную потребность в насущных письменах и многое перечитал заново»), и высокая степень ин-

тертекстуальности. Повесть буквально вибрирует «чужим словом» (М. Бахтин) – аллюзиями (многие из которых являются лейтмотивами творчества Хандке) на произведения музыки и кино, высказываниями и описаниями полотен Сезанна, а также урбанистических пейзажей Макса Эрнста, фантасмагорий Магритта, метафизических творений Де Кирико, картин Эдварда Хоппера с их «реальностью заброшенности», Гюстава Курбе с «поразительным всепоглощающим молчанием» его работ, ныне знаменитого, но «не узнанного» при жизни грузинского художника Пиромани и др. И, разумеется, цитатами и реминисценциями из литературы – от любимейшего Гёте, из «Разговоров немецких беженцев» которого Хандке заимствует эпиграф к своей книге и к идеям которого неоднократно возвращается по ходу повествования (позднее, в «Истории карандаша», писатель сделает весьма показательные записи: «Поэты, такие как Гёте, – спасатели»; «История Зоргера, мне только что пришло в голову, – это последний улов в водах Гёте: теперь уже нельзя представить себе бессмертия человечества... Только Гёте вселяет чувство братства»), до Штифтера, Бальзака, Грильпарцера, Борхеса и др.

В результате своеобразное искусствоведческое эссе «о художнике и писателе, об изображении и слове» прочитывается как эстетический манифест Хандке, в котором автор формулирует свои основные художественные принципы (в частности, «мягкая акцентация и убаюкивающее разворачивание повествования»), излагает суть собственной творческой эволюции: от концепции «магической» вещи, обычной, но выделенной из круга обыденности, – через обретение «небывалой открытости» миру, никогда прежде не испытываемого «чувства единого дыхания» со всем сущим, – к концепции «последней вещи», подлинный смысл которой открывается только почитающему ее художнику. К сокровенной тайне одной из таких «последних вещей», символического «образа образов», и приобщает нас писатель: «Этот образ представляет собой вещь, в определенном вместилище, в просторном помещении. Помещение – это церковь, вещь – это чаша с белыми облатками, которые после освящения называются просфорами, а ее вместилище – золоченый ларец для хранения святого причастия в алтарной нише... Эта так называемая «святая святых» была для меня реальнейшей из всех реальностей», ибо воплощала в себе могущество слова, возможности преображения словом, подобные тем, которые таят в себе полотна Сезанна и мощь воздействия которых на себе испытал писатель. Погрузившись в атмосферу импрессионистического искусства Сезанна, Хандке и сам живописует совершенно в духе импрессионизма; относительно его повести (как, впрочем, и некоторых других его произведений) можно и нужно говорить не только об эстетике, но и о философии цвета и света.

Поиск героем связей со своим временем, с судьбами других людей – одна из смысловых констант каждого вошедшего в тетралогию произведе-

дения, включая третью ее часть – повесть «Детская история» («Die Kindergeschichte», 1981). Образ ребенка, следует заметить, у Хандке относится к числу повторяющихся, являясь существеннейшей слагаемой его системы лейтмотивов, одним из ключевых образов всего его творчества. В основу повести положен более чем десятилетний опыт воспитания автором собственной дочери Амины.

Герой повести изначально убежден, что дитя – обязательнейшее из всех его обязательств, «самое естественное, очевидное и убедительное на свете» (повесть цитируется в переводе М. Кореновой). Но лишь пережив вместе с дочерью драму ее взросления, ее весьма непростого приобщения к не всегда дружественному миру «других», испытав боль и горечь, отчаяние и одиночество, сомнения и упадок сил, «выпадение» из привычной жизни и, как следствие, психологический кризис в отношениях с ребенком, сопровождаемый «помрачением духа», ощущениями своей «злой участи» и даже «бессмысленной гибели», он обретает «счастливую равновесность» и «бессловесную союзность» с миром. Постепенно приходит ясное осознание того, что именно ребенок является «мерилом истины» и расширяет жизнь «до пределов эпического», ибо ответственность перед ним и за него неизбежно оборачивается личной ответственностью перед своим и другими народами, перед историей, наконец, со всеми самыми трагическими ее событиями – как будто он «один с ребенком в ночь столетия в пустом склепе континента». Глубоко выстраданные чувства сопричастности, окрыленности, «жизнеустроительной» энергии рождают в герое уверенность в том, что трудные и прекрасные мгновения не должны бесследно исчезнуть, – они «требуют мелодии, дабы могла сложиться ПЕСНЬ», дабы быть увековеченными, поскольку, убежден повествователь, в частном опыте взаимоотношений с ребенком заложен смысл «любой истории ребенка».

Завершается тетралогия драматической поэмой «По деревням» («Über die Dörfer», 1981) – еще одним рассказом на тему «медленного возвращения домой». Профессиональный писатель Грегор, долгое время проживший вдали от отчего дома, доставшегося ему после смерти родителей, получает от брата письмо с просьбой отказаться от наследства в пользу сестры, мечтающей открыть в доме собственное дело. Это письмо становится поводом для поездки на родину, встречи с «ближними», оставшимися, в отличие от Грегора, в «предначертанном круге жизни» (поэма цитируется в переводе М. Кореновой), – сестрой Софи, братом Гансом, его приятелями-рабочими, местными женщинами – живыми воплощениями «ЗДЕШНОСТИ» (выделено автором. – *Е. Л.*). Каждый из этих людей преподает Грегору свой урок: и Софи, и Ганс, и рабочие, «эксплуатируемые, униженные и оскорбленные, – соль земли», которым «даже сносной» не суждено войти в историю, но в которых, тем не менее, изнуряющий труд и рутина существования не искоренили тоску о «художест-

ве», не убили высоких чувств, способности к воспарению, к переживанию жизни как «праздника», как «кружения звезд». От умудренной житейским опытом комендантши строительного барака Грегор слышит рассказ о некогда жившем в ее родной деревне скульпторе, произведения которого «удерживали течение времени» и который поэтому воспринимался как «сын человечества», олицетворение всех его возрастов, как высшее существо, способное посредством своего таланта объять мир: «он был вездесущ, он единил предметы, чеканил неповторимый образ всей долины, одухотворял нищих духом», одаривал погрязших в буднях людей красотой. Каждая из женщин в драматической поэме Хандке – это своего рода Ариадна, вплетающая собственное назидание в общий завет «блудному сыну». В наиболее обобщенной, философско-метафорической форме этот завет художнику звучит из уст комендантши: «Приди сюда, меси тут глину, трудись, твори ... дабы снова взывалось к вещам и наполнялись звуком имени».

Из всех персонажей поэмы выделяется Нова: ее устами говорит дух «нового века» – грядущего времени гармонии и совершенства, благодарности и признательности в отношениях между людьми; это идеально-утопическое будущее может стать реальностью лишь в результате «деятельных одухотворенных трудов». Именно Нова указывает Грегору достойную цель – идти проселочными дорогами, «по деревням», то есть вернуться к истокам культуры, к природе, осознать свой долг перед родной «землей-кормилицей», этим «царством чистого цвета и форм», не дать себя поглотить «немоглухослепоте», избежать «жизнезабвения и жизнезабвенности».

Написанное по преимуществу прозой (за исключениями вступления Новы и нескольких, принадлежащих другим персонажам, напевных монологов, иногда сознательно следующих формам псалма и гимна), синтезировавшее в своей стилиевой гамме высокий слог и иронию, приемы маски, переодевания, пантомимы, насыщенное фольклорно-сказочными, античными и библейскими мотивами, произведение Хандке ассоциируется с античным драматическим действием. Эпиграфы же к поэме (из «Ессе Ното» Ф.Ницше и из культовой песни Джона Фогерти), очевидно, соотносятся как с ее философским замыслом, так и с ее формой и языком.

К философским проблемам обращается Хандке и в других своих драматургических произведениях, созданных на рубеже 1980–1990-х годов. Так, в пьесе-притче «Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков» («Das Spiel vom Fragen oder Die Reise zum Sonoren Land», 1989) речь идет о гибельности цивилизационных процессов, о необратимых трагических последствиях безответственного отношения человека к себе подобным и к природе. Под пером Хандке оживает легендарный средневековый персонаж – Парцифаль, многократно интерпретированный мировой литературной традицией. Но герой Хандке, перенесенный в конец XX

века, уже не тот благородный и пылкий юноша, чистый сердцем и помыслами, отстаивающий справедливость, каким, например, был наследственный воин и рыцарь Парцифаль у Вольфрама фон Эшенбаха. Новый Парцифаль, говоря словами В.Д. Седельника, «лишен асяких иллюзий, отброшен к той границе, за которой начинается прозябание полуидиота, дебила». Однако и он, босой, оборванный, жалкий и агрессивный, выступающий «уже не как герой-избавитель, а как жертва ложной эволюции, как полностью выключенный из жизни общества отщепенец» (27, с. 5), пытается постичь смысл существования – своего собственного и всечеловеческого. Вместе с шестью спутниками – Стариком и Старухой, Созерцателем и Занудой, Актером и Актрисой – он затевает своего рода экспедицию «вглубь континента», по дороге предаваясь «игре в вопросы» и второстепенного, и экзистенциального характера. Но паломничество в «край звонких звуков» не приносит желаемых результатов. Ужасающая действительность со следами опустошительной деятельности людей, утративших даже чувство самосохранения, разрушивших собственную душу, память, среду обитания, способна повергнуть в отчаяние; поиск же ответов на вопросы, как считает встреченный путешественниками абориген «страны звуков», не имеет смысла и лишь осложняет человеку жизнь.

Проблематика и поэтика своеобразной трагикомедии Хандке сопрягаются, помимо произведений об искателе священного Грааля, с семантикой ницшевской философской поэмы «Так говорил Заратустра» (вся 4-я часть которой, по мнению исследователей, есть не что иное, как пародийное преломление вагнеровского «Парцифалья»), а также с символистской драмой рубежа XIX–XX веков, антидрамой второй половины XX века, по своему воплотившими человека и мир в состоянии острейшего духовно-нравственного кризиса.

В 1992 года увидела свет новая экспериментальная пьеса Хандке «Время, когда мы ничего друг о друге не знали» («Die Stunde, da wir nichts voneinander wussten») – философская хореодрама, предполагающая участие в ней множества актеров, которые на сей раз должны воплотить авторский замысел посредством не «текста», но жеста, следуя адресованной им сплошной ремарке. Хандке и прежде активнейшим образом использовал возможности пантомимы и даже обращался к соответствующей жанровой форме, но действие такой эпической мощи, всецело построенное на невообразимой феерии движений, жестов, мимики, танца, предстало перед читателем и зрителем впервые. Пьеса прочитывается как своего рода антиутопия, как метафора утратившей ориентиров цивилизации, неуклонно приближающейся к пропасти. В этом смысле особенно показателен эпизод, когда под колокольный звон к берегу причаливает невидимый спасительный челн, призыву войти в который, однако, никто не последовал.

В качестве участников невиданной па масштабам хаотической процессии на сцене появляются мужчины и женщины, старики и дети, слепые и зрячие, люди разных национальностей и разного рода занятий, волшебники, шуты, исторические личности, литературные и мифологические герои – Папагено с клеткой птицелова, «некто в образе Моисея» (пьеса цитируется в переводе В. Колязина) со скрижалями, Авраам с жертвенным ножом и его сын Исаак, чистящий луковицу Пер Гюнт и Кот в сапогах, Смерть и Чарли Чаплин... Все они, как и многие ситуации в пьесе, исполнены глубокого философско-символического смысла: шут, целующий следы чужих ног и прикладывающий ухо к земле; бредущий по площади человек с моделью этой же площади в руках; старец, принимающий в свои руки младенца и пытающийся упорядочить и направить всеобщее шествие; мужчина, угодивший в капкан и продолжающий свой бег по кругу с этим капканом на ноге; ловец падающих листьев; старик с допотопным ключом от ворот и проч. Появления и исчезновения этих и других персонажей, оставляющие впечатление то бессцельности, то целесообразности, сопровождаются всевозможными преобразованиями, переодеваниями, раздвоениями и взаимопревращениями.

Многосмыслен образ самой площади: она воспринимается и как мировой театр, точнее – мир-театр, и как цирковая арена под присмотром единственного дрессировщика – невидимого, но неотвратимого рока, и как некий хаосмос, пространственно-временной универсум, место извечной и непрерывной борьбы противоположностей – добра и зла, дружелюбия и агрессии, сознательного и инстинктивного, высокого и низкого, красивого и безобразного. Семантика топоса дополняется и усложняется многозначностью предметной атрибутики, по преимуществу хрестоматийной: колокол и челн, метла и парашют, дерево и пень корнями кверху, вдребезги разбитый памятник и макет моста, часы и книга, маски и куклы, костюмы разных эпох...

Лишнее каких бы то ни было сюжетных признаков действие тем не менее весьма экспрессивно, что не в последнюю очередь достигается посредством разнообразных шумов и звуков, производимых не только людьми, но и птицами, зверями, машинами. При этом преобладают голоса, соотносимые отнюдь не с умиротворением и покоем; крики боли, ярости, ужаса выливаются в сплошную агонию, в «многоголосый визг, рев, вой, стон, ор», сменяясь затем мертвенной тишиной.

В царящей на сцене неразберихе время от времени начинают просматриваться элементы целенаправленности, попытки узнавания людьми друг друга, даже сближения и взаимопомощи, но верх снова одерживает отчужденность, а содержание человеческих взаимоотношений сводится в лучшем случае к «взаимному присутствию». В конце концов зрители присоединяются к «нескончаемому шествию», вместе с которым площадь погружается во тьму.

Не делая различия между своими персонажами – обывателями и знаменитостями, вымышленными лицами и историческими, автор пьесы заметит: «...каждый из них со временем – не более чем обыкновенный прохожий, человек в пути...» Прозрачной ассоциацией с библейским мотивом брэнности существования ни эта фраза, ни произведение в целом, однако, не исчерпываются. Суждено ли человечеству продолжить путь, осознает ли оно опасность разброда и духовного распада или будет поглощено «тьмой» небытия – вот вопросы, побудившие Хандке к созданию притчи и обращенные к уму, памяти, совести читателя и зрителя.

Особое место в творчестве Хандке занимают его книги размышлений о себе, о мире, о литературе. Их появление представляется – в свете хандковского творчества в целом – закономерным и даже предсказуемым, ведь и в своей художественной прозе он не ограничивается традиционными, преломленными через вымысел формами воплощения автобиографического. Стратегия, так сказать, «личного присутствия» чрезвычайно важна для Хандке и соответствует его пониманию предназначения художника, видению искусства, способного, как полагает писатель, изменять человека, как изменила его самого русская литература: «Был период, когда я жил в ней – не в Австрии, не в каринтийской деревушке, а в русской литературе. Горький, Достоевский и Чехов сформировали мой мир, меня самого» (1, с. 260).

В 1977 г. вышла в свет книга Хандке «Вес мира: Журнал (Ноябрь 1975 – март 1977)» («Das Gewicht der Welt: Ein Journal (November 1975 – März 1977)»). Возникшая из авторской «потребности в философии», внешне она организована как дневник (хотя в иных случаях помечен только месяц года) и представляет собой «стихийную запись бесцельных восприятий», реакций на мир, утративший единство. Даже форма книги, по словам самого Хандке, демонстрирует «всеобщую разъединенность»: «Она состоит ... из отдельных, как бы выброшенных в мир предложений и мыслей, отражающих эту неуверенность, изолированность. Поэтому я думаю, что эта книга особого жанра, отличного от распространенной традиции дневника писателя, известной, например, по книгам Геббеля, Кафки, Валери. Это вовсе не вечерние записи об увиденном и пережитом за день, о состоявшихся разговорах, пришедших в голову мыслях, планах и так далее, как, например, «Дневник» Макса Фриша. Я стремился сразу же, на месте фиксировать само зарождение образа или мысли, первоначальный импульс, стараясь быть максимально точным и честным. Получившаяся книга, таким образом, – что-то вроде репортажа о себе самом, причем я надеюсь, что в ней достаточно сказано и о времени» (1, с. 259–260). Зарисовки с натуры, спонтанно возникшие образы, мимолетные впечатления и переживания, раздумья о мужчине, женщине, ребенке, о Боге, о счастье и несчастье, суждения о произведениях литературы, внезапно оживающих в памяти и предстающих новыми своими гранями, цитаты из Но-

валиса и Гёте, Хольца и Гессе... Все в этой книге отрицает статику, неподвижность, взывает к движению и развитию. «Встать и идти, какое счастье!» («Aufstehen und gehen, welch ein Glück!») – пожалуй, именно эти слова можно считать ключевыми в книге, выражающими ее суть и пафос.

Этот своего рода «репортаж о непосредственной жизни сознания» нашел продолжение в новых книгах Хандке – «История карандаша» («Die Geschichte des Bleistifts», 1982) и «Писатель пополудни» («Nachmittag eines Schriftstellers», 1987).

В «Истории карандаша», лишенной каких-либо видимых принципов структурирования материала, собраны записи Хандке 1976–1980 годов. Помимо прочего, они проливают дополнительный свет на созданные в этот период произведения писателя. Особенно часто его мысли обращены к роману «Медленное возвращение домой», который он хотел бы видеть «радостно-меланхоличным», каким виделся Флоберу «Дон Кихот»: «История Зоргера: драматизм развертывается в возникновении и исчезновении пространства, во враждебности и привязанности времени. Посему это чисто философский рассказ». Повествует Хандке и о работе над последующими частями тетралогии. По поводу «Детской истории», в частности, заметит: «Не будь ребенка, не дорожил бы предками, не вспоминал бы о них с такой теплотой».

В связи с «Учением горы Сен-Виктуар» писатель рассуждает о живописи (Сезанна, Ван Гога, Пикассо, Швиттерса и др.), о музыке, мифологии и мифологизировании, о природе искусства, о соотношении в нем формы и содержания, о творчестве великих писателей – своих предшественников, среди которых неизменно фигурируют Гёте и Кафка. Обращается Хандке и к проблеме своих взаимоотношений с Австрией; и это, быть может, самая сокровенная составляющая книги. Кто он, если его мать была словенкой, отец немец, родился он в Австрии, но детство связано с Берлином, где он рос? «Временами я готов плакать от того, что не принадлежу никакой нации», – признается писатель. Как мы помним, подобными мыслями мучим был не только герой повести «Учение горы Сен-Виктуар», они не давали покоя и Зоргеру из «Медленного возвращения домой», и персонажам других произведений Хандке.

Особенно интересен взгляд Хандке на свое художественное развитие, на «себя нового», для которого теперь важно «видеть других как целое, переживать и воплощать их как целое», ибо «только тогда способность писать оборачивается искусством».

Близка к «Истории карандаша» и эссеистическая книга Хандке «Писатель пополудни», посвященная Ф.С. Фицджеральду; это размышления об искусстве сочинять и об искусстве жить, о роли, которую может сыграть в возникновении нового замысла и его реализации невзрачная вещь, незначительная деталь, о цене, которую приходится платить художнику за

постоянное напряжение чувств и мыслей, о том, «что остается», когда пройден новый отрезок жизненного и творческого пути.

К вышеназванным произведениям примыкают эссе Хандке 1980–1990-х годов. В самом начале 1990-х отдельным изданием вышла его книга эссе «Три опыта», которую составили эссе «Опыт познания усталости» (1989), «Опыт познания природы jukebox» («Versuch über die Jukebox», 1990) и «Опыт познания счастливо сложившегося дня. Сон в зимний день» («Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum», 1991). В первом из «эссе-опытов» исследуются различные виды усталости самых разных людей – сельских жителей и горожан, студентов и любителей кино- и литературных героев, самого автора, наконец. Эссе «Опыт познания природы jukebox» (англ. – музыкальный автомат jukebox), как и два других, переведено во многих странах, а в испанской Сории, основном месте действия эссе, прошел даже международный симпозиум переводчиков этого произведения на разные языки. Кстати, образ музыкального автомата почти неизменно встречается в прозе Хандке и так же неизменно сопровождается мотивами одиночества, бездомья, странствия, ностальгии по родным местам и давним временам. По обыкновению, содержит этот опыт воспоминания о детстве и юности, «которых, можно сказать, не было» (эссе цитируется в переводе Г. Косарик), описания сновидений, скитаний по разным городам и странам, отсылки к творчеству других писателей. Язык эссе ассоциативен, изобилует цитатами, художественными и культурно-историческими аллюзиями. Автор посвящает читателя в тайны собственного литературного труда, в сложный процесс поиска стиля – прежде чем приходят «физическое ощущение обретенной повествовательной формы», чувство гармонического единения «окрывающего вымысла» с повседневной реальностью, с «обычными неприметными вещами, их формами и красками». Непосредственное, «сегодняшнее» действие «Опыта познания счастливо сложившегося дня» происходит в Париже в один из зимних дней 1990 года. Фоном для мыслей и поступков Хандке являются тревожные политические события: Франция готовится к участию в военном конфликте в Персидском заливе, с военного аэродрома слышен гул взлетающих бомбардировщиков. Летом писатель покинет Париж, чтобы осуществить свое намерение – создать книгу о «счастливом дне». В повествовательной стихии эссе обнаруживается ассоциативная связь между весьма отдаленными явлениями и предметами, лицами и мотивами.

Все возрастающее внимание Хандке не только к личности в обществе, но и к собственно общественным конфликтам нашло отражение и в художественной прозе писателя, создаваемой на рубеже XX–XXI веков: книгах «Повторение» («Die Wiederholung», 1986), «Отсутствие» («Die Abwesenheit. Ein Märchen», 1987), «Медленно в тени» («Langsam im Schatten», 1992), «Мой год в ничейной бухте» («Mein Jahr in der

Niemandsbucht», 1994), «Темной ночью я покидаю свой тихий дом» («In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus», 1997), «Потеря изображения, или Пересекая Сьерра де Гредос» («Der Bildverlust oder Durch die Sierra de Gredos», 2002), «Дон Жуан» («Don Juan», 2004) – вплоть до романа «Калий» («Kali. Eine Vorwintergeschichte», 2007).

Большой резонанс в читающем мире вызвал Ich-роман Хандке «Повторение», воспринятый критикой как своего рода промежуточный итог его творчества. Этот художественный памятник культуре, обычаям, мифам словенского народа, но прежде всего – его страданиям, мужеству и свободолюбию был вызван к жизни не только обостренной реакцией Хандке на политические события в Европе конца XX века, но и исторической памятью писателя о своей малой родине, о собственных корнях. Главный герой произведения, 45-летний Филипп Кобаль, вспоминает об обстоятельствах, побудивших его четверть века назад покинуть родную деревню и отправиться в Словению в поисках собственных первоисточков. Многие страницы книги посвящены проблемам творчества, становления художника, взаимосвязи истории и современности.

Роман «Мой год в ничейной бухте» возвращает читателя к герою «Часа подлинных ощущений»; это продолжение истории Грегора Койшника, после пережитого фиаско предпочевшего уединение в «ничейной бухте» – в тихом месте на окраине Парижа. Здесь герою, заполнившему свое существование сочинительством, суждено пережить новое «превращение», вернуться к миру людей. В «суммарном опусе», каковым является роман Хандке, традиционно для зрелой прозы писателя сфокусированы основные темы его творчества.

Так называемому «балканскому конфликту», во время которого, как известно, Хандке выступил в защиту сербов, посвящены его книги дорожных заметок «Зимнее путешествие к рекам Дунай, Сава, Моравы и Дрина, или Справедливость к Сербии» («Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien», 1996) и репортажей «В слезах вопрошая. Впечатления от двух поездок по Югославии во время боевых действий. Март – апрель 1999 г.» («Unter Tränen fragend, Nachträgliche Aufzeichnungen von zwei Jugoslawien-Durchquerungen im Krieg, März und April 1999», 2000), драма «Плавание в челноке, или Пьеса о фильме про войну» («Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg», 1999), повлекшие бурные споры в Австрии, Германии и за их пределами.

Книга Хандке «Дон Жуан» с подзаголовком «Рассказано им самим» («erzählt von ihm selbst») вышла без какого бы то ни было жанрового обозначения. В сущности же, произведение, соприкасающееся, подобно многим прежним книгам Хандке, с постмодернистской эстетикой, представляет собой повесть-реминисценцию, развернутый парафраз истории, одних только литературных версий которой мировая художественная тра-

диция насчитывает более четырехсот, не говоря о музыкальных, живописных, кинематографических. Построена повесть Хандке как рассказ в рассказе: преследуемый любовной парочкой, чье уединение Дон Жуан случайно нарушил, он неожиданно появляется перед живущим в уединении повествователем. Именно в лице этого неудавшегося бизнесмена и отшельника, обосновавшегося в привратничкой некогда знаменитого, но давно превратившегося в развалины женского монастыря близ Парижа, Дон Жуан находит своего благодарного слушателя.

Хандке расширяет понятие донжуанизма, предлагая собственную концепцию традиционного литературного героя, кардинально отличающуюся от предыдущих. Его Дон Жуан – не соблазнитель и дуэлянт, не погрязший в пороке гедонист, не «олицетворение животной страсти» и «чувственной гениальности», каким он виделся Кьеркегору, и не «Сизиф на ложе полов», каким представлялся Альберу Камю. Но и не «поклонник трезвого расчета», страшщийся «трясины настроений», не знающий ничего величественней линий и параллелей, не соблазняемый помимо воли, каким он вышел из-под пера М. Фриша. Разумеется, нечто из предшествующих интерпретаций, названных и не названных в романе, в новом Дон Жуане «просвечивает», но рассказчик убежден: все они «были Лже-Дон Жуанами – и тот, что у Мольера, и тот, что у Моцарта... Дон Жуан другой» (книга цитируется в переводе Г. Косарик). А именно – несчастный человек, потерявший самое дорогое для него существо, вероятнее всего – дитя; безутешный в своей скорби, гонимый безмерной печалью, отзывающейся болью в читательском сознании, он странствует по свету «в одиночку – без дружбы, без вражды». Подробнейшим образом описывает рассказчик эту «неординарную личность» – от характера, портрета, костюма до манеры поведения и кулинарных пристрастий. Доверчивый и непосредственный, оставляющий впечатление «старееющего мужчины и одновременно ребенка», Дон Жуан лишь с природой находится в неизменном согласии («С незапамятных времен все живые твари несли к нему свои послания»).

Сама судьба сводит Дон Жуана с женщинами, не менее его одинокими и переживающими свою драму одиночества затаенно, незримо для окружающих. Незримо для всех, но не для него, преданного не конкретной женщине, но женщине как таковой – воплощению неукротимой стихии, всепобеждающей страсти, проклятия и наваждения, испытать которые для человека – и мука и счастье. Над женщиной герой Хандке обладает «властью особого свойства» – властью мужчины, «единственного и на веки вечные данного», способного хотя бы на мгновения разорвать, разомкнуть круг одиночества, позволить женщине преобразиться, расцвести, бросить вызов рутине, осуществить свое «великое освобождение». Само время осознается Хандке как «время женщин»; пока оно будет длиться – продолжится «вечный бег жизни», и с человеком «не случится ничего плохого».

го», он найдет способ «быть во времени», «вжиться в него, найти с ним общий язык»; и будут новые Дон Жуаны – художники жизни, предпочитающие «не считать», а «считывать» женские имена, «читать вслух, то есть рассказывать – о времени и о себе». Существование же без женщины, без любви влечет за собой «разлад со временем и с собой», ощущения плена, замкнутого пространства, дисгармонии.

В сущности, речь идет не только и не столько о Дон Жуане, сколько о человеке вообще: «похождения и авантюры Дон Жуана... – замечает рассказчик, – выходили в моих глазах за пределы одной его личности». Безусловное впечатление собирательности, своего рода множественности главного персонажа создается за счет аллюзий не только на разновременные и разнонациональные интерпретации образа Дон Жуана, но и на других литературных героев. В самом тексте содержится целый ряд «книжных героев и средневековых рыцарей» – от Ланселота, Фейрефица, Парцифалья до князя Мышкина, с которыми, по замечанию повествователя, у Дон Жуана немало общего. Как, впрочем, и с другими онтологически значимыми литературными персонажами – Пер Гюнтом, Фаустом, Одиссеем-Улиссом, мифологическим и, в особенности, джойсовским.

С романом Джойса повесть Хандке вообще многое роднит: и пространственно-временные напластования, и тема утраты ребенка, и эпизод с посещением кладбища как нисхождение в Аид, и цветочные мотивы, и даже в некоторой мере способ повествования, и, наконец, совмещение в одном лице двух разных героев – любовника, Дон Жуана, и оторванного от родной Итаки царя. Философско-эстетическое присутствие образа Улисса в семантике хандковского Дон Жуана очевидно: последний ведь тоже совершает исполненную приключений одиссею по странам и городам мира: друг друга сменяют Тбилиси, Дамаск, анклав Сеута в Северной Африке, норвежские фьорды, голландские дюны... Но, как и у Джойса, это и одиссея героя по лабиринтам своей души, своей памяти о встречах и «райских расставаниях». Вообще трактовка Дон Жуана как героя «мигрирующего» весьма многосмысленна. Как известно, путешествие, странствие (не говоря о странничестве) – удел по преимуществу мужчины; в подобной ипостаси он запечатлен в Библии, преданиях и сказках, произведениях художественной литературы. Следовательно, это своего рода знак мужского начала, мужчины-искателя. Помимо этого, в случае с хандковской повестью (и с другими произведениями-парафразами) путешествие можно рассматривать еще и как виртуальное перемещение классического, «вечного» образа во времени и пространстве, гарантирующее его и искусства в целом сохранность, его культурупорождающую функцию. Символична незавершенность, «открытость» повествования: «История Дон Жуана не может иметь конца, и это... конечная истина той подлинной истории, рассказанной им самим».

Демонстрируя свой первоочередной интерес к «отдельному» человеку, Хандке отнюдь не стремится автономизировать текст, устранить из него реалии современности; это противоречило бы эстетическому кредо писателя. Но социально-политический антураж чаще уходит в подтекст, и отношение героя к современной модернизированной действительности лишь изредка дает о себе знать непосредственным образом. В частности, оценивая «способ поведения» Дон Жуана, рассказчик не случайно упомянет о «людях, не занятых войной, а предпочитающих пусть неустойчивый и подверженный угрозам, но все же мир» (это, в сущности, прямое наследование «Дон Жуану» Байрона: «Но мне по сердцу мирная картина»).

Своеобразна архитектура произведения: в течение семи дней Дон Жуан повествует о своих похождениях семи дней предшествующих. Подобная композиционная форма («рассказанная неделя, а не рассказы про отдельно взятый день или год») не только сама по себе «занимательна», как замечает рассказчик, но и символична: это и аллюзия на ветхозаветный миф о сотворении мира, и аллегория человеческой жизни с ее открытиями, обретениями и потерями.

Не менее многосмыслен недавно увидевший свет роман Хандке «Калий», название которого содержит указания, с одной стороны, на конкретный топоним – место добычи солей калия, с другой – на имя индуистской богини смерти и реинкарнации Кали. Поэтика романа синтезирует утопию с антиутопией, реалистические описания – с условностью и гротеском, индуистскую мистику исчезновения и превращения – с библейской мифологией и европейской литературной традицией.

Творческий путь Хандке отмечен непрерывным эстетическим поиском, очевидной эволюцией от категорического отрицания действительности к ее философскому приятию, от «шоковой» поэтики – к культурной традиции. Вместе с тем художественная система писателя удивительно целостна. Каковы бы ни были сюжеты его произведений и степень их экспериментальности, «смоделированности», они в любом случае предназначены помочь людям преодолеть отчуждение, находить общий язык, говоря словами самого автора – «сенсильнее существовать», «лучше ладить» друг с другом. Как классик литературы Хандке стал восприниматься еще в 1970–1980-е годы. Сегодня этот статус писателя, лауреата многочисленных премий (им. Г. Гауптмана, 1967; П. Розеггера, 1972; Ф. Шиллера, 1973; Г. Бюхнера, 1973; Ж. Садуля, 1978; Ф. Кафки, 1979; Ф. Грильпарцера, 1990; З. Унзельда, 2004; Г. Гейне, 2006, кроме того, Большой австрийской государственной премии, 1987, а также премий земли Каринтия, 1983; г. Зальцбурга, 1986; г. Бремена, 1988, и др.) безусловен.

1. *Архипов Ю.И.* Петер Хандке // «Иностранная литература». 1978. № 11.

2. *Handke P. Bemerkung zu meinen Sprchstücken // P.Handke. Stücke I. – F.a.Main, 1977.*
3. В случаях, особо не оговоренных, произведения Хандке цитируются в переводе автора этого раздела.
4. *Handke P. Über das Stück «Weissagung» // P.Handke. Stücke I. – F.a.Main, 1977.*
5. *Handke P. Manifest // P.Handke. Stücke I. – F.a.Main, 1977.*
6. *Handke P. Über das Stück «Selbstbeziehung» // P.Handke. Stücke I. – F.a.Main, 1977.*
7. *Handke P. Das Gewicht der Welt. – Salzburg, 1977.*
8. *Heintz G. Pcter Handke. – Stuttgart, 1971.*
9. *Трактль Г. Избранное. Пер. О. Бараш. – М., 1994.*
10. *Handke P. Kaspars sechzehn Phasen // P. Handke. Stücke I. – F.a.Main, 1977.*
11. *Витгенштейн Л. Логико-философский трактат // Л. Витгенштейн. Философские работы. Ч. 1. – М., 1994.*
12. *Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992.*
13. *Павлова Н.С. Студенческий «бунт» и новыс формы драмы в ФРГ // Современный революционный процесс и прогрессивная литература. – М., 1976.*
14. *Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. – М., 1985.*
15. *Хандке П. Я – обитатель башни из слоновой кости. Пер. Ю.Архинова // Называть вещи своими именами: Программыные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986.*
16. *Архинов Ю.И. После бунта: «Молодая» литература ФРГ и Австрии на переломе // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе: 70-е годы. – М., 1982.*
17. *Макарова Г.В. Некоторые черты героя немецкоязычной драмы и сцены 70-х годов // Современное западное искусство: XX век. – М., 1988.*
18. *Камю А. Миф о Сизифе // А. Камю. Творчество и свобода: Статьи, эссе, записные книжки. – М., 1990.*
19. *Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. – М., 1988.*
20. *Павлова Н.С. Несчастная жизнь без желаний // «Иностранная литература». 1978. № 6.*
21. *Weiss W. Peter Handke oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart // Austriaca: Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65 Jahrestag. – Tübingen, 1975.*
22. *Arnold H.L. Gespräch mit Peter Handke // Text+Kritik. 1976. № 9.*
23. *Литвинец Н. Правдивая история об одиночестве // «Иностранная литература». 1982. №2.*
24. *Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1.*
25. *Затонский Д. В. Предисловие // И. Бахман. Избранное. – М., 1981.*
26. *Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // М. Хайдеггер. Время и бытие: Статьи и выступления. М., 1993.*
27. *Седельник В.Д. Пстер Хандке: «Игра в вопросы, или Экспедиция в край звонких звуков» // Диапазон: Вестник иностранной литературы. 1991. № 3.*

А.А. Гугнин
Полоцк, ПГУ

«НЕМЕЦКИЕ НАРОДНЫЕ КНИГИ» В ОЦЕНКЕ ФРИДРИХА ЭНГЕЛЬСА*

Бременский период в жизни Энгельса (лето 1838 – май 1841) можно охарактеризовать как период стремительного становления демократических основ мировоззрения молодого Энгельса. Сын религиозного и консервативного по своим политическим убеждениям фабриканта, пытливо вглядываясь в окружающую действительность и критически оценивая читаемые книги, одну за другой взрывает узкие рамки, положенные ему воспитанием в семье и в гимназии. Переписка с братьями Греберами и статьи этого периода (напр., «Письма из Вуппертала» и др.) отчетливо показывают, как растет протест Энгельса «против всяких проявлений реакции, ханжества и мракобесия в политической и духовной жизни Германии»¹. Молодой Энгельс переживает сложный процесс освобождения от религии и постепенного перехода на атеистические позиции; в Бремене во многих существенных чертах формируются его революционно-демократические взгляды.

В кругу многочисленных литературных и философских интересов молодого Энгельса, относящихся ко времени его пребывания в Бремене

* Статья была написана в 1971 г. на четвертом курсе филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова после возвращения из годичной стажировки в Институте германистики университета им. Гумбольдта, где я, занимаясь изучением творчества швабских романтиков (Л. Уланд, Ю. Кернер, Г. Шваб и др.), попутно увлекся немецкими народными книгами и собрал доступные мне материалы. На конкурсе научных студенческих работ по общественным наукам она получила диплом первой степени. Статья нигде не публиковалась, и я решаюсь обнародовать ее, хотя сейчас, разумеется, написал бы о немецких народных книгах несколько иначе. Но я ни слова не изменил в ней, так как мировоззрение развивается вместе с жизненным опытом, а жизненный опыт у меня тогда был советский, и мировоззрение было советское. Для пользы студентов я поместил в конце список рекомендуемой литературы, то есть те работы, которые попали в поле моего зрения после 1971 года.

довольно значительное место занимает увлечение немецкими народными книгами. Пока еще трудно хронологически точно определить, когда Энгельс впервые обратился к ним, так как письменные свидетельства, которыми мы располагаем, говорят уже о наличии серьезного и вполне сложившегося интереса. Так, Энгельс пишет братьям Греберам (письмо от 17–18 сентября 1838 г.): «Если вы получите это письмо до отъезда в Кёльн, то исполните следующее поручение: по прибытии туда разыщите Штрейтцейггассе, зайдите в типографию Эверта, № 51, и купите мне народные книги; «Зигфрид», «Уленшпигель», «Елена» у меня есть; важнее всего для меня: «Октавиан», «Шильдбюргеры» (неполное Лейпцигское издание), «Дети Хеймона» и другие вещи, снабженные гравюрами; если встретятся мистические, то купите их тоже, особенно «Прорицания Сивиллы»².

В последующих письмах и статьях вплоть до конца пребывания в Бремене Энгельс постоянно обращается к отдельным проблемам, волнующим его в связи с немецкими народными книгами. К этому же периоду относятся и фрагменты «Неуязвимый Зигфрид», написанной Энгельсом весной 1839 года³, и его большой замысел, окрепший на почве углубленных занятий народными книгами – написать «подлинную вторую часть “Фауста”, где Фауст уже не эгоист больше, а жертвует собой за человечество»⁴. В ноябре 1839 года Энгельс пишет Вильгельму Греберу о своем замысле: «Вот “Фауст”, вот “Вечный жид”, вот “Дикий охотник” – три типа предчувствуемой свободы духа, которые легко можно связать друг с другом и соединить с Яном Гусом. Какой здесь для меня поэтический фон, на котором самовольно распоряжаются эти три демона! Прежде начатая мною поэма о «Диком охотнике» растворилась в этом»⁵.

Но несомненно, что основным итогом увлечения Энгельса немецкими народными книгами является статья «Немецкие народные книги» («Die deutschen Volksbücher»). Энгельс работал над ней непосредственно с мая по октябрь 1839 года. Статья была напечатана в 5 номерах журнала младогерманцев «Telegraph für Deutschland» («Немецкий телеграф») в ноябре 1839 года под псевдонимом Фридрих Освальд. Но только в 1914 году прогрессивный буржуазный историк и биограф Энгельса Густав Майер доказал принадлежность этой статьи перу молодого Энгельса⁶.

Выяснение причин повышенного интереса молодого Энгельса к немецким народным книгам приводит к необходимости хотя бы в самых общих чертах представить их генезис и те функции, которые они выполняли на протяжении ряда веков своего существования.

Литературные произведения, традиционно объединяемые в понятие «немецкие народные книги» представляют собой очень сложное и многослойное явление, как в отношении времени написания и характера происхождения, так и в отношении стиля и содержания. Причинно-хронологически появление «народных книг» связано с упадком феодально-рыцар-

ского общества и феодально-рыцарской культуры в XIII–XIV веках, что для литературы имело последствием кризис миннезанга и средневековых эпических форм. В связи с этим получают все большее распространение жанры так называемой «развлекательной» литературы. Это означает не только кризис феодально-рыцарской культуры, но стоит так же одновременно и в тесной связи с определенными тенденциями к демократизации культуры, выраставшими на почве предвозрождения (рост городов, развитие мануфактуры и торговли, распространение образования в городской среде и т.д.).

Таким образом в круг литературы, получившей впоследствии название «немецких народных книг» вошли произведения, представляющие собой противоположные, хотя и диалектически взаимосвязанные тенденции – тенденцию упадка рыцарско-феодальной культуры и зарождающуюся демократическую тенденцию. Во второй половине XV века начинается довольно активная публикация «народных книг», причем, как правило, издатели их, (далеко не всегда выступавшие анонимно), как бы завершали обработку их, придавали бытовавшим в устных и в рукописных формах часто разрозненным сюжетам и образам определенную завершенность, в которой так или иначе отражался и вкус издателя. Вот, например, как выглядит творческая история народной книги «Семь швабов» (*Die sieben Schwaben*), юмор которой столь высоко ценил молодой Энгельс. В первый раз сказка о семи швабах упоминается в одном латинском диалоге XV века. Там рассказывается о том, как девять пугливых крестьян смотрят на страшного спящего зверя (*Untier*) до тех пор, пока проходящий мимо странник не объясняет им, что чудовище всего-навсего заяц. На основе этого шванка Ганс Сакс написал в 1545 мейстерзингерскую песню, в которую он добавил приключение с лягушками. В 1563 году Ганс Вильгельм Кирхгоф (*Hans Wilhelm Kirchhof*) переделал эти произведения в прозу и дополнил их третьим приключением крестьян: встречу со шмелём, жужжание которого напоминает пугливым швабам приближающихся с барабанным боем противников. С 1600 года вместо девяти швабов мы встречаем только семь. В середине XVIII века различные шванки о семи швабах были переработаны в прозаическую комедию, из которой в 1827 году Бертольд Ауэрбах (*Berthold Auerbach*) написал народную книгу «Семь швабов», обогатив ее собранными им старыми шванками о швабах⁷. Не менее сложную судьбу имеют и многие другие «народные книги».

Опубликованные в XV – начале XVI веков «народные книги» состояли большей частью из вольных прозаических переводов – пересказов с латинского и с французского языков как книг популярных авторов (новелл Боккаччо, обработок Аретино, Поджо (*Poggio*), отдельных произведений французской куртуазной литературы и т. д.), а также из прозаических пересказов эпических произведений немецких средневековых авторов⁸.

Довольно значительную роль в этой переводческой и популяризаторской работе занимала деятельность ряда представителей раннего этапа гуманизма в Германии, в частности Генриха Штайнхёвеля (Heinrich Steinhövel), городского врача.

Очень важным, хотя и не сразу в полную меру использованным источником «народных книг» стали бытовавшие устно (но отчасти нашедшие отражение и в средневековых хрониках и др.) народные легенды, предания, саги и другие многочисленные формы устного народного творчества, в которых концентрировались как преломившиеся в сознании народа действительные исторические события и факты, так и определенные черты складывающегося национального характера, привычки, суеверия, обычаи, но так же и чаяния широких народных масс.

Это многообразие источников литературных произведений, объединяемых нередко до сих пор под одной рубрикой «немецких народных книг» и объясняет на первый взгляд странный факт соседства в них народной книги о «Тиле Уленшпигеле», являющейся выражением вольнолюбия и демократических требований широких народных масс, и книг о *Геновесе*, *Гризельде* и *Хирлянде*, об императоре *Октавиане* и др., которые молодой Энгельс обвинял в проповеди смирения и рабства⁹.

Очевидно, что сама возможность свободного использования самых разных источников, открывшаяся перед постепенно складывающимся новым литературным жанром «народной книги», и возрастающая популярность ее в разных культурных слоях должны были очень рано натолкнуть издателей на мысль о возможности использовать столь действенное средство массового воспитания в интересах распространения идеологии определенных классов. Вопрос этот еще в достаточной степени не изучен, но есть факты, подтверждающие правомерность исследования «народных книг» в этом направлении¹⁰. Известно, например, что книга об Агасфере (*Der ewige Jude*) была написана в 1602 году теологом, как искусное подражание стилю «народной книги» и сознательно преследовала цель распространения лютеранства среди евреев¹¹. Да и случаи цензурных вмешательств показывают, что правящие классы рано осознали опасность, исходящую из богатых демократическими идеями народных книг. Так испанский король Филипп II эдиктом от 1569 года запретил ряд народных книг, в том числе и «Тили Уленшпигеля»; о запретах немецких народных книг в XIX веке под штемпелем прусской цензуры сообщает в своей статье и Фридрих Энгельс¹².

Очередное переиздание «народной книги» почти всегда являлось и очередной переделкой ее, очередным приспособлением полюбившегося сюжета к изменяющимся вкусам читателей, приспособлением, нередко соединяющим в себе попытку активного воздействия на сознание читателя, определенной «идеологической обработкой» его.

Вопрос о том, как к «немецким народным книгам» относились просветители, представители «Бури и натиска» и романтики в общем-то довольно основательно разработан немецкими литературоведами¹³, хотя и не под углом вышеозначенной проблематики их использования в качестве удобного средства воспитания масс. Уже Лессинг, Клинггер и особенно Гёте хорошо почувствовали демократические тенденции, заложенные в народных книгах. Мы остановимся лишь в самых общих чертах на специфических особенностях подхода романтиков к «немецким народным книгам», так как именно против традиций их подхода и выступает, прежде всего, Ф. Энгельс.

Переработки Людвиг Тика¹⁴, который первым среди немецких романтиков обратился к народным книгам, являются отчетливым выражением подхода чисто субъективного. Тик произвольно изменяет структуру произведений и характера главных героев, превращая «Шильдбюргеров» в пародию на просветителей, и мужественных «Детей Хеймона» в рефлектирующих романтических героев, так что они уже ничего общего не имеют с действительной народной книгой, с заложенными в ней идеями. Сюжет народной книги и ее образы служили для Тика лишь отправным пунктом для выражения его собственного романтического мировосприятия и герои его обработок напоминают о героях его собственных произведений.

Наиболее отчетливо романтическую концепцию народных книг выразил в 1807 году И. Гёррес в предисловии и послесловии к написанному им обзору немецких народных книг¹⁵. Концепция Гёрреса сохранила влияние в течение всей первой половины XIX века, ею руководствовались и издатели и против нее решительно выступил молодой Энгельс. Идеологическая и политическая суть этой концепции отчетливо выступают в обращении «К почетной публике» (An das geehrte Publikum), написанном Арнимом для «Газеты для отшельников» в 1808 году (Гёррес был в числе основных сотрудников газеты), в котором Арним в качестве основных задач своего издания видит восстановление пошатнувшейся под ударами просветителей и наступающего буржуазного века «тоски по старому» (Sehnsucht nach dem Alten) и «благоговения и религии» (Andacht und Religion)¹⁶.

Арним (а вместе с ним и Гёррес) сознательно противопоставляет народную поэзию и идиллию средневекового «благоговения и религии» «вихрю нового» и рассматривает их «как силу, противоборствующую революционным переворотам его времени, как хранилище старого национального мышления и чувствования»¹⁷.

Зная о широкой популярности народных песен и народных книг Арним, Брентано и Гёррес старались самим отбором и свободной обработкой сгладить определенные бунтарские и свободолобивые тенденции и редактируемых ими произведениях. (Напомним лишь общеизвестный

факт о том, что в «Волшебный рог мальчика» не были включены народные песни периода Великой крестьянской войны в Германии 1525 г.). И наоборот, они пытались усилить в своих обработках религиозно-консервативные и мистические элементы. *Так обработки народных песен и народных книг становились орудием в руках определенной идеологии (феодално-католической реакции).*

Если проанализировать отношение некоторых других видных немецких романтиков (Я. Гримм, Ф. Шлегель, Л. Уланд, Лео фон Зекендорф) к «Волшебному рогу мальчика» и к немецким народным книгам в издании Гёрреса, то становится очевидным различие их позиций, не всегда, правда, отчетливо выходящее из сферы эстетической. Во взглядах последних больше историзма, у них чувствуется зарождающийся филологический подход к текстам, народных книг, и они выдвигают требование о соблюдении близости оригиналам, в чем до определенной степени следуют демократическим традициям Гердера и лучших издателей периода «Бури и натиска». Вот как оценивает, например, Уланд работу Гёрреса: «Пока читаешь эту книгу, не следует брать в руки ни одну из самих народных книг, так как красочный стиль Гёрреса слишком отличается от простого народного стиля, но он очень к месту, если отдалиться от речи народных книг и держать перед глазами только картины, которые они оставляют в фантазии»¹⁸. Уланд отмечает значительную разницу стиля народных книг и стиля обработок Гёрреса. Но с точки зрения поэтического содержания, как создания фантазии они для него не представляют существенной разницы. Его подход к средневековью типично романтический. Если для некоторых просветителей-рационалистов (например, Вольтер) характерно было механическое отрицание средневековых памятников как скопления суеверий, предрассудков и т. д., то для романтиков (за отдельными исключениями) характерно столь же механистическое «прятие» средневековья. Именно на эту ограниченность романтического подхода к народному творчеству указал в 1839 году Энгельс: «Но романтики интересовались только их поэтическим содержанием; насколько они были неспособны понять их значение как народных книг, показывает Гёррес в своем сочинении о них»¹⁹.

Энгельс, подходя к оценке народных книг с новых, вырабатываемых им революционно-демократических позиций, называет определенную их часть «бессмысленными порождениями пагубного суеверия»²⁰ (*unsinnige Kinder des leidigen Aberglaubens*) и высказывается против распространения книг, сохраняющих суеверия, предрассудки, мешающих освобождению сознания народа от рабских представлений. В таком случае, говорит он «Как бы ни была поэтична книга, *senseo Carthagineum esse delendam*»²¹ (считаю, что Карфаген должен быть разрушен) (*Mag das Buch so poetisch sein, wie es will, senseo Carthagineum esse delendam*).

Гёррес же, напротив, восхищается книгами, содержащими подобные суеверные и невежественные представления, и говорит, что их взгляд на природу «поэтичен в той степени, до какой он ненаучен, и как раз потому, что они старые, в них настолько много поэзии, насколько, напротив, мало правды»²².

Гюнтер Фойгт в своей обстоятельной статье «Фридрих Энгельс и немецкие народные книги» находит необходимым упрекнуть молодого Энгельса в излишнем просветительстве, в недооценке значения искусства прошлого для современности²³. Но так ли это? Вот как пишет сам Энгельс, заканчивая свою статью: «Необычайной поэтической прелестью обладают для меня эти старые народные книги, с их старинной речью, с их печатками и плохими гравюрами. Они уносят меня от наших запутанных современных «порядков, неурядиц и утонченных взаимоотношений» в мир, который гораздо ближе к природе. Но об этом здесь не может быть речи. Главный аргумент Тика заключался именно в этой поэтической прелести, но что значит авторитет Тика, Гёрреса и всех прочих романтиков, когда разум говорит против него и когда дело идет о немецком народе?»²⁴ Как мы видим, речь здесь идет не о недооценке поэтической стороны народных книг, а об оценке их с точки зрения самых насущных задач современной Энгельсу исторической ситуации в Германии, оценке человека активного, стремящегося внести свой посильный вклад в дело борьбы за демократические права народа.

Для большей части немецких романтиков характерен был отказ от глубокого проникновения в сущность современности, и средневековая поэзия и идеализация средневекового феодализма были своего рода прибежищем, где они искали свои идеалы, пытаясь наивно привязать их к действительности «Ну и ладно, называйте нас мечтателями, – писал Уланд в одной из своих ранних статей «О романтическом» («Über das Romantische», 1807), – но мы с верой войдем в великое романтическое царство чудес, где божественное бродит повсюду в тысячах просветленных образов!»²⁵ Призыв этот напоминает о предисловии Арнима к «Газете для отшельников» и является свидетельством конфликта не только Уланда, но и многих немецких романтиков с современной им Германией, идущей, невзирая ни на какие «чудеса» романтики, по капиталистическому пути развития, который безжалостно разрушал «мир высших понятий» романтиков²⁶.

Неспособность объективно разобраться в сути происходящих общественных изменений, найти исторически-прогрессивные тенденции и силы и активно действовать в их русле и заставил ряд немецких романтиков идеализировать средневековье, так как они отчаялись найти какие-либо положительные идеалы в современности. Протест их носил пассивный, созерцательный характер.

Но вот романтик другого склада, Генрих Гейне, в 1820 году пишет статью «Романтика» с прогрессивной политической окраской. Насколько иначе, чем Уланд, он понимает романтику видно из такого, например, его суждения. «Однако я думаю, что христианство и рыцарство были лишь средствами ввести романтику; ее пламя уже давно пылает на алтаре нашей поэзии; еще ни один священнослужитель не должен подливать туда священной елей, и больше ни один рыцарь не должен стоять там на страже. Германия теперь свободна; ни один поп не может заточить в темницу немецкие умы; ни один благородный дворянчик не вправе больше кнутом гнать на барщину немецкие тела, и потому также немецкая муза снова должна стать свободной, цветущей, неафектированной, честной немецкой девушкой, а не быть томной монашенкой или качашейся предками рыцарской девицей»²⁷.

В статье Гейне речь идет не о недооценке литературы и поэзии, а об активном отношении к ней, о стремлении очистить ее от религиозно-мистических и феодальных элементов, вовлечь ее в русло борьбы за разрешение демократических задач современности.

И в статье молодого Энгельса речь идет не о недооценке эстетической стороны «немецких народных книг», а о конкретно-историческом подходе к ним, с точки зрения места и роли их не вообще, абстрактно, а исходя из насущных задач конкретной исторической ситуации в Германии. Энгельс требует рассматривать народные книги с точки зрения интересов народа, а не только интересов поэзии, что означает справедливое требование о нераспространении в народе рабских и невежественных представлений, возникших в определенный исторический период и распространявшихся в угоду правящим классам. Эти рабские и невежественные представления, как пишет молодой Энгельс, должны быть в первую очередь искоренены там, «где должен быть установлен конституционный строй»²⁸.

Статья Энгельса содержит много ценных наблюдений, которые до настоящего времени имеют значение для исследователей немецких народных книг. Т. Фрингс в статье «Энгельс как филолог», разбирая работу Ф. Энгельса «Франкский диалект» приходит к выводу: «То, что мы обнаружили на Рейне благодаря кропотливой детальной работе, уже 40 лет назад стояло перед взором Энгельса»²⁹. И современные исследователи немецких народных книг не отрицают приоритета Энгельса по ряду вопросов из общей проблематики немецких народных книг. Так, предположение Энгельса о наличии национальных корней в народных книгах «Дети Хеймона» и «Фортунат» было подтверждено независимо от Энгельса специальными исследованиями филологов Фридриха Пфаффа в 1885 году (о «Детях Хеймона») и Ганса Гюнтера в 1914 году (о «Фортунате») ³⁰.

Статья Энгельса является блестящим свидетельством того, как широка научная заинтересованность и общественный кругозор и их демократическая

направленность, соединенные с любовью к непосредственному предмету исследования, являются необходимой и плодотворной предпосылкой успешного научного анализа.

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. – М., 1956. – С. 5.

² Там же. – С. 265.

³ Там же. – С. 284–293.

⁴ Там же. – С. 326.

⁵ Там же. – С. 326–327.

⁶ По вопросу о публикациях и исследовании творчества молодого Энгельса см.: Селезнев К. Исследование художественного творчества молодого Энгельса // «Вопросы литературы». № 12. 1965. – С. 200–210.

⁷ См.: Die sieben Schwaben und andere Volksbücher. – Berlin, 1968. – S. 162–163.

⁸ Подробнее об этом см. в «Хронологическом обозрении» народных книг, составленном Рихардом Бенц: Benz R. Geschichte und Ästhetik des deutschen Volksbuchs. – Jena, 1924. – S. 57–60.

⁹ Маркс К., Энгельс Ф. Из ранних произведений. – С. 349.

¹⁰ Р. Бенц, например, в своем исследовании указывает на значительную разницу в содержании обработок: «народных книг», вышедших до и после Великой крестьянской войны в Германии.

¹¹ G. Voigt Die deutschen Volksbücher // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. 1955. N 1. – S. 92.

¹² Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. – М., 1967. Т. 2. – С. 534.

¹³ Кроме уже упомянутой работы Р. Бенца, а также статьи Г. Фойгта см. например: Lutz Mackensen, Die deutschen Volksbücher, 1925; Wolfgang Liepe, Elisabeth von Nassau – Saarbrücken. Entstehung u. Aufgabe des Prosaromans in Deutschland. – Halle, 1920.

¹⁴ В 1797 году Л. Тик издал 3 тома «Сказок Петера Лебрехта», представляющих собой большей частью переработки немецких народных книг.

¹⁵ Die deutschen Volksbücher. Nähere Würdigung der schönen Historien-, Wetter- und Artneybüchlein, welche theils innerer Werth, theils Zufall, Jahrhunderte hindurch bis auf unsere Zeit erhalten hat. Von J. Görres. Heidelberg, 1807.

¹⁶ «Troest Einsamkeit» (Neudruck romantischer Seltenheiten. 3). – München, 1924. – S. IX–X.

¹⁷ Thalheim H.-G. Literatur der Goethezeit. – Berlin, 1959. – S. 294.

¹⁸ Uhlands Briefwechsel, hrsg. von Julius Hartmann. Bd-e. I–IV. Stuttgart und Berlin, 1911–1916. Bd. I. – S. 260.

¹⁹ Marx K., Engels F. Über Kunst und Literatur. Berlin, 1968. Bd. II. – S. 402.

²⁰ Там же. – С. 408.

²¹ Там же. – С. 407.

²² «Deutsche National – Litteratur» Historisch-kritische Ausgabe. 146. Band. Stuttgart. Arnim, Klemens und Bettina Brentano, J. Görres. Erster Teil. Hrsg. von Prog. Dr. Max Koch. – S. 17.

²³ Voigt G. – S. 83.

²⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 2. – С. 537.

²⁵ Uhlands Werke. Hrsg. von L. Fränkel. Bd. 2. – Leipzig und Wien, 1893. – S. 350–351.

²⁶ Там же.

²⁷ Geiße G. Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.–Л., 1937. – С. 167.

²⁸ Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. Т. 2. – С. 535.

²⁹ Frings Th. Friedrich Engels als Philologe // «Deutschunterricht», 1955. N. 8. – S. 427.

³⁰ Voigt G. – S. 90–91.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Пуришев Б.И.* Очерки немецкой литературы XV–XVII вв. – М.: ГИХЛ, 1955. – С. 45–57; с. 215–221.
2. Легенда о докторе Фаусте. Второе, исправленное издание под ред. В.М. Жирмунского. – М.: Наука, 1978. – 424 с. (Первое издание в 1958 г.)
3. Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. Издание подготовили Н.А. Москалева, Б.И. Пуришев, Р.В. Френкель. – М.: Наука, 1986. – 312 с. (В приложении статья Б.И. Пуришева «Немецкие народные книги». – С. 261–282.)
4. *Гёррес И.* Немецкие народные книги // Эстетика немецких романтиков. Составление, перевод, вступительная статья и комментарий А.В. Михайлова. – М.: Искусство, 1987. – С. 269–281.
5. *Пронин В.А.* Немецкие народные книги // Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. редактор и составитель А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001. – С. 633–635.
5. Die deutschen Volksbücher. Berlin—Weimar: Aufbau-Verlag, Bd.1–3, 1968.
6. *Schmitt A.* Die deutschen Volksbücher. Diss. Berlin, 1978.
7. *Steiner B.* L. Tieck und die Volksbücher. – Berlin, 1983;

2008

**ШИЛЛЕР И ЕГО ФИЛОСОФИЯ ЛЮБВИ:
ЭКСПЕРИМЕНТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ И В ЖИЗНИ**

В 1780 году Шиллер защитил диссертацию по медицине, поставив в ней вопрос, поиски ответа на который сыграли большую роль и в его творчестве и в личной жизни. Это вопрос о соотношении в человеке животного и духовного начал, о равновесии и взаимодействии тела и души. В рамках медицинского исследования он разрабатывает теорию, по которой между духовной и телесной существует третья, срединная сила, которая объединяет их. Эта сила (*Mittelkraft*) у Шиллера – любовь.

Он рассматривает любовь как основополагающий космический принцип, обращая внимание в первую очередь на три аспекта: любовь как «одухотворяющий принцип в машинерии телесного мира; любовь как принцип «благодаря которому гарантируется скользящий переход между материей и духом, так как разрыва здесь быть не может», и Любовь как «принцип истины», который «преодолевает дуализм между узнающей и узнаваемой деятельностью. Любовь гарантирует, что действительно есть действительность, которую можно познать»¹.

Эту теорию любви Шиллер иллюстрирует в диссертации примерами из своей драмы «Разбойники», но это «гораздо более, чем только иллюстрация философско-медицинской работы... Сама диссертация есть теоретическое обоснование и антропологическое изучение образов его ранних драм...»²

В «Разбойниках» Шиллер проверяет свои выводы по поводу различных форм лихорадки («*Fieberformen*»), как медицинской метафоры для одновременно пишущейся пьесы и ее двух главных протагонистов. Франц Моор репрезентирует ленивую лихорадку, которая прячет болезнь под различными масками и как коварный враг проникает в тело. Разбойник Карл Моор, который обладает «высочайшей жизненной силой и чувствительным страстным духом»³, благодаря этой конституции предназначен для противоположного типа лихорадки и представляет вспыльчивый, или воспаляющийся ее вариант. Каждому из братьев Моор Шиллер репрезентировал одну только сторону человеческой природы: Францу – «*Koerperkraft*», а Карлу – «*Geistkraft*», но Шиллер демонстрирует несо-

¹ *Safranski R.* Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. – Muenchen-Wien. 2004. – S. 85.

стоятельность и жизненное бессилие этих двух типов. «Различие между Карлом и Францем состоит лишь в том, что один уходит в разочарованность, а другой с нее начинает; один претерпевает крушение нигилизма, другой делает из этого моральный принцип»⁴. И хотя в конце пьесы Шиллер показывает триумф гордой свободы Карла, который остался преданным самому себе, но ни великий порядок, ни идея всеобщей любви не воплощаются в их мире.

Иначе проверяется философия любви в пьесе «Коварство и любовь». Шиллер ставит эксперимент с любовью, пытаясь выяснить, как далеко можно в ней зайти и как ее притязания на абсолютность влияют на состояние мира. «Вопрос не только в том, может ли развращенный мир разрушить любовь, но и в том, не содействует ли любовь сама развращению мира, в котором она претендует на исключительное обладание другим человеком»⁵. Поэтому пьеса заканчивается «как трагическая пародия на большую, скрепленную любовью цепь бытия», герои оказываются связаны не любовью, а взаимной виной, и сама любовь становится лишь мячиком «в игре власти»⁶.

Как исцелиться от таких «лихорадочных» пароксизмов духа – скептицизма и вольнодумства, Шиллер показывает в «Философских письмах», написанных в 1786 году. Только потрясение лихорадочного скептицизма с его унылой меланхолией может мобилизовать силы депрессивного мечтателя и оживить остаток растраченного юношеского энтузиазма. Для Юлиуса, главного персонажа «Философских писем», любовь – это прекрасный феномен одухотворенного творчества. Слепо идеалистический Фердинанд в «Коварстве и любви» представляет любовь как неразрывный узел, равный звукам аккорда, и восторженный Юлиус в «Философских письмах» формулирует любовь как аккорд гармонических душ. Для них обоих возлюбленная (Луиза) или возлюбленный (Рафаэль) становятся территорией рефлексии собственного энтузиазма, незамутненным зеркалом собственного энтузиастского Я. Образ зеркала Шиллер использовал задолго до появления «Философских писем» в письме к Рейнвальду от 14 апреля 1783 года, когда писал: «По-моему, любой поэтический вымысел не что иное, как восторженная дружба или платоническая любовь к созданию нашего ума... тогда все порождения нашей фантазии в конце концов – только мы сами. А что такое дружба или платоническая любовь, как не сладострастное слияние двух существ? Или созерцание себя в зеркале другой души»⁷ (Т. 7. С. 47). Так музыкальной метафорой и образом зеркала Шиллер формулирует свою теорию любви и в философском тексте и в драматическом произведении. Однако в пьесе он демонстрирует непригодность такой теории для действительности, причем в двух аспектах: по-первых, в образе Луизы показывает нежизнеспособность любви в мире, отмеченном человеческими слабостями, ничтожностью и пошлостью; она понимает, что любовь – это взгляд на самих себя глазами другого, не

меньше, но и не больше, чем «счастливый обман». Во-вторых, в образе Фердинанда он разоблачает многословную пропаганду любви. Фердинанд не хочет до конца понять, что его искренние метафизические построения оказываются принесенными в жертву отрезвляющей реальности. В образе Фердинанда Шиллер воссоздает трагическую фигуру, которая не способна доказать на деле, в реальности, свой идеал любви. Его идеология любви не учитывает реалий жизни, стоит перед реальностью в закоряченной твердости. И даже когда он узнает о невинности умирающей от его руки Луизы, ему не приходит в голову ничего другого, как возвести ее в святые⁸.

Юлиус в «Философских письмах» свободен от такого рода крайностей. Он способен вопреки всем сомнениям и нагло отчаянию отстоять свое идеальное построение в реальности. Именно поэтому он может противоречить своему другу и учителю Рафаэлю, когда заявляет, что эта философия облагораживает его сердце и украшает перспективы. Кризис, который он переживает, лишь укрепляет его иммунитет против бесконечной мечтательности, он способен без иллюзий интегрировать собственный метафизические схемы и мечты о совершенстве в заботы и барьеры человеческой жизни. Он в состоянии выдержать амбивалентность бытия.

Юлиус выздоравливает иначе, чем Фердинанд, от своей метафизической лихорадки. Но и иначе, чем Луиза. Безусловная любовь, как это было у Луизы, которая, тем не менее, знала об этих условностях, готова даже к жертве самой жизнью. Самоотвержение – часть шиллеровской теософической аргументации, для него жертва жизнью во имя несвоекорыстной добродетели или истины – всегда следствие счастливо действующей любви. На сцене Шиллер показывает хрупкость философски утвержденной связующей силы любви, разбивает ее как химеру, а в философском трактате он оставляет своему Юлиусу веру в реализацию этого возвышенного мифического несвоекорыстного чувства. Однако и в «Философских письмах» энтузиастская метафора любви выступает в двойственном свете: тот, кто ее открывает, остается недолгим ее приверженцем, так как он не заботится о том, чтобы реализовать свои идеалы в мире. В первой же главе, открывающей «Теософию Юлиуса», звучит мотив сомнения, так как его сердце ищет философии, а фантазия подсовывает свои мечты, но лучшей была бы для него истина.

Провозглашая путь к достижению суммы всех совершенств универсума как путь любви, Шиллер следует широко распространенным темам немецкого Просвещения, которые вращаются вокруг целей человеческого бытия, его путей к счастью, его способности к самосовершенствованию. Для решения этих вопросов недостаточно было радикально-материалистических построений французских просветителей. Чтобы противопоставить им любовь как центр философских рассуждений, не было ничего необычного в том, чтобы взять на вооружение философию всеединства Платона. Исходя из античной философии можно было формулировать дуалистическую картину мира, которая так хорошо вписывалась в психо-физиологические хлопоты о «цельности человека»

«философствующего медика» Шиллера. Не только в философии и в драматическом творчестве Шиллер проверял свою теорию любви. Его первые письма Кёрнеру можно читать как «протокол эксперимента, поставленного над самим собой»⁹. О чем, собственно, эти письма? С одной стороны, в них повторяется мотив заблуждений, неискренности, масок, – мотив, которому Шиллер много отдал в своем творчестве, ставя диагноз современному обществу. Он сам в этих первых письмах отдает дань такому, как он это называет, «гриму», без которого невозможно жить в обществе. Ему приходится виртуозно балансировать между риторическим искусством формулировки и наивно-чувствительной откровенностью, с которой он, уже не заботясь о возможной реакции, формулирует собственные чувства¹⁰.

В то же время он понимает, что ни один человек не может ни с того ни с сего сбросить «скучные огады моды», и с самого начала учитывает это и беспокоится о том, чтобы его искренние слова не были поняты превратно: «Боюсь, что такое вступление покажется вам скорее сумасбродным мечтательством, нежели подлинным моим ощущением, а между тем я чувствую именно так» (Т. 7. С. 67).

Первая половина первого письма Кёрнеру от 10 февраля 1785 года полна поэтому как признаний в любви, так и неуверенности в том, видят ли его новые друзья в нем только известного поэта или за этим скрывается и отношение к человеку. Метафорически описанное пророчество их будущих отношений рассчитано в первую очередь на то, чтобы сразу определить структуру их дружбы как дружбы «благородных душ»: если они прислали ему свое письмо и подарки как «благородной душе», то и он отвечает им как «благородным душам» и именно это ставить во главу угла их отношений. «Благородные души, – сразу пытается он объяснить свою позицию, – связаны хрупкими узами, но часто нерушимо и навеки. Великие музыканты нередко узнаются по первым аккордам, великие художники – по небрежному мазку кисти, благородные же люди – большей частью по одному какому-то порыву» (Т. 7. С. 67).

Во второй части письма, написанной через 12 дней, этот порыв разрастается, выливается в поток безудержных признаний, самообвиняющих жалоб и мечтательных пророчеств и достигает наивысшей точки в витиеватом сообщении для далеких поклонников писателя, известного им лишь по его произведениям, что он пережил «революцию в себе» и теперь «должен... благодаря душевному единению» с ними «обрести способность вновь довериться своему сердцу и окрылить свое существование». «Мое поэтическое вдохновение иссякло, – пишет он, – а мое сердце застыло для прежнего круга друзей. Вы должны вновь отогреть его» (Т. 7. С. 70).

Теперь уже в этой дружбе планирует он воплотить идеал своей философии любви. Он ассоциирует себя с Юлиусом его раннего наброска «Теософия Юлиуса», а Кёрнера с Рафаелем, даже предлагает Кёрнеру вместе написать роман в форме переписки двух друзей, в котором Кёрнер взял бы на себя роль Рафаеля.

Но уже через год воодушевление дружбой начинает угасать. В известном письме Губеру от 5 октября 1785 года он рисует впечатляющую картину вдохновения и бренности энтузиазма: «Думается мне, что отрочество нашего духа окончилось. Так же как и медовый месяц нашей дружбы. Пусть же теперь соединятся наши уже зрелые сердца для того, чтобы меньше мечтать и больше чувствовать, меньше прожектерствовать и тем плодотворнее *действовать*. Энтузиазм и идеалы, дорогой мой, страшно низко пали в моих глазах. ... Энтузиазм – это смелый, сильный толчок, подбрасывающий в воздух ядро, но дурак тот, кто подумает, что ядро будет вечно сохранять то же направление и ту же скорость. Оно описывает дугу, ибо сила его иссякает в воздухе. Но в сладостный момент зарождения идеала нам свойственно принимать в расчет только движущую силу, а не силы притяжения и сопротивления материи» (Т. 7. С. 92).

В мае 1786 года появляются «симптомы утомления»¹¹ накатом этой дружбы. Шиллер пытается диагностировать ее состояние в письме Губеру от 1 мая 1786 года: «природа начинает разрушение, чтобы вновь возродиться»¹². А в декабре 1786 в письме к Кёрнеру он пытается еще раз разобраться, что же произошло с их дружбой, и опять звучит мотив самообвинения: «...меня удручает, что всю радость своей жизни я поставил в зависимость от вас и сам по себе даже в течение одного месяца не умею чувствовать себя счастливым. Господи боже мой, что же будет дальше! ... Для жизни и работы вы стали мне необходимы. Я мало что или ничего собой не представляю. ... Это тяжелое чувство преследовало меня во время работы, так что я вставал и уходил и всякий раз возвращался неудовлетворенный, с пустым сердцем. Разве вы на вашем месте так же бы тосковали по нас? Разве мой образ не померк бы в ваших душах раньше, чем ваши образы померкнули во мне? Я боюсь ответа, ибо до сих пор все распределялось очень неравномерно. Я мог полностью наслаждаться нашим обществом, насквозь видеть и до конца понимать вас, мою же душу от вас скрывало мое мрачное настроение. Вы так много значили для меня, а я для вас еще так мало – даже меньше того, что мог бы значить. Мне сегодня очень грустно вспоминать вас, вспоминать большую вину перед вами, которую, знаю, я еще не искупил». (Т. 7. С. 98–99). Об этом же в другом письме: дружба не надоела ему, но она потеряла свой возвышенный характер. В этом нет их вины, так как невозможно постоянно находиться в том приподнятом настроении как в их первый год. Нужно искать дружную почву для воодушевления, и Шиллер видит ее в творчестве.

Философия любви в дружбе не выдержала собственного высокого накала, но дружба устояла, хотя и приняла несколько иной характер. Более чем через десять лет, в августе 1798 года, Шиллер попытается определить новый характер их дружбы: «...теперь, собственно, настала пора, когда наша дружба, ставшая вследствие своей истинности, чистоты и длительности частью нашей жизни, должна принести нам свои самые чудес-

ные плоды... на свете вообще так страшно мало настоящих дружеских связей и так мало содержательных людей, что уж если людям посчастливилось и они нашли друг друга, следовало бы сблизиться как можно теснее» (Т. 7. С. 511). И ни слова о «единении всех чувств», о «полнейшем проникновении в интересы друг друга», о чувствах, которые «гармонически слились воедино» – ничего, что напомнило бы об энтузиастском вдохновении первого года дружбы, о идеалах философии любви.

Казалось бы, на этом с философией любви в жизни Шиллера могло бы быть и покончено. Несколько позже, как пишет Сафрански, «... в начале девяностых годов ... любовь потеряла свой космический мандат и лишь издалека кажется философически благородной, как жизненно полезная функция энтузиазма. ... Шиллер уходит в конце концов от онтологии любви к «как-бы-философии» любви»¹³. В этом высказывании для нас интересно определение – «жизненно полезная функция энтузиазма», так как оно довольно точно определяет позицию Шиллера в отношениях с сестрами Ленгефельд, которые также с полным правом можно назвать последним «экспериментом» философствующего медика Шиллера с энтузиазмом любви.

Шиллер познакомился с Шарлоттой и Каролиной Ленгефельд в конце 1787 года, почти через полтора года после письма Кёрнеру о конце «возвышенного», энтузиастского периода их дружбы. В январе 1788 Шиллер пишет Кёрнеру о том, что он снова ощущает нехватку любви, дружеского понимания, духовного общения с родственной душой. Так же, как в 1785 году он бросился в дружбу с Кёрнером и Губером в поисках спасения от одиночества, так и теперь он бросается в любовь, потому что ощущает необходимость «иметь около себя создание, которое принадлежит *мне*, которое я могу и должен сделать счастливым, а его бытие может освежить мое собственное»¹⁴. Эта необходимость родилась из чувства глубокого несчастья. Чувство несчастья – это аргумент, который Шиллер использует как для объяснения его срочного приезда в Лейпциг в 1785 году, так и для объяснения необходимости жениться: «Я еще не был счастлив, – пишет он в 1885 году, – ибо слава, восхищение и все прочее, сопутствующее писательству, не могут уравновесит и *одного* мгновения, даруемого дружбой и любовью, – сердце так нуждается в этих чувствах» (Т. 7. С. 69). А эти строки из письма 1788 года: «...уже много лет я не испытывал полного счастья – и не только потому, что мне не доставало для этого возможностей, как потому, что я скорее лакомился радостями, чем наслаждался ими; у меня не было той внутренней ровной и мягкой восприимчивости, которую дают только покой семейной жизни, упражнения чувства во многих и непрерывных, хотя бы и малых и слабых дружеских переживаниях.» (Т. 7. С. 151). Но если в письмах Кёрнеру он сетует главным образом на невыносимую конкретную ситуацию в Мангейме, то в письмах сестрам Ленгефельд вся его прежняя жизнь представляется в мрачных тонах: «Судьба жестоко терзала мою душу. Через печальную, мрачную юность

вступил я в жизнь, и бессердечное, бессмысленное воспитание тормозило во мне легкое, прекрасное движение первых нарождавшихся чувств. Ущерб, причиненный моей натуре этим злополучным началом жизни, я ощущаю по сей день. Ах, я чувствую его даже в этот миг! Ибо без него меня не мучила бы и эта недоверчивость» (письмо Каролине фон Бейльвиц от 25 августа 1789 года. Т. 7. С. 228).

В письмах этих двух периодов много сходных мотивов. Шиллер по-прежнему боится, что его не поймут и его искренние чувства – из-за всеобщей традиции общения в обществе «под маской», «в гриме» – будут поняты превратною «Я боялся, – пишет он Шарлотте 25 августа 1789 года, – что вы можете замкнуть свои желания перед властью обстоятельств и – как бы мне выразиться яснее? – я боялся, что вы можете продолжить нашу дружбу без любви и внутреннюю жизнь дружбы примирять с разлукой...» (Т. 7. С. 226). Он так же не уверен в том, что будет верно понята его натура, и пишет о недостатках своего характера: «О, как страстно желал бы я, чтобы вы могли проникнуть в сущность моей природы, увидели все, все мои слабости и все-таки избрали меня! Пока я должен бояться, что вас могут поразить недостатки во мне, к которым вы не были подготовлены, до тех пор вы еще не мои навек» (письмо Каролине фон Бейльвиц в тот же день. Т. 7. С. 228). Он надеется на особое родство благородных душ и видит эти души в своих избранниках: «Вы не можете действовать как обыкновенные люди, значит вам и со мной не нужно ничего, кроме правды, мы можем перескочить через все эти сложные правила и раскрывать наши души друг перед другом свободно и чисто» (письмо Шарлотте и Каролине от 3 августа 1789 года Т. 7. С. 224). На новые отношения так же возлагает он все надежды на будущее: «Какие райские блаженства сулит мне будущее!... О я сознаю в этот миг, что не утратил ни одного из тех чувств, которые смутно угадывал в себе! Я чувствую, что во мне живет душа, способная на все прекрасное и доброе. Я снова обрел себя, и я возвышаю значение своей жизни желанием посвятить ее вам» (Письмо Шарлотте и Каролине от 3 августа 1789 года Т. 7. С. 224). Он уверен, что только через его избранниц его «будут вновь интересоваться и ... прежние радости, без вас я их не обрету» (Письмо Шарлотте от 25 октября 1789 года. Т. 7. С. 232). Он строит такие же восторженные планы на будущее: «Я не могу простить людям и вещам того, что они стоят ниже идеала моей любви. И то, что они все-таки вторгаются в наш круг и мешают нам предаваться тому счастью, которого они неспособны заменить, делает меня резким и часто ожесточает против людей и судьбы. ... видя вас перед глазами, ... я примирюсь со всем, что меня окружает, и тусклые явления вокруг нас наделю светом и жизнью от творческого пыла моей души» (Письмо Шарлотте и Каролине от 15 ноября 1789 года Т. 7. С. 236).

Но эти «тусклые явления жизни» пришли не извне, а проявились в их «тройственном» союзе. Шиллер рисовал их «будущее втроем» как союз

родственных душ, как прекрасный образ возвышенной и возвышающей любви. Ему необходимо было присутствие в его жизни обеих сестер и он очень боялся разрыва с одной из них. Но еще до помолвки Шарлота начала проявлять признаки недовольства тем, что она, будущая жена, остается на «вторых ролях» по сравнению с сестрой, начала задаваться вопросом о том, какое место в их с Шиллером будущей семейной жизни займет Каролина и насколько это совпадает с ее представлениями о семье. Шиллер пытается убедить ее в необходимости быть терпимей к другим людям, на что она отвечает в одном из писем: «То, что вы говорите мне о терпимости к другим людям, я хорошо знаю и обучаюсь ей тем более настойчиво, чем более я это понимаю. Несколько лет назад я была гораздо нетерпимее, потому что слишком много требовала от других; мое сердце находило немногих, а разум многие, так я отделила одно от другого, и мир был прав, когда одинаково отвечал на все мои претензии» (Письмо Шарлотты Шиллеру от ноября 1788 года)¹⁵. Шиллеру необходимо, чтобы между сестрами существовало такое же родство душ, какое он испытывает по отношению к ним обеим. «Меня очень радует, что вы и Каролина так хорошо друг к другу настроены; это вообще редкость, чтобы сестры ... при развитом характере что-то друг для друга значили. Видеть вашу чудесную обоюдную гармонию – это величайшее наслаждение для меня, потому что я объединяю вас в моем сердце так же, как вы сами себя объединили...» (Письмо Шиллера Шарлотте от ноября 1788)¹⁶. Однако разрыв между сестрами состоялся. После свадьбы Шиллера с Шарлоттой, в феврале 1790 года, Каролина продолжает часто появляться в его семье, но сестры почти не разговаривают, и это очень тяготит его. Со стороны этот тройственный союз тоже выглядит весьма необычно и раздражающе. Даже мать Шиллера, когда он с женой и свояченицей посетил родительский дом, вынуждена была ему заметить, что «если бы он, лучший на свете сын, был только с дорогой Лоттой, ... все устроилось бы гораздо лучше»¹⁷.

Как ни старался Шиллер, ему не удалось восстановить между Шарлоттой и Каролиной прежнее взаимопонимание юношеских лет, хотя свояченица часто жила в его семье и внешне все выглядело вполне благополучно. По-видимому, это несколько тяготило его, но с тем большей душевной радостью воспринимал он минуты тихого счастья в кругу семьи, когда все они собирались вместе. Это поднимало его дух, помогало выстоять в борьбе с изнурявшей его силы болезнью. Так в феврале 1791 года он пишет Кёрнеру: «Через полторы или две недели после начала болезни приехала из Рудольштадта моя свояченица, и это была весьма необходимая подмога моей милой Лотте, которая страдала больше, чем я сам. Теща тоже погостила неделю у меня, и этой жизни в тесном кругу семьи, этой любовной заботе обо мне ... я главным образом обязан своим выздоровлением» (Т. 7. С. 263).

Тройственный союз не состоялся, так же как и «союз благородных душ» в дружбе с Кёрнером и Губером. На Шиллера обрушиваются гораздо более прозаические проблемы – он должен думать о том, как содержать семью.

«Эксперимент над собой» в философии любви, пусть и с отрицательным результатом, подвел Шиллера к новым размышлениям на эту тему. В мае 1790 года, всего через полтора месяца после свадьбы, он пишет Кёрнеру о том, что он вновь вернулся к философии и взялся читать в университете наряду с курсом всемирной истории еще и курс эстетики. «Мне доставляют большое удовольствие, – сверх некоторых наблюдений по этому вопросу, которые я имел случай сделать, – попытки найти общие философские правила и, быть может, установить научный принцип. До сих пор все разворачивается удивительно хорошо и попутно возникает много ярких идей. Старая охота к философствованию пробуждается вновь, и в конце концов дело дойдет опять до Юлиуса и Рафаеля!» (Т. 7. С. 256).

Рюдигер Сафрански пишет о том, что именно чтение Канта изменило взгляд Шиллера на философию любви. Не подвергая его вывод сомнению, мы хотели лишь показать на «фоне» каких событий личной жизни поэта и каких «экспериментов над собой» возвращается Шиллер к философии и знакомится с идеями Канта.

¹ *Safranski R. Schiller oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus. – Muenchen-Wien. 2004. S.85*

² *Darsow G.-L. Fridrich Schiller. Stuttgart. – Weimar. 2000. S.21.*

³ *Schiller F. Medizinische Schriften. – Miesbach. 1959. S.102.*

⁴ *Safranski R. S. 114.*

⁵ Там же. С. 174.

⁶ Там же. С. 182.

⁷ Здесь и далее произведения Шиллера цитируются по изданию: Фридрих Шиллер. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1957. Номер тома и страницы указаны в скобках после цитаты.

⁸ Подробнее об этом см.: *Darsow. S. 46–53.*

⁹ Там же. С. 61.

¹⁰ Подробнее об этом см.: *Darsow. S. 61–64.*

¹¹ *Safranski, R. S. 228.*

¹² Цит. по: *Safranski R. S. 228.*

¹³ Там же. С. 85.

¹⁴ Цит. по: *K Junglig B. Roßbeck. Sillers Doppelliebe. – Berlin, 2006. S.61.*

¹⁵ Цит. по: *K Junglig B. Roßbeck. Sillers Doppelliebe. – Berlin, 2006. S.80-81.*

¹⁶ Цит. по: *K Junglig B. Roßbeck. Sillers Doppelliebe. – Berlin, 2006. S.81.*

¹⁷ Цит. по: *K Junglig B. Roßbeck. Sillers Doppelliebe. – Berlin, 2006. S.164.*

ЗИГФРИД НИДЕРЛАНДСКИЙ – «ПРОТОТИП» КАРЛА МООРА?

Писатели эпохи «бури и натиска», а позднее романтики видели в народной поэзии «выражение непосредственного чувства, национального своеобразия, общенародных идеалов [в отличие от искусственной книжной литературы как продукта верхушечной цивилизации господствующих классов]» [5, с. 7]. Эпос представлялся им образцом для написания произведений. Неподдельный интерес к национальному эпическому творчеству был вызван у романтиков «Илиадой» Гомера и «Песней о нибелунгах», по всей вероятности, принадлежащей австрийскому шпильману. Не раз к эпическому творчеству обращался и Фридрих Шиллер, «Разбойники» которого сыграли особую роль для «короля романтизма» Людвиг Тика [2, с. 14]. Идеал народного творчества Шиллер видел в эпических произведениях, воспевающих героев былых времен.

Волнующими для него были вопросы, во многом обусловленные социальной и политической ситуацией буржуазного общества. Воспевание греческих богов в поэтических произведениях дало новую жизнь как искусству, так и обществу в целом. «Если греческие боги удалились в царство поэзии, то почему им нельзя заново возникнуть в поэтическом слове? Почему нельзя снова ответить на великое молчание природы поэтическим колдовством? Почему жизни, ставшей слишком озабоченной моралью и трудом, поэзия не должна снова открыть чувства праздничного?» [цит. по 4, с. 293]. Благородное поведение – это то новое (хорошо забытое старое), которого недоставало алчному миру буржуа. Шиллер не принимал рационализацию мира с его бюргерским экономическим практицизмом и стремился возродить мифическое сознание в рамках поэзии. Отсутствие мифов в современности пробуждало в нем надежду на возрождение мифического в искусстве [4, с. 293].

Он не только надеялся, но и действовал. Плодом шиллеровских воззрений явилась написанная в 1781 году пьеса «Разбойники». Главный герой Карл Моор находит своих «прототипов» в героических произведениях Гомера и в «Песни о нибелунгах» (хотя на тот момент «Песнь» не вызывала интерес и оставалась забытой). Краеугольным камнем является героизм героев. Так, цель Зигфрида Нидерландского и Карла Моора – борьба против зла, но достигают ее герои по-разному. Моор бесчинствует разбоями, а Зигфрид побеждает в сражениях. Однако в обоих есть героизм и заимствованные из рыцарского общества мужество, любовь. Родной брат Моора Франц отзывается

о нем так: «... diese Offenheit, die seine Seele auf dem Auge spiegelt, diese Weichheit des Gefühls, die ihn bei jedem Leiden in weinende Sympathie dahin schmelzt, dieser männliche Mut, der ihn auf den Wipfel hundertjähriger Eichen treibt und über Gräben und Palisaden und reißende Flüsse jagt, dieser kindische Ehrgeiz, dieser unüberwindliche Starsinn und alle diese schöne, glänzende Tugenden, die im Vatersöhnchen keimten, werden ihn dereinst zu einem warmen Freund des Freundes, zu einem trefflichen Bürger, zu einem Helden, zu einem großen, großen Manne machen...» [7, S. 148]. «...эта искренность, благодаря которой его душа, как в зеркале отражается в его глазах, эта чувствительность, заставляющая его проливать горячие слезы при виде любого страдания, эта мужественная отвага, подстрекающая его залезать на вершины столетних дубов и вихрем переноситься через рвы, изгороди и стремительные потоки, это детское честолюбие, это непреклонное упорство и прочие блистательные добродетели, расцветающие в сердце вашего любимца, – о, со временем они сделают из него верного друга, примерного гражданина, героя, большого, великого человека!» [1, с. 29]

В стремлениях и поступках Моора явно прослеживаются героические мотивы, скорбь об ушедших героических временах и борьба с силами зла. Так, после долгих размышлений о жизни и смерти, он с пылким задором выдает свою героическую сущность. Чтобы спасти заблудшую душу отца, Карл Моор восклицает: «... ich will den unterirdischen Schatz aus den Klauen des Zauberdrachen reißen, und wenn er tausend rote Flammen auf mich speit und seine spitzen Zähne gegen meinen Degen bleckt» [7, S. 254]. «... я вырву подземные сокровища из когтей дракона, даже если он изрыгнет на меня адское пламя и вопьется зубами в мою шпагу» [1, с. 108]. А Зигфрид в одной из современных обработок «Песни о нибелунгах» солидарен с Карлом в отношении свободы человека: «... lieber leben unter dem Schein der Knechtschaft frei als unter dem Schein der Freiheit als Knechte» [9, S. 178]. «... лучше жить свободно, будучи прислугой, чем быть прислугой на свободе» [пер. мой Е. А.]. В мооровском обществе тоже имеет место служение государю, господину. Но здесь в нем [обществе] больше лицемерия и лести. Однако и «Песнь о нибелунгах» не лишена коварства и мести, несмотря на то, что средневековые герои были истинными и искренними богатырями. Так, служа госпоже Брюнхильде, Хаген коварно убивает обидчика королевы Зигфрида. В то же время, в этом поступке прослеживаются корыстные мотивы: в вассале кипела языческая кровь героя, победителя; он не мог оставить в живых соперника своего и своего государя.

Карл Моор не терпит окружающих его «героев». Как отречение от общества звучат его слова: «Пропади он пропадом, этот хилый век кастратов, способный только пережевывать подвиги былых времен, поносить в комментариях героев древности или корезить их в трагедиях» [1, с. 35]. Он поет песни об античных героях, словно отдавая дань героическим временам. Здесь он уподобляется шпильманам, из числа которых был, по-

видимому, и автор «Нибелунгов». Для него имеет значение не «бессмысленное копирование» героических подвигов на сцене и на бумаге, где филистерами придается совершенно иной смысл победам античных и средневековых героев, но только истинное и действенное следование примеру героических подвигов может принести будущее обществу и искусству.

Героический подвиг – понятие непреходящее. Для его совершения, однако, требовалась огромная сила. Зигфриду сверхъестественные качества были даны природой и небесами. Спустя столетия, понятия о силе и мужестве несколько изменились: «Мужество растет с опасностью: чем туже приходится, тем больше сил» [1, с. 38], говорит разбойник Шпигельберг в шиллеровской трагедии. Однако, призывая к действию разбойников, он же произносит следующее: «Если в вас есть еще хоть капля крови германских героев – за мной!» [1, с. 41]. Этими словами Моор задевает мужскую честь. Хотя в его время понятие чести значительно потеряло в значении. Изначально этим словом определяли: «Freude und seelisches Hochgestimmtsein; Anstand, Wohlerzogenheit und Mäßigung der Leidenschaften; weniger, was man heute unter Ehre versteht, sondern mehr äußerliches Ansehen, Geltung, Würde; Treue, Aufrichtigkeit und Beständigkeit, Verlässlichkeit; Freigebigkeit, Großzügigkeit mit materiellem Besitz; eine ganz besondere Verehrung der Frauen» [8, S. 18] (жизнерадостность, мужество, душевная настроенность; умение владеть собой, хорошее воспитание; честь; верность навсегда, постоянство; щедрость, великодушие; высокая любовь (сюда относится и любовь к родителям, почитание предков). Названными добродетелями обладал и Зигфрид Нидерландский, и Карл Моор. Последний, однако, не был обладателем хороших манер, но это не мешало ему быть «героем своего времени». Моор принимает клятву в верности у разбойников, подобно тому, как средневековые рыцари присягали королю. Символичным в этой сцене является знание того, что они идут на смерть. Античные герои, а также героические германцы гордо шли умирать, и честью было погибнуть в бою. Если герой погиб, значит, не иначе как был убит в серьезной схватке. Поэтому в «Песни о нибелунгах» Кримхильда, увидев меч мертвого Зигфрида без единой царапины, поняла, что было совершено убийство.

1012 «Weh mir und meinem Jammer», rief von Leid erfüllt
Siegfrieds schöne Gattin. «Ist dir doch dein Schild
Mit Schwertern nicht zerhauen: Du fielst von Mörderhand:
Stets sanne ich auf seinen Tod, wär mir der Täter nur bekannt» [6, S. 297].

1012 Печально королева рыдала над бойцом:
«О, горе мне несчастной! твой добрый щит мечом,
Я вижу, не изрублен: злодейски ты убит.
Знай я, кто это сделал, от мести тот не убежит» [3, с. 261].

Отчаяние Кримхильды сродни неистовству старика Моора, узнавшего весть о хорошо продуманной якобы смерти своего сына. В критический

момент и его, и бургундскую королеву словно посещает озарение: становится налицо виновник смерти. Сравним слова, произнесенные стариком Моором и отрывок из «Песни о нибелунгах»: «Und du hast mir den Flucht aus dem Herzen geschwätzt!» [8, S. 39] «Ты своими наговорами вырвал проклятье из моего сердца!», – так обвиняет старик своего младшего Франца Моора в «смерти» старшего сына [1, с. 59]. И изображенная в «Нибелунгах» печаль Кримхильды и ее слуг:

1013 Ihr Gesinde stimmte mit Klagen und mit Schrein
In der geliebten Herrin lauten Jammer ein,
Da ihren edlen Herren tot sie vor sich sahn.
Wahrlich, Hagen rächte, was sie Brünhild angetan [6, S. 297].

1013 Все дамы и девицы с любимой госпожей
О нем тогда рыдали, скорбели всей душой
О знатном господине, что дух свой испустил.
Жестоко за Брунхильду Зигфриду Гаген отомстил [3, с. 261].

Отцу Карла и жене Зигфрида не избежать страданий: старик Моор, обессилив, умирает («погребен» заживо), а Кримхильда долгие годы в смуте вынуждена выносит план мести.

Концовка героических произведений всегда трагична: Зигфрид Нидерландский погибает от руки подлого предателя Хагена, и в финале «Разбойников» Карл Моор капитулирует: он уходит из шайки, чтобы сдаться властям. Конец их подвигам. Их жизнь была полна страстей, подвигов и любви. Выходцы из «низов» (низин), они, воспряли над миром, зло которого, однако, не смогли побороть. Не только исход жизни и она сама были у них схожи, но и происхождение у них «одно»: Karl von Moog – Карл «из болота», а родиной Зигфрида были Нидерланды (Niederland, или «низина»). Но это были герои «высокого полета», и поступкам их нельзя приклеить ярлык «низкий». Это идеал героического поведения: Зигфрид погиб, а Моор сам отказался от власти.

Античное искусство представлялось Шиллеру тем идеалом, на который следовало равняться немецким поэтам. Это не означало, что они собирались подражать образцам героической культуры. Но античные авторы являли им примеры масштабности, ибо создавали произведения большого обобщающего смысла. В письмах Шиллера к Гёте постоянно звучит мотив: настоящее искусство чуждо тривияльности, художник не должен погружаться в мелочную повседневность окружающего быта [1, с. 13]. Но шиллеровское общество было скоплением филистеров, которым было непонятно стремление к высоким идеалам. Оттого главный герой его «Разбойников» Карл Моор, имея в себе задатки быть героем, подобным Зигфриду Нидерландскому, признает свое бессилие перед миром и отступает.

1. Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. (Библиотека всемирной литературы. Т. 64) – М.: Художественная литература, 1975. – 862 с.
2. Гугнин А.А. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. Выпуск первый / А. Гугнин. – Новополоцк – Москва, 2002. – 240 с.
3. Кудряшов М.И. Песнь о нибелунгах с введением и примечаниями / М.И. Кудряшов. – СПб.: Типография Лебедева Н.А., 1889. – 440 с.
4. Сафрански Р. Шиллер, или Открытие немецкого идеализма / Р. Сафрански; Пер. с нем. А. Гугнина. – М.: Текст, 2007. – 557 [3] с.
5. Хойслер А. Германский героический эпос и сказание о нибелунгах / А. Хойслер. – М.: Ин. лит., 1960. – 446 с.
6. Boor H. de. Das Nibelungenlied. Zweitsprachige Ausgabe / H. de Boor; herausg. u. übertr. von H. Boor. – Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1959. – 700 S.
7. Schiller F. Ausgewählte Werke in zwei Bänden. Gedichte. Dramen. / Fr. Schiller; – Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, – 1988. – 720 S.
8. Rothmann K. Kleine Geschichte der deutschen Literatur / K. Rothmann. – Stuttgart: Philipp Reclam, 1985, – 358 S.
9. Braun V. Stücke 2 / V. Braun. – Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1989. – 244 S.

ГЕРДЕР И ГЁЛЬДЕРЛИН: ПОИСКИ ОБЩНОСТИ В ВОСПРИЯТИИ «ГУМАННОСТИ»

Совсем иначе могла сложиться жизнь немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина (1770–1843), если бы ему удалось войти в тесный круг друзей Иоганна Готфрида Гердера (1744–1803). Но надежды поэта на участие в «Письмах к содействию развития гуманности» (*Briefen zur Beförderung der Humanität*) и место воспитателя сына Гердера Эмиля так и не оправдались. Трудно доказать влияние Гердера на Гёльдерлина. Однако по отрывкам из писем немецкого поэта к матери, Нейферу и Гегелю за 1795 год (год встречи с Гердером), по отдельным творческим приёмам и некоторым совпадениям в употреблении философских понятий и поэтических образов можно воссоздать период в жизни и творчестве Гёльдерлина, который в достаточной мере отражает гуманистические взгляды Гердера.

В 1793 году, после окончания Тюбингенского университета, Гёльдерлин отправился в Тюрингию, где близкие друзья поэта Шиллер и Штейдлин помогли ему устроиться в Вальтерсхаузене воспитателем в семье майора фон Кальба. Отказавшись от пасторской деятельности и выбрав, таким образом, более независимое занятие, Гёльдерлин сбросил с себя оковы, наложенные строгим распорядком обучения на теологическом факультете, и годы работы в семье фон Кальбов стали также периодом освоения поэтом прогрессивных философских и эстетических идей конца XVIII века. 10 октября 1794 года в письме Нейферу Гёльдерлин назвал это время переходным «из юношества в зрелость, от аффекта к разуму, из области фантазии в область правды и свободы» («aus der Jugend in das Wesen des Mannes, vom Affekte zur Vernunft, aus dem Reiche der Phantasie ins Reich der Wahrheit und Freiheit») [1, с. 159. Здесь и далее перевод наш. – В. М.]

Занимаясь воспитанием Фридриха фон Кальба, поэт начал разрабатывать свои гуманистические принципы, один из которых заключался в следующем: «убеждён, что та гуманность, которая не имеет отношения к разуму, недостойна своего названия» («überzeugt, daß alle Humanität, die nicht mit andern Worten Vernunft heißt oder auf diese sich genau bezieht, des Namens nicht wert ist») [1, с. 132]. Но если на первом этапе Гёльдерлин неплохо ладил с воспитанником, то позже возникли определённые проблемы в обучении мальчика. Фридрих не всегда проявлял себя как усердный ученик. Это, естественно, привело Гёльдерлина к разочарованию в своей профессии. Но у поэта не оставалось иного выхода, кроме как рабо-

тать. Нужно было зарабатывать деньги на жизнь. А поэтическая деятельность такой возможности не давала. Так, продолжая воспитательскую практику, Гёльдерлин нашел убежище в личном развитии, поскольку только в собственных мыслях можно было построить гуманистический проект [1, с. 203]. Стремление к самообразованию и самосовершенствованию, а также революционные события во Франции все больше привлекали внимание поэта к проблеме гуманности. Чтение трудов Гердера внесло при этом большой вклад в формирование гуманистических взглядов.

Личная встреча Гёльдерлина с автором «Писем к содействию развития гуманности» состоялась в январе 1795 года по инициативе жены майора фон Кальба в их же доме. Ознакомившись с поэзией раннего Гёльдерлина, Шарлотта фон Кальб пришла в восторг и решила отправить одно из прочитанных ей стихотворений семейству Гердеров. Таким образом, встреча с Иоганном Готфридом Гердером была заранее спланирована, и у обоих мыслителей остались только самые лучшие впечатления друг о друге.

Однако, судя по переписке, Гёльдерлин давно увлекался идеями великого гуманиста и считал его влияние на себя равным влиянию Гёте. В более позднем письме матери Гёльдерлин высказал мнение, что общение с подобными гениями «претворяет все силы в деятельность» («Der Umgang mit solchen Männern setzt alle Kräfte in Tätigkeit») [1, с. 172].

О том, какие идеи Гердера поэт, будучи студентом, причислял к наиболее ценным можно судить уже по его магистерской работе «Параллели между притчами Саломона и «Трудами и днями» Гесиода» (*Parallele zwischen Salomons Sprüchwörtern und Hesiods «Werken und Tagen»*). Здесь Гёльдерлин требует от поэта, «чтобы он представил те абстрактные понятия, которые по своей природе вызывают скорее конкретные образы, так, чтобы они стали ясными понятиями или универсальными представлениями, то есть он должен их овеществить» («Er muß also abstrakte Begriffe, die ihrer Natur nach mehr zur Zergliederung, zur Auflösung in deutliche Begriffe reizen, so darstellen, daß sie klare Begriffe oder Total-Vorstellungen werden, das ist, er muß sie versinnlichen») [2, с. 327]. Вследствие подобного убеждения попытка изображать чувства и желания в большей динамике придавала определённую пафосность и даже революционность «Тюбингенским гимнам» Гёльдерлина, созданным за период учёбы в университете. Использование многочисленных персонификаций, метафор, аллегорий, параллелизмов должны были настроить читателя на торжество гуманности, человечности. Поэтому отправным пунктом для творчества поэта стало первоначально не отражение реального мира, а создание идеального на основе античных образов. А. Дейч считал, что «Тюбингенские гимны» «дышали» идеями французской революции и проводил параллели между Гёльдерлином и якобинцами, которые охотно обращались к античности, как правило, за примерами патриотизма [3, с. 12]. Но, несмотря на веру поэта, что революционные события вернут античную свободу, челове-

ское величие и красоту, а в лице французских героев возвратятся античные, несоответствие происходящего в действительности ожиданиям всё больше погружало поэта в мысли о Древней Греции как возможности побега в идеальные сферы. Это позволяет судить о гимнах Гёльдерлина, посвящённых Свободе, Любви, Красоте, Гармонии, Дружбе, которые по традиции называют «гимнами к идеалам человечества», как одним из важнейших гуманистических проектов эпохи.

Помимо того, что в январских письмах 1795 года Гёльдерлин отметил особый стиль и аллегоричность языка Гердера [1, с. 179], он также назвал теоретика литературы «создателем истории человечества», что свидетельствует о знании поэтом теоретического труда Гердера «Идеи к философии истории человечества» (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*), одна из глав которого называется «Человек – способность быть разумным, свобода, гуманность» (*Der Mensch – Vernunftfähigkeit, Freiheit und Humanität*). Ранее упоминалось, что Гёльдерлин связывал понятие «гуманности» с разумом. Сейчас мы сталкиваемся с тем, что данная идея переключается с гердеровской. Причём, «гуманность» Гердера уходит также корнями в педагогическую деятельность, а именно в «Журнале моего путешествия в 1769 году» (*Journal meiner Reise im Jahr 1769*) Гердер хочет осуществить революцию в гуманитарных науках (*humaniora*), чтобы они стали ещё более ориентированными на человека. «Перевода должно быть немного, так как, по меньшей мере, это не является главной целью, – всё необходимо прочувствовать вживую». («Wenig wird übersetzt! denn dies ist wenigstens nicht Hauptzweck! über alles lebendig gefühlt!» [4, с. 58].) В «Идеях к философии истории человечества» он дополняет высказывание, усматривая возможность создания новой Греции в возвращении античных поэтико-мифологических суеверий. Подобные взгляды, возможно, стали важным стимулом для обращения Гёльдерлина к античности в поисках идеалов человечества. Следует отметить, что Гердер чаще использует понятие «гуманность». Гёльдерлин заменяет его «человечностью». Но границы тут же исчезают, стоит только вспомнить цитату из «27 письма к содействию развития гуманности»: «вы боитесь, что слову «гуманность» могут быть навязаны ярлыки; разве нельзя изменить слово? Человечество, человечность, человеческие права, человеческие обязанности, человеческие достоинства, человеколюбие». (*Sie fürchten, daß man dem Wort Humanität einen Fleck anhängen werde; könnten wir nicht das Wort ändern? Menschheit, Menschlichkeit, Menschenrechte, Menschenpflichten, Menschenwürde, Menschenliebe?*) [5, с. 262]. Причём, употребление каждого отдельного значения «гуманности» зависит от контекста. Гердер конкретизирует понятие, употребляя его в различных сферах знания. Гёльдерлин ограничивается социально-утопическим фоном, созданным в «Тюбингенских гимнах».

В «Гимне человечеству» (*Hymne an die Menschheit*) поэт употребляет несколько ярких метафор, которые если и не отсылают нас напрямую к

трудам Гердера, то позволяют задуматься о существовании идейной близости между соотечественниками. В начале первой строфы Гёльдерлин говорит о грядущем обновлении мира: «Судьба свой Час предвозвестила! / Умчались тучи. Сердцем избран путь. / Зарю встречают новые светила, / И Геспериды льют блаженство в грудь» (Перевод. – В. Левик). («Die ernste Stunde hat geschlagen; / Mein Herz gebeut; erkoren ist die Bahn! / Die Wolke fleucht, und neue Sterne tagen, / Und Hesperidenwonne lacht mich an!») [6, с. 234]. Упоминание Гесперид в данном контексте не случайно. Согласно древнегреческому мифу, Геспериды – нимфы, охраняющие золотые яблоки вечной молодости. Образ весны и обновления – излюбленный образ Гердера: «человеческий род омолаживается с каждым новым воззрением на мир вещей, с всё более новыми силами». («Das Menschengeschlecht verjünget sich mit immer neuen Ansichten der Dinge, mit immer jungen Kräften») [5, с. 257]. Это связано с гердеровской концепцией бессмертия человечества. Всё человечество образует некое дерево жизни, где на более крупных ветках народов крепятся более мелкие, и даже листочки народов. Всё человечество, таким образом, взаимосвязано. «В одиночку ни один человек не может выжить, даже если хотел бы». («Sich allein kann kein Mensch leben, wenn er auch wollte») [5, с. 256].

Гёльдерлин так же, как и Гердер в «Письмах к содействию развития гуманности», ведет сюжет стихотворения от образа обновления к образу «пальмы бессмертия», вбирающей в себя понятия «истории» и «человечества» и утверждает, тем самым, гердеровский постулат: «что действительно по отношению к народу, то действительно по отношению к объединению нескольких народов между собой, они стоят рядом, как их связали время и место». («Was von einem Volk gilt, gilt auch von der Verbindung mehrerer Völker untereinander: sie stehen zusammen, wie Zeit und Ort sie band») [5, с. 195]. Так, современная Гёльдерлину Германия подменяется обновлённой Древней Грецией. Но, «чтоб на гробах Элизиум расцвёл», должно прийти «божественное», или, возможно, «царство Бога» («Reich Gottes»), ведь именно так летом 1794 года Гёльдерлин определяет прощальный призыв, обращённый к друзьям Гегелю и Шеллингу [1, с. 148].

Гуманистический универсализм Гердера и его диалектическое отношение к истории не могли остаться без внимания известных философов и литераторов конца XVIII – начала XIX веков. Среди них был и Гёльдерлин. Но он никогда не подражал Гердеру. В раннефилософских взглядах поэта отразились гуманистические тенденции времени. Но если попытаться проследить эволюцию идей поэта, представленную хотя бы в различных редакциях «Гипериона» (драматическое произведение Гёльдерлина, которое автор писал в течение всей своей жизни), то можно судить лишь о целостности и своеобразности философско-поэтической картины мира поэта.

-
1. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 4. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970. – S. 616.
 2. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 2. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970. – S. 530.
 3. Гёльдерлин Ф. Сочинения. Перевод с немецкого. / Сост. Дейч А. – М.: «Худ. лит.», 1969. – 543 с.
 4. Herder J.G. Journal meiner Reise im Jahr 1769. – Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1972. – S. 205.
 5. Herder für unserer Zeit. Ein Lesebuch. Auswahl von Mith, G., Schmidt J. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1984. – S. 339.
 6. Hölderlin F. Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1. – Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1970. – S. 767.

ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ
РОМАНА В. ГАУФА «ЛИХТЕНШТЕЙН»

При написании исторического романа писатель, изображая определенную эпоху и создавая местный колорит, использует различные языковые элементы изображаемой эпохи. В. Скотт, поставив себе целью написать свой первый исторический роман, сделал несколько важных выводов о том, каким должно быть произведение, чтобы получить успех у читателя. Одним из таких важных факторов был язык произведения. В 1807–1808 годах В. Скотт издал неоконченный роман «Куинху-холл» Джоржа Страта, «выдающегося художника и любителя древностей». Действие романа происходило в царствование Генриха VI, и сам роман был написан с целью изобразить нравы, обычаи и язык англичан в ту пору. Но «Куинху-холл» не имел особого успеха. В. Скотт так объясняет причину этого: «дело заключалось в том, что, придав языку произведения чрезмерную архаичность и слишком щедро расточив свои археологические познания, изобретательный автор сам нанес вред своему сочинению. Всякая вещь, рассчитанная исключительно на то, чтобы развлекать публику, должна быть написана вполне понятным языком, и когда, как часто случается в «Куинху-холл», автор обращается исключительно к антикварию, он должен примириться с тем, что рядовой читатель скажет о нем то же, что негр Манго из пьесы «Замок» о мавританской музыке: “К чему моя слушай, когда моя не понимаю?”» [3, с. 55].

В другом месте Вальтер Скотт писал по поводу языка исторических романов, что писатель должен держаться, по возможности, «neutral ground»: «Его (исторического романа. – Н. А.) язык не должен быть полностью устаревшим и непонятным, но он также не должен допускать, насколько возможно, слова или фразеологические обороты современного языка» [Scott Waverly Novels, IX, p. XLIX]. Тем самым великий писатель указал для авторов исторических романов возможность и в языковом плане передать что-то от описываемого времени, не покидая «neutral ground».

В романе «Лихтенштейн» В. Гауф использует возможность, указанную В. Скоттом. Остается спорным, всегда ли В. Гауф правильно оценивает «neutral ground», ведь для молодого автора это является непростой задачей. Но нужно отметить, что писатель использует историзмы и архаизмы очень продуманно и избегает элементов, которые могли бы затруднить понимание текста. Используя архаичную идиоматику и синтаксис,

реже с помощью историзмов и архаизмов он пытается архаизировать язык своего повествования таким образом, что он приобретает как бы «патину» ранне-немецкого языка.

Рассмотрим подробнее языковые элементы, которые использует писатель в романе «Лихтенштейн». Охотно использует В. Гауф «Sätze altertümlicher Gepräge aus Lessing» [5, с. 24], как например «Sieh für dich, irren ist mißlich» [6, с. 210], «Hitz im Rat, Eil in der Tat gebären nichts als Schad». Главный герой дважды приводит двустилишие из Лессинга: «Der Frosch hüpf't wieder in sein' Pfuhl, / Wenn er auch säß' auf einem goldenen Stuhl!» [6, с. 257].

При чтении романа обращает на себя внимание интенсивное использование причастия II и, особенно, причастия I. Ф. Зенгле указывает на частое и чрезвычайно разнообразное употребление причастия в литературе того времени и называет это «Partizipialmode», то есть мода на причастные конструкции с Partizip I и Partizip II. Что касается причастных конструкций, то примечательными являются: во-первых, их длина, а, во-вторых, то, что они могли следовать непосредственно за подлежащим. Облегчалась эта конструкция употреблением прилагательных без окончания, которые стоят в конце конструкции. Эта форма причастных оборотов была взята из более раннего немецкого языка и посредством такой архаизации достигалась народность. В качестве примера можно привести следующие предложения из романа: «Man hatte bis jetzt noch auf den Herzog von Bayern gewartet, der, einige Tage vorher eingetroffen, zu einem glänzenden Mittagsmahl zugesagt hatte» [6, с. 27], «Schnell zum Zorn gereizt, wie er war, warf er sich aufs Pferd» [6, с. 11], «... und Marie im Glanze ihrer Schönheit stand umgeben von vielen Frauen und Fräulein, die, vom Herzog eingeladen, heute ihre Begleitung bilden sollten» [6, с. 303], «Züchtig, ehrbar, die Augen auf den Boden geheftet, die Hände unter der Brust gefaltet, mußte sie stehen ...» [6, с. 303]. Но В. Гауф употребляет очень часто также и определительные придаточные предложения. Как считает Ф. Зенгле, определительные предложения показывают ориентацию на разговорный язык, то есть тенденцию к реализму [10, с. 578].

Писатель использует старые формы глагола werden – ward и worden. Такие примеры нередки в романе: «Und wirklich traute er seinem Auge, seinem Ohr kaum, als ihm um Mittag ein Landsmann aus Franken ... hereingeführt ward» [6, с. 82], «Aber der Eingang in dieses Heiligtum ward ihm nicht so bald verstatet» [6, с. 85], «wo der Vater nicht müde ward» [6, 299]. В речи героев используются формы глаголов во втором лице единственного и множественного числа с окончанием -et: «darum sollet Ihr hierbleiben» [6, с. 85] или «bleibet mir treu» [6, с. 84], «wie du mit ihm stehest» [6, с. 110]. Иногда рядом стоят два варианта одной формы глагола: одна с окончанием -et, а другая с окончанием -t: «Fliehet, Junker, fliehet» [6, с. 123]. Также и форма повелительного наклонения имеет окончание -et: «Entfernet diese Gedanken vor einer Schlacht» [6, с. 334].

Отсутствие вспомогательного глагола в определенных позициях было частым явлением в немецком языке в конце XVIII – начале XIX века. В. Гауф опускает вспомогательные глаголы в конце придаточных предложений, в чем можно легко убедиться на протяжении всего романа. Такие предложения встречаются довольно часто и в речи героев, и в речи автора. Тем самым создается впечатление архаического тяжеловесного языка. Например, «... aber doch konnte er ihm seine Bewunderung nicht versagen über die Rolle, die er so gut gespielt» [6, с. 82] или «... bedenkt das Versprechen, das Ihr dem Fräulein gegeben» [6, с. 85], «den Vertrag, den er selbst aufgerichtet, ...» [6, с. 292].

В более раннем немецком языке часто могло отсутствовать личное местоимение – как правило, в начале главного предложения в сложноподчиненном предложении. Такие предложения употребляют в своей речи канцлер Волланд: «Werde aber jetzt mit meinem kleinen Licht ...dem Herrn desto tätlicher zur Hand gehen. ... Würde mich gerne noch länger bei Euch aufhalten...» [6, с. 278–279], Дитерих Крафт: «Bin zu Feld gezogen... Mußten oft täglich acht Stunden reiten» [6, с. 286], рыцарь фон Швайнсберг: «Kann mich nicht viel mit dem Anzug befassen» [6, с. 305]. В настоящее время такое явление встречается только в разговорной речи.

Система форм обращения, которая употребляется в настоящее время в немецком языке (доверительно *du – ihr*, вежливо *Sie – Sie*) не соответствует старой системе форм обращения, которая употреблялась вплоть до времени создания современного немецкого языка: доверительно и при отношениях сверху вниз, напр. дворянин – крестьянин, господин – слуга, отец – сын, употреблялась форма «*Er*», вежливо – «*Ihr*». Бербеле обращаясь к Георгу, говорит доверительно «*Er*»: «*Ei, wie schwätzet Er doch ...*» [6, с. 129]. Вассал рыцарь Лихтенштейн спрашивает своего сюзерена герцога: «*Das habt Ihr beschlossen?*». Крестьянин Ганс обращается к дворянину Георгу: «*Ich denke, Ihr sollet nicht traurig sein, Junker!*» [6, с. 191].

Ф. Зенгле, рассматривая языковые особенности в период бидермайера, отмечает неуверенность в употреблении языка, которая проявляется во всевозможных областях. В качестве примера он приводит имена собственные, которые изменялись по падежам даже еще во время бидермайера. В. Гауф употребляет в романе имя *Marie* в дательном и винительном падежах всегда с окончанием *-en*. Например, «... beugte sich ... herab zu *Marien*», «*ein Blick auf *Marien**», «... *sich nach *Marien* zu erkundigen*», «*mit *Marien**».

В романе встречается форма существительного во множественном числе без флексии *-e*. Такая форма часто встречалась с ранним немецком языке как в поэзии, так и в прозе. В качестве примеров из романа можно привести: «*die ledigen Bursche und die jungen Mägdlein*» [6, с. 108], «*sprach von seiner Frucht*» [6, с. 237]. Также следует отметить употребление множественного числа существительных вместо единственного числа: *die Türe, die Sinne*. Например, «*die Türe ging auf*» [6, с. 127]. В романе встречаются также следы

старого способа склонения немецкого прилагательного, когда прилагательное в роли определения употреблялось без окончания так же, как в роли именной части сказуемого: «“Gut Freund!” rief Marx Stumpf ...» [6, с. 330].

Для создания местного колорита, одной из основных задач исторического писателя, В. Гауф употребляет также историзмы и архаизмы, связанные с различными областями жизни. Немецкое слово *Junker*, как называют Георга, в средние века обозначало молодого дворянина до его посвящения в рыцари и звучало *juncherre = junger Herr*. Слово *Fräulein*, которое появилось в XII веке, обозначало «девица из высокого сословия» [2, с. 18]. Так обращаются к Марии фон Лихтенштейн. Писатель достоверно и точно знает исторический «реквизит», который необходим для того, чтобы герои жили не в абстрактном пространстве, а на земле, среди определенных вещей, в соответствующей одежде. И В. Гауф знает, каким мог быть замок Лихтенштейн. Он не обойдет вниманием ни жилье городского писаря, ни жилье крестьянина, ни одежду людей разных сословий, ни оружие рыцарей и простых воинов.

В качестве примеров устаревших реалий можно привести:

названия танцев: *Polonäse, Kotillon*;

названия денег: *Silberstück, Dicktaler, Goldgulden*;

названия, связанные с военным делом (оружия и военного снаряжения): *der Reiske, der Schwert, der Dolch, der Schild (im Schilde führen), die Büchse, die Hellebarde, die Armatur, Arm- und Beinschienen, der Harnisch, der Brustharnisch, der Helm mit dem Federbusch*;

названия музыкальных инструментов: *Zinken*;

названия различных предметов одежды: *der Koller, das Wams, die Beinkleider, der Staat, der Sonntagsstaat, die Haube*;

названия строений: *das Giebelhaus, das Gemach, der Türnitz (чаще Dürnitz), die Lichtstube, die Spinnstube*;

названия родственников: *der Oheim, die Base, die Muhme, der Eidam*;

занятия и ремесла: *die Zunft, die Gilde, der Altmeister, der Zimmerer, der Knecht*;

название предметов посуды: *der Humpen*;

исторические реалии времени: *das Femgericht, die Fehde, der Hofstaat*;

предметы быта: *die Sänfte, die Windlichter*.

Также используются устаревшие глаголы и выражения: *huldigen, knicksen, fürbaß gehen, sich bequemen, festlich geputzte Fräulein, zum Ritter schlagen, zu Pferde, gen Worms*.

То, что в современном романе было бы, вероятно, излишней подробностью, в романе становится реалией времени, интересной информацией. В. Гауф не вводит в текст какие-либо историко-архитектурные экскурсы. Свободно владея материалом, писатель использует самые различные данные в то время, как он ведет непосредственный разговор о своих героях.

В. Гауф был не первым немецким историческим писателем, кто использовал языковые элементы изображаемой эпохи. Он последовал приме-

ру В. Гёте в «Гёце фон Берлихингене», который «фактически был первым, кто стремился и весьма удачно сумел придать языку колорит определенной исторической эпохи» [цит. по: 1, с. 81]. Как отмечает А. Аникст, Гёте «понял, что необходимо вслушиваться в живую немецкую речь и ... постигнуть дух и своеобразие народного языка. Уже с первых строк немецких читателей поразила необычность языка драмы, его естественность, свежесть, непринужденность, смелость и легкость выражений, простота, а подчас и грубость их» [1, с. 80]. В драматургии, предшествующей Гёте, наблюдалось привычное единообразие речи. Поэтому «Гёц фон Берлихинген» поразил немецких читателей необычностью языка драмы, который представлялся естественным, свежим, непринужденным. Язык был дифференцирован соответственно социальному положению персонажей. В романе В. Гауфа мы видим, как молодой автор стремится следовать речевому новаторству великого писателя, произведения которого он изучал очень усердно. Именно Гёте, по мнению М. Мендхайма, Гауф обязан немалой долей «своего плавного стиля» [8, с. 20]. «Плавно, как воды его родного Неккара, течет речь Гауфа. Тонко и точно передает он настроение и характер своих героев через их речь», отмечает Р.З. Тарасулла [4, с. 83]. Ф. Зенгле также отмечает «спокойствие его повествования» [9, с. 396]. Писатель стремится дифференцировать язык персонажей и это ему удастся. Речи действующих лиц, принадлежащих к высшим слоям общества, свидетельствуют об их образованности. Персонажи, имеющие юридическое образование, демонстрируют это своим словарем и оборотами речи. В целом, однако, «язык персонажей, принадлежащих к образованным кругам, сравнительно единообразен. Речь главных героев Георга и Марии отличается «несколько книжной лексикой, слегка идеализированной» [4, с. 83].

В речь персонажей из народа писатель вводит диалекты и таким образом продолжает традицию использования диалектов, как художественного средства, чтобы через языковые особенности, через речевую характеристику подчеркнуть индивидуальность людей, а также достичь комического эффекта. Диалекты использовал Ф. Шиллер в «Валленштейне» при описании армии. Гёте также воспользовался в «Гёце фон Берлихингене» диалектом – франконским разговорным диалектом его родных мест. В. Гауф также использует различные диалекты при описании ландскнехтов. Исконный язык народных персонажей меняется в зависимости от места их происхождения. Он выбирает из всей массы ландскнехтов отдельных, особенно характерных представителей в лице четырех «капитанов» и их «полковника» Петера Хунцингера («der lange Peter»), которые дают ему возможность, употребляя различные немецкие диалекты, создать тем самым наглядную картину сборной наемной армии в тот исторический период. Так «der lange Peter» произносит вместо s – z (alz unz zelbst [6, с. 250]), причем употребляет в своей речи множество выражений на других европейских языках: французском, венгерском, итальянском, ука-

зывая тем самым страны, где он воевал. Есть у него и лю́ние: «Gott, straf' mein' Zeel'». Кунрад Магдебургский говорит немецком диалекте, Штаберль родом из Вены. Тем самым характерна языковая ситуация в Германии, сложившаяся вследствие территориальной раздробленности эпохи феодализма.

Введение Гауфом швабского диалекта в речь персонажей из народа отмечается всеми исследователями как несомненная удача писателя. Разговор Ганса, его жены и дочери, переданный на швабском диалекте является живым, остроумным и, бесспорно, подчеркивает местный колорит. Фрау Розель разговаривает на более правильном языке, ведь она уже долго живет в замке, однако включает в речь и родные диалектные формы: «Hätt' ich 'glaubt... Und ich mein', Ihr send noch schöner worden» [6, с. 208], что также придает ее разговору живость и непосредственность. Введение диалекта в речь крестьян соответствовало и языковой ситуации в Германии того периода, когда именно крестьянство было главным носителем диалекта, как слой населения, не имеющий доступа к образованию.

Диалектизмы вводятся и в текст романа, особенно когда описываются сцены из народной жизни. В качестве примера можно привести сцену на постоялом дворе «Zum goldenen Hirsch», где собрались простые горожане, бургомистр и приезжие. Здесь диалектизмы интегрированы в текст повествования. Писатель употребляет диалектную форму глагола «kneipen» вместо «kneifen» (щипать, ущипнуть) и разговорный глагол *tätscheln* (гладить, ласково похлопывать): «Auch hatte er das Vorrecht, das Kellnermädchen in die Wangen zu kneipen oder ihren runden Arm zu "tätscheln"...» [6, с. 147]. Но примечательно, что они не употребляют диалектизмы в разговоре. Ведь горожане и, в особенности, феодальная аристократия, были более подвижны по условиям своего быта и имели возможность устранять из своей речи местные особенности.

Что касается употребления диалектизмов в тексте, то довольно часто можно встретить диалектизм *Linnen*, а также и другие, как: *die Mähre*, *der Hammelschlegel* вместо *Hammelkeule*, *der Habermuss* вместо *Hafer*, *die Masche* бант, *die Dirne*, *der Hochzeiter*. Авторитет диалекта не требует непременной реставрации старых форм, он может приводить также и к «модернизированным образованиям по аналогии» [8, с. 536]. Гауф часто использует в романе существительные с суффиксом *lein*, типичным для Южной Германии: *Süpplein*, *Mägdlein*, *Käuzlein*, *Brieflein*, *Töchterlein*, *Mäntelein*, *Bräutlein* и др. Причем они встречаются и в речи героев, и в описаниях.

Подобно Гёте, который воспринял сохраненную Виландом особенность Шекспира – «грубость, с какою он называл вещи своими именами, не стесняясь самых резких выражений, не сдерживая себя оглядкой на манеры хорошего общества, прежде всего тон народных, прозаических сцен в особенности ...» [цит. по: 1, с. 80] В. Гауф использует также глаголы с экспрессивной окраской или вульгаризмы: *schlüpfen*, *zehen*, разго-

ворные выражения: «schäbiger filziger Krämer», «auf einen Sitz essen», «das Zipperlein», «Um den hab' ich's nicht verdient», «das geht nicht mit rechten Dingen zu», «Aber der Tausend», «Du bist ein sonderbarer Kauz», «Der hat halt auch ins Gras beißen müssen», которые придают достоверность и выразительность речи персонажей.

Одной из особенностей романа является большое число цитат, но особенно пословиц и поговорок. В Гауф использует в романе различные сентенции: выражения из Библии. Старая фрау Розель охарактеризована тем, что она «*lauter solche Sprüchlein im Munde führt*». По каждому поводу у нее есть пословица или поговорка, и даже рыцарь Лихтенштейн, ссылаясь на нее, нередко приводит ее поговорки. В некоторых местах в ее речи последовательно следуют по три поговорки и пословицы: «*Aber Reu' und guter Rat ist unnütz nach geschehener Tat. ... Undank ist der Welt Lohn ... Wer will haben gute Ruh', der seh und hör' und schweig dazu*» [6, с. 210] или: «*... ein jeder sege vor seiner Tür. Sieh auf dich und auf die Deinen, danach schilt mich und die Meinen. ... Wenn alle Leute wären gleich, und wären alle sämtlich reich, und wären all zu Tisch gegessen, wer wollt' auftragen Trinken und Essen?*» [6, с. 211]. Такого скопления нет ни у В. Скотта, ни у других современников Гауфа. Очень интересна образная речь Ганса, также богатая поговорками, например, «*gebrochener Eid tut Gott leid*», «*... wenn die Katzen fort sind, tanzen die Mäuse auf dem Tisch*». Пословицы употребляют и другие действующие лица. Рыцарь фон Лихтенштейн: «*Müßiggang ist aller Lasten Anfang*» [6, с. 200], «*Zerschneiden kann jeder Narr, aber wie zusammennähen?*» [6, с. 291]. Наß ist ein fester Kitt [6, с. 291]. Дитерих Крафт: «*Man soll den Teufel nicht an die Wand malen, sonst kommt er*» [6, с. 48]. Многочисленные народные поговорки придают роману живость и неотразимое очарование.

Используются автором и известные латинские изречения. Так, писарь Ульмского совета Дитерих Крафт, считая, что Георгу удалось завоевать сердце Марии за один вечер, приводит знаменитое изречение Юлия Цезаря: «*veni, vidi, vici*» [6, с. 70]. Герцог цитирует Горация при ночной встрече с Георгом перед замком Лихтенштейн: «*Si fractus illabatur orbis/ Impavidum ferient ruinae*», и эти же слова он повторяет Георгу перед решающей битвой [6, с. 169, с. 328]. Перед подписанием новой конституции он приводит слова Цезаря при переходе Рубикона «*Jacta alea esto*» [6, с. 297]. В конце свадьбы Георга герцог, подтрунивая над женихом, произносит знаменитое изречение: «*Sic transit gloria mundi*». В текст романа включены также латинские термины из различных областей человеческой деятельности, которые используются для придания выразительности соответствующим эпизодам: много их в рассказе Ганса о монастыре – *Potentat, Dorment, Brevier*; также: *ex officio, Sektion, Symbolum, Palatium, Majordomus, Atempto* и др. Ганс демонстрирует, таким образом, свой большой жизненный опыт и более высокий уровень образования, который он приобрел, занимаясь

ремеслом шпильмана. Юридическая лексика на латинском языке очень интенсивно используется в сцене, когда герцог судит Дитериха Крафта. Присутствующий при этом канцлер пользуется различными юридическими терминами на латинском языке, чтобы оговорить писаря, преследуя свои собственные цели – восстановить народ против герцога. Он пользуется тем, что герцог не знает юриспруденцию и квалифицирует попытку Крафта обратиться к жителям Штутгарта как *crimen laesae majestatis*, то есть оскорбление личности монарха, чтобы герцог отдал приказ о казни в первый же день своего возвращения на престол. М. Дрешер обращает внимание на заимствования из французского языка, которым, безусловно, владел писатель, например, *Honneur, avancieren, Quartier*. Следует отметить, что эти заимствования также органично включены в повествование.

В. Скотт первый ввел в роман фольклор. Гауф отмечает в «Заметках...», что Скотт использовал в своих произведениях старинные баллады. Он пишет об этом дважды – о романе «Гай Меннеринг»: «...когда у него в ушах звенят фрагменты древних баллад, которые относятся к этой местности, – в этот момент чувствуется, что поэзия взяла верх над писателем» [7, с. 235] и о романе «Антикварий»: «Великолепны баллады, и некоторые из них определенно древние» [7, с. 238]. В роман «Лихтенштейн» Гауф включает легенду, песни и стихотворения, которые усиливают местный колорит, добавляют дополнительные краски определенным эпизодам романа. Швабскую легенду о великане, построившем местный замок, рассказывает Георгу Ганс во время путешествия в замок Лихтенштейн. Георг замечает, что Ганс знает множество сказаний о родной стране, указывая тем самым на богатство швабского фольклора. Берта поет в сцене в саду две песни Вальтера фон Фогельвейде, чтобы утешить Марию при расставании с любимым. В эпизоде, когда четверо «капитанов» ландскнехтов играют в карты и один из них уличает другого в нечестной игре, Ганс исполняет песню о пагубных последствиях игры в карты. Из средневековой хроники Аретина Гауф позаимствовал стихотворение «*Pater noster*», которое сам перевел [5, с. 26].

Включены в роман стихотворения самого писателя, каждое в соответствующей ситуации. Строфы из стихотворения «*Hans Huttens Ende*» цитирует в ходе разговора один из персонажей для подтверждения своих мыслей, они обязаны подкрепить мнение о взаимоотношениях Ганса Гуттена и жены герцога и, таким образом, снять вину с Ульриха за убийство рыцаря. Также приводится «известная повсеместно в Вюртемберге песнь Ульриха» [5, с. 27] «*Vom Turme, wo ich oft gesehen*», которую герцог Ульрих поет в пещере [6, с. 176]. Знаменитое стихотворение В. Гауфа, ставшее народной песней, «*Reiters Morgenlied*», напевает Георг, когда чистит шлем и латы. Оно имеет, по его мнению, «большую власть и утешение», так как придает «смерти милосердие» [6, с. 48]. Стихотворение сопровождается пространной авторской характеристикой, свидетельствующей о проникновенной любви писателя к народным песням его родины: «*Es war eine jener ernsten, beinahe wehmütig tönenden Weisen, wie*

sie, durch ihren inneren Wert erhalten und fortgetragen, bis auf unsere Tage herabkamen. Noch heute leben sie in dem Munde der Schwaben, und oft und gerne haben wir, ergriffen von ihrer einfachen Schönheit, von den gehaltenen Klängen ihrer vollen Akkorde, an den lieblichen Ufern des Neckars sie belauscht» [6, с. 47].

Таким образом, можно сделать вывод, что В. Гауф используя различные языковые элементы, придает языку романа колорит определенной исторической эпохи. Язык дифференцирован соответственно социальному положению персонажей. Дialeктные и разговорные выражения хорошо интегрированы в повествование и повышают свежесть языка повествования. В романе часты предложения, которые выразительно характеризуют склад мыслей того, кто их произносит.

В период бидермайера наблюдается общая тенденция: большинство писателей стремились к обиходному, обогащенному диалектом народному языку. Слава В. Гауфа основывается на том, что он, особенно в своих сказках, успешно работал над обогащением народного языка.

1. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. – М.: Худож. лит., 1986. – 544 с.
2. Розен Е.В. Немецкая лексика: история и современность. – М.: Высш. шк., 1991. – 96 с.
3. Скотт В. Общее предисловие 1829 года // Собрание сочинений. Т. 1. – Москва – Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1960. – С. 47–66.
4. Тарассула Р.З. «Лихтенштейн» – первый немецкий исторический роман. (В. Гауф и Вальтер Скотт) // Литературные связи и традиции. Межвузовский сборник. – Горький: Горьковский университет, 1976. – С. 73–84.
5. Drescher M. Einleitung des Herausgebers // Hauffs Werke in sechs Teilen. Bd. II. Vierter Teil. Lichtenstein. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hrg., mit Einleitungen und Anmerkungen vers. von Max Drescher. Berlin – Leipzig – Wien – Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co, 1907. – S. 7–29.
6. Hauff W. Sämtliche Werke in vier Bänden. Hrg. von Will Scheller. Bd. II. Lichtenstein. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam jun., 1965 – 371 S.
7. Hauff W. Studie über zwölf Romane Walter Scott. Einige Bemerkungen über: The Romances of Walter Scott // Hofmann H. Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitende Darstellung seines Werdeganges mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlass des Dichters. – Frankfurt a.M., 1902. – S. 229–242.
8. Mendheim M. Hauffs Leben und Werke. // W. Hauffs Werke. Hrg. von Max Mendheim. Erster Band. – Leipzig und Wien: Bibliographisches Institut. 1891 – 444 S.
9. Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. I. Allgemeine. Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel. – Stuttgart: J.B. Metzler Verl., 1971. – 725 S.
10. Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Bd. II. Die Formenwelt. – Stuttgart: J.B. Metzler Verl., 1972. – 1152 S.

НАСЛЕДИЕ И.Г. ГЕРДЕРА В 20-е ГОДЫ XX ВЕКА

После Октябрьской революции 1917 года русская интеллигенция оказалась перед проблемой адаптации к новой власти и новой культуре. Некоторые из русских деятелей науки и культуры сумели приспособиться к новому строю. Например, Брюсов, как герой его «римских» романов, принимает другую веру, другую идеологию, руководствуясь тем, что все истины рано или поздно умирают, уступая место новым. Более того, послереволюционная ситуация в России, в частности в Москве, дала Брюсову возможность в полной мере раскрыть свой талант организатора и педагога, исполнить до конца свою роль просветителя, несущего новым, еще «диким» поколениям светоч мысли и знания, наследие тысячелетней классической культуры. Другой части русской интеллигенции оказалось сложнее, менее приспособленные к жизни, они были вынуждены в новом строе искать свою нишу.

В тяжелые, беспокойные, голодные годы издательство «Всемирная литература», созданное в 1918 году А.М. Горьким, дает работу многим переводчикам и редакторам. К публикации готовятся сборники произведений выдающихся деятелей литературы и философии прошлого и настоящего, переводятся и печатаются произведения европейских мыслителей. Это была грандиозная программа культурного просвещения народа. Вся издательская деятельность была поставлена на научную основу. Переводы рецензировались, обсуждались на заседаниях коллегии, находили квалифицированную редактуру, книги издавались с предисловиями, комментариями, библиографическими справками. К работе были привлечены крупнейшие силы тогдашней России, писатели и ученые, бедствовавшие в условиях разрухи, среди них – А. Волынский, А. Блок, В. Брюсов, В. Зоргенфрей, Е. Замятин, Н. Гумилев, К. Чуковский и др.

Размах деятельности издательства и его планы поражали воображение. Г. Уэллс в своей книге «Россия во мгле» пишет об этом времени: «В этой непостижимой России, воюющей, холодной, голодной, испытывающей бесконечные лишения, осуществляется литературное начинание, немыслимое сейчас в богатой Англии и в богатой Америке. <...> В умирающей от голода России сотни людей работают над переводами; книги, переведенные ими, печатаются и смогут дать новой России такое знакомство с мировой литературой, какое недоступно никакому другому народу»¹. Издательство «Всемирная литература», с большой энергией выра-

жившее одну из существеннейших сторон тогдашней жизни – народную тягу к культуре, просуществовало недолго (в 1924 году издательство прекратило свое существование), но успело выпустить в свет около 200 произведений.

Среди прочих сочинений западных авторов одними из первых предполагалось издать несколько произведений Гердера. Сборник избранных сочинений Гердера не вышел свет в том объеме, который был подготовлен. Отредактированные и снабженные многочисленными примечаниями переводы нескольких произведений, написанные вступительные статьи и послесловия, сделанные рукой редактора указания для наборщиков, каким шрифтом и размером набирать выделенные отрывки текста – все оказалось невостребованным и на долгие годы выпало из культурного пространства новой России.

В Российском государственном архиве литературы и искусства в фонде издательства «Academia» хранятся машинописные и рукописные переводы произведений Гердера, выполненные М.Л. Кантором и С.С. Безобразовым в 1919 году для издательства «Всемирная литература». Знаменательно, что переводы гердеровских сочинений появляются почти век спустя после публикации в 1829 году на русском языке первой части «Мыслей, относящихся к философической истории человечества». Творческое наследие Гердера актуально, востребовано и нуждается в переводе.

Германскую серию «Всемирной литературы» возглавил талантливый германист, филолог, музыкальный критик, редактор и переводчик – Евгений Максимович Браудо. О жизни и творческом пути Е.М. Браудо (1882–1939) неизвестно в наши дни практически ничего. Однако его личность, жизнь и творчество, могли бы стать типичным портретом интеллигента начала века.

Браудо родился в Риге 20 февраля 1882 года в семье военного врача. О детских и юношеских годах, проведенных в Риге известно мало. Как сообщает сам Браудо в своем личном деле, написанном в 1925–1926 годах, он учился в Рижском политехническом институте на химическом и архитектурном факультетах, затем отучился четыре курса в Петербургском университете на отделениях естествознания и филологии². Браудо учился в нескольких музыкальных учебных заведениях Латвии и Германии, а в Харьковском университете получил диплом юриста.

Широта и разносторонность интересов Браудо проявляется с юности. В 1903 году двадцатиоднолетний Браудо выполняет перевод восьми лекций по физической химии знаменитого химика, лауреата Нобелевской премии по химии 1901 года, Вант-Гоффа с разрешения самого автора. В 20-е годы Браудо пишет трехтомную «Всеобщую историю музыки», где предстает как незаурядный музыкальный историк и критик, выступает со множеством статей и книг, посвященных биографиям знаменитых композиторов. Кроме того, Браудо принадлежит целый ряд работ по истории

немецкой литературы, критических отзывов о современной немецкой литературе в различных журналах. С 1916 года Браудо был преподавателем, а затем и профессором российского института истории искусств. В трудовой книжке в графе «какие профессии/ремесла знает» указание на широту и универсальность личности Браудо: «Преподаватель музыки, редактор-переводчик»³.

Знакомство Браудо с сочинениями Гердера произошло, очевидно, раньше, чем началась работа над переводами. Браудо родился и вырос в Риге, в которой в то время языком общения интеллигенции был немецкий. Всю мировую литературу Браудо изучал в немецких переводах, в его библиотеке имелись и сочинения Гердера. Эстетические и философские взгляды Гердера не могли остаться неотмеченными Браудо. В 1925 году он издает трехтомную «Всеобщую историю музыки», во втором томе которой в главе, посвященной восемнадцатому веку в музыке и зачаткам музыкальной эстетики, основоположниками этой науки указываются Руссо и Гердер. В 1919 году под редакцией Браудо готовятся к публикации избранные сочинения Гердера, впервые переведенные на русский язык. Сохранилось несколько рукописных вариантов титульного листа и обложки будущей книги. В дальнейшем такой вариант титульного листа использовался и в изданиях других немецких писателей, выходивших во «Всемирной литературе». На листе сверху подчеркнуто слово «Германия», литература Германии как часть всемирной литературы. Далее идет заглавие «Избранные сочинения Иоганна Готфрида Гердера», и чуть ниже фамилия и имя автора по-немецки (Johann Gottfried Herder) и годы его жизни. Под заголовком указаны редакторы: Е.М. Браудо и А.Л. Волынский.

Есть еще второй вариант обложки или титульного листа: краткий заголовок «Гердер», а ниже указан том – первый. Из такой нумерации томов напрашивается заключение, что если это первый том, то должен быть хотя бы второй. Можно предположить, что избранные сочинения Гердера должны были составить либо не один том, либо войти в серию изданий под рубрикой «Германия», открыв собой череду публикаций произведений выдающихся немецких литераторов. Наиболее вероятен второй вариант, так как в примечании к «Мыслям из области философии истории человечества» редакция объясняет неполный перевод этого объемного произведения тем, что «дать полный перевод не позволяет ограниченное количество страниц, отводимое Гердеру “Всемирной литературой”»⁴. Таким образом, главное сочинение Гердера предполагалось публиковать неполным, и переводчики выделили только наиболее «выпуклые» места и лишь вкратце, в форме примечаний, сообщили содержание опускаемых страниц главного гердеровского труда, чтобы читатель мог проследить ход авторских мыслей и выводов. На втором титульном листе указаны имена переводчиков М.Л. Кантора и С.С. Безобразова, какие сочинения редактирова-

ли Е.М. Браудо («Мысли из области истории человечества») и А.Л. Волынский («Критические дебри»).

В том избранных произведений Гердера, по всей вероятности, должны были войти отрывки из «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit», русский перевод заглавия – «Мысли из области философии истории человечества», «Kritische Wälder», переведенные как «Дебри критики», или «Критические дебри» и «Пластика». Однако, по неизвестным причинам, в таком объеме работы Гердера не были опубликованы: в 1922 году в свет выходит только «Сид» в переводе В.А. Зоргенфрея.

«Пластика» и «Критические дебри» (во вступительной статье к Е.М. Браудо, редактировавший этот перевод, называет его «Критические леса») – произведения, посвященные проблемам художественного творчества и эстетике. В «Критических лесах» Гердер полемизирует с Лессингом и выступает против попыток эстетики классицизма установить общие принципы художественного творчества для всех времен и народов. Критические оценки Гердера, основывавшиеся на историческом чутье и универсальности мысли, давали ему преимущество перед суждениями об искусстве Лессинга. «Пластика» посвящена проблемам чувственного восприятия произведений искусства, этимологии эстетических терминов и понятию красоты.

Среди всех переводов, выполненных для «Всемирной литературы», особое внимание привлекает текст и примечания «Мыслей из области философии...», с которых, вероятно, должен был начаться том произведений Гердера. Следует отметить, что перевод «Мыслей из области философии...» не имеет точной датировки, кроме года, в то время как на двух других рукописях есть пометки рукой Е.М. Браудо с просьбой оплатить перевод и указание точной даты («Дебри критики» 17 марта 1919 года, а «Пластика» – 13 мая того же года). Нет точных указаний редактора, в каком порядке должны быть расположены произведения в книге. Но доказательством того, что книга должна была начаться с «Мыслей из области философии...», служит большая вступительная статья Браудо о жизни и творчестве Гердера, с которой, по-видимому, и должно было начаться знакомство читателя с великим немецким философом.

Вступительная статья Е.М. Браудо – очень подробное и в то же время динамичное изложение биографии Гердера. В своем описании жизни и творчества Гердера, Браудо, несомненно, опирался на многочисленные немецкие биографии великого философа. В живой и увлекательной форме предстают перед читателем Гердер и его жизнь, полная исканий, обретенных и разочарований. Рассказывая о полных лишений детстве и отрочестве будущего философа, о порядках, царивших в маленьком провинциальном городке, откуда тот был родом, Браудо показывает, как и под чьим влиянием складывались философские, педагогические, лингвистические, культурологические взгляды Гердера. Автор статьи отмечает особенные

заслуги Гердера в мировой философии культуры, прослеживает влияние Гердера на формирование взглядов и идеологии Гёте и романтиков. Браудо дает широкий экскурс в историю Лифляндии и Пруссии, знакомит с бытом и атмосферой, окружавшими Гердера. Прочитав эту статью каждый был уже готов воспринять философские и эстетические находки Гердера, учитывая специфику времени и места, где создавались великие произведения. Еще одной немаловажной заслугой Е.М. Браудо было составление первой библиографии гердеровских текстов на русском языке и работ, посвященных его философии. Этой библиографией заканчивалась вступительная статья о Гердере, подчеркивая серьезность, солидность и научный подход к публикации.

За вступительной статьей Браудо следует обширное введение, написанное Кантором вылившееся в самостоятельный философский анализ⁵. Переводчик начинает с истории создания Гердером этого основополагающего философского труда, дает характеристику работы. Подробно Кантор останавливается на проблематике данной работы, связанной с историей человечества, обращая внимания на заглавие и поясняя его. Отдельно разбирается ключевое понятие гердеровской философии – понятие «гуманности». Кантор подчеркивает, что это понятие занимает в системе Гердера кардинальное место, но не отличается определенностью или хотя бы устойчивостью. Переводчик отмечает частые противоречия и недоговоренности, возникающие в гердеровском произведении и замечает, что даже если на них не обращать внимания, то все равно дать точное определение гердеровскому понятию «гуманность» будет очень трудно. В одном месте своей книги Гердер называет гуманностью стремление развить с наибольшей полнотой способности, заложенные в человеке природой; высшее же из этих свойств – разумность и справедливость. Таким образом, с одной стороны, гуманность у Гердера лишь идеал, к которому стремится человечество, с другой стороны, она у него имеет и еще одно значение – значение безоговорочного признания человеческой индивидуальности, какова бы она ни была и как бы она не относилась к гуманности идеальной. На важный вопрос, возвысились ли разум, справедливость «истинная культура» благодаря техническим усовершенствованиям и в связи с развитием общества, Гердер не дает однозначного и ясного ответа. Из этого Кантор делает вывод, что идея, которая представляет уже приближение к подлинной цели философско-исторического исследования, не получила у Гердера развития, и труд его остался «действительно теодицеей, только доказательством всеблагости творца, утверждаемой, несмотря на видимое торжество злого начала в судьбе человеческого рода»⁶.

В каждом представителе человеческого рода, в каждой отдельной нации любой эпохи и места Гердер усматривает носителя своеобразной «гуманности». Из этого можно сделать вывод, что если «гуманность» присутствует всегда и везде, то отпадает вопрос о каком бы то ни было про-

грессе. Исходя из этого, переводчик-критик констатирует, что «истории в динамическом смысле Гердер не знает»⁷. И если движение и играет известную роль в исторической концепции Гердера, то, по мнению Кантора, весьма ограниченную. Вместо единого исторического процесса, охватывающего все народы на земле, у Гердера присутствует лишь целый ряд разрозненных «процессиков», не связанных между собою единой преемственной идеей. Для этих национальных, местных исторических групп Гердер устанавливает «закон», неоднократно им повторяемый на протяжении всего произведения, но для критика кажущийся неубедительным.

Для доказательства правомерности своей критики и отсутствия в концепции Гердера понятия прогресса Кантор обращается к тексту «Мыслей из области философии...» В главе VII тринадцатой книги «Общие рассуждения о греческой истории» Гердер формулирует «великий принцип истории», который звучит следующим образом: «Все, что в мире человеческого бытия может совершиться по наличным условиям национальной жизни, то в самом деле и совершается»⁸. В пятнадцатой книге Гердер продолжает эту идею: «Что есть, то существует, что может сбыться, то сбывается, что может погибнуть, то погибает»⁹. Кантор пытается разобраться, какой истинный смысл этой формулировки. Сам Гердер этим высказыванием определяет, что на исторические процессы, на развитие наций не действуют посторонние силы, лежащие вне естественного порядка вещей, фантастические загадки, некий неизвестный нам замысел. Но для комментатора интересны иные выводы, которые он делает из «великого принципа» Гердера. «Что есть, то существует» означает, что все совершенное народами есть результат воздействия естественных условий (космических сил, географического положения, строения поверхности, климата и органических сил). Так греческая культура возникла под влиянием целого ряда условий и дала все, что по этим условиям было возможно. Кантор делает вывод, что «великий принцип» Гердера, по существу, сводится к утверждению, что ни одно явление истории не происходит без достаточных причин.

Много места в своей статье Кантор уделяет полемике Канта и Гердера, разразившейся в немецкой прессе сразу после выхода в свет частей «Ideen...». Из замечаний переводчика, можно сделать вывод, что сам он находится на стороне Канта и как истинный кантианец очень подробно поясняет верность его критики. Кант критикует Гердера за то, что тот утверждает, будто счастье человека благо индивидуальное, будто дикарь счастливее европейца (утверждение в духе Руссо), но совершенно отрицающее прогресс. Под воздействием критики Канта Гердер в третьей части своего труда пытается ввести понятие «прогресса», но, как отмечает Кантор, не сумел придать ей убедительности, «при которой оно могло бы явиться действительно плодотворным»¹⁰.

Кант не признал гердеровский труд философским, считал, что он не отвечает тем требованиям, которые предъявляются к научной концепции. Оставаясь в плоскости теодицеи Гердер не ставит проблему о сущности исторического процесса, и Кантор, продолжая кантовскую традицию, считает «великий принцип» истории Гердера лишенным всяческого подлинного философского содержания. Несмотря на критику, Кантор не отрицает, что Гердер – великий философ, оказавший значительное влияние на развитие историко-философских идей. Труд Гердера он называет одной из первых попыток «философски разобраться в потоке событий, которые мы называем мировой историей». Основную заслугу Гердера Кантор видит в том, что философ попытался подвести под рассуждения о философии истории широкий научный базис, охватить проблему в полном ее объеме.

Таким образом, в своей вступительной статье к «Мыслям из области философии истории человечества» Кантор дает не только характеристику гердеровской работе и обозначает ее место в мировом философском наследии, но и выступает с достаточно резкой критикой, заявляя о том, что у Гердера нет четкой философской концепции, отсутствует такое понятие, как «прогресс». Приводя свои веские доводы, исследователь доказывает, что философия истории Гердера не что иное, как телеологическая концепция, а развитие народов и культур на земле определяется физическими и метафизическими факторами, следуя «великому принципу» истории.

Разбор гердеровского произведения, сделанного Кантором, контрастировал со статьей Браудо, где философские идеи Гердера не ставятся под сомнения, а наоборот, подчеркивается их универсальность, оригинальность и значимость для последующих времен, где нет и намек на то, что можно усомниться в философском гении великого немца, и Кантор в конце своей статьи отдает должное таланту Гердера. Критик-переводчик пишет, что «столь досадно расплывчатое в свете научной критики»¹¹ понятие гуманности оказывается согретым внутренним огнем любви к человеку, окружаемому ореолом почти богоподобного величия. Поэт-Гердер превосходит Гердера-философа, и поэтому даже доводы о бессмертии души, «плохо вяжущиеся со строго-научной аргументацией автора», не представляются столь резким диссонансом. Заканчивает свою статью Кантор возвышенным восклицанием: «Гердер-художник торжествует над Гердером-мыслителем!»¹²

Работа над книгой в издательстве «Всемирная литература» носила научно-исследовательский характер: научно-справочный аппарат изданий сохраняет свое значение и до сих пор. В связи с этим, не удивительно, что переводчиков заинтересовал такой сложный и важный вопрос, как перевод заголовка гердеровских «Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit». Действительно, знакомство с книгой начинается с заглавия, в заглавии заключается и основная идея всего сочинения. С подлинно науч-

ным интересом М.Л. Кантор и С.С. Безобразов берутся разрешить эту проблему.

Однако прежде, чем обратиться к их варианту перевода, необходимо вспомнить, как перевели в разное время заглавие «Ideen...», и в чем основная проблема перевода. Проблему для адекватного перевода на русский язык представляет частое использование Гердером в названии своих произведений предлога *zu* с дательным падежом: «*Briefe zur Beförderung der Humanität*», «*Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*», «*Beitrag zu vielen Beiträgen des Jahrhunderts*», «*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*». Во всех этих случаях предлог *zu* означает указание на направление движения к предмету с достижением цели или приближение к этой цели. Целью могут быть предметы, мероприятия, человек¹³. У Гердера во всех заглавиях предлог означает ту цель, которую автор имеет в виду. В заглавии «Ideen» налицо оба значения, что еще больше осложняет перевод.

Впервые перевод заголовка прозвучал по-русски в «Московском Вестнике» в 1828 году в статье «Философия истории человечества. Мысли. Сочинение Гердера...». Переводчики обошли все сложности, разделив заголовки на несколько самостоятельных частей.

В книге, которая вышла в Петербурге в 1829 году, переводчик озаглавил гердеровский труд как «Мысли, относящиеся к философической истории человечества, по разумению и начертанию Гердера». В последующие годы многие философы и литераторы пытались дать свой вариант: А.Н. Пыпин в статье «Гердер» (1890) переводит заглавие как «Идеи о философии истории человечества», в 1915 году Герье печатает небольшую книгу «Философия истории от Августина до Гегеля», где заглавие гердеровских «Ideen» переводит – «Идеи к философии истории человечества». В 1919 году в издательстве «Всемирная литература» переводчики предлагают свое заглавие – «Мысли из области истории человечества». А.Г. Ромм переводит в 1936 году гердеровское сочинение, озаглавливая его «Мысли о философии истории человечества». В 1959 году в переводе Л.Ю. Виндт и в 1977 году а переводе А.В. Михайлова повторяется заглавие Герье и Ромма «Идеи к философии истории человечества» и «Идеи о философской истории человечества».

В приложении к несостоявшемуся изданию 1919 года дается подробное объяснение заглавия. Заглавие воспринималось как неоправданно сложное и в самой Германии, где уже в 1805–1820 годах происходит упрощение: гердеровская книга называется в ряде изданий «Идеи к истории человечества» («*Ideen zur Geschichte der Menschheit*»).

Как пишет Гердер в предисловии к своей книге, время для подлинной философии истории человечества еще не пришло. Его поколение только закладывает фундамент, на котором в будущем будет построено здание философии истории. Именно поэтому он говорит о необходимости восприни-

мать «Ideen...» как размышления над историческим процессом, выяснение основных понятий. М.Л. Кантор и С.С. Безобразов в связи с этим переводят слово «Ideen» как «мысли», то есть материал, который можно использовать для достижения далекой цели – философского осмысления истории.

На русский язык «Idee» переводится следующим образом: 1) идея, мысль; 2) замысел 3) понятие, представление¹⁴. Примечательно, что существует синоним к слову «Idee» – «Gedanke», которое тоже переводится как мысль, идея, план, намерение. Однако Гердер не использует это слово, однокоренное с глаголом *denken* – думать, мыслить, полагать, воображать¹⁵. Не случайно, Гердер, владевший греческим языком, выбирает немецкое производное от греческого «*ἰδέα*» (образ, понятие, представление). Как же правильно переводить это слово в гердеровском значении на русский язык? Есть два варианта – «идеи» и «мысли», разные переводчики использовали именно их. В толковом словаре русского языка «идея» имеет следующие значения: 1. Понятие, представление, отражающее (истинно или ложно) действительность в сознании человека и выражающее его отношение к окружающему миру. 2. Основной существенный принцип мировоззрения. 3. Мысль, замысел. 4. Основная главная мысль чего-либо. «Мысль»: 1. Мыслительный процесс, мышление. 2. Продукт мышления: то, что явилось в результате размышления, рассуждения; идея. 3. то, что заполняет сознание; дума. 4. Мн. ч. (мысли) Убеждения, взгляды, воззрения. Из приведенных толкований русского слова видно, что наиболее близким к гердеровскому «Ideen» является слово «мысли (в значении «рассуждение»)). Однако гердеровская ориентация на греческое «*ἰδέα*» дает основание и в русском языке сохранить греческий корень, выбрав слово «идеи».

Остальные слова заглавия «Philosophie» (философия), «Geschichte» (история) и «Menschheit» (человечество) более однозначные, они переводились практически одинаково всеми переводчиками. Двойной родительный падеж (философия истории человечества) довольно сильно затрудняет восприятие смысла в русском языке и в меньшей степени в немецком. Однако Гердер, блестящий стилист, этого нагромождения цепи определений в своем заглавии не мог или не желал убрать. В издании «Идей к философии истории человечества» 1977 года в примечаниях А.В. Михайлов пишет, что «слово “идея” в употреблении XVIII века обычно лишено терминологически строгого значения; так и здесь “идеи” означают не более, чем “материал к философии истории” или “мысли к философии истории”»; одна из задач этого слова – ограничить тему книги¹⁶. А.В. Михайлов соглашался, что заглавие этого произведения многозначно, а общепринятый перевод – «очевидный буквализм»¹⁷, и считал, что русские переводчики 20-х годов XIX века (о переводе в издательстве «Всемирная литература» и А.Г. Рома Михайлов не знал) были точнее. В 1919 году все существовавшие ранее переводы заглавия были раскритикованы и самым адекватным переводчики сочли свое заглавие – «Мысли из области философии исто-

рии человечества». Все остальные переводы, по мнению М.Л. Кантора и С.С. Безобразова, «грешат явным насилием над строем русского языка и, в то же время, не передают мысли автора»¹⁸.

Перевод «Мыслей из области философии истории человечества» Гердера, выполненный в издательстве «Всемирная литература» был не последним. В Российском государственном архиве литературы и искусства есть еще один неизвестный перевод этого гердеровского труда. Перевод, хранящийся в фонде Государственного издательства художественной литературы (Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5961–5962), представляет собой машинописный текст с правкой редактора. Этот первый наиболее полный (кн. I–XII) перевод «Ideen...» в России выполнен А.Г. Роммом. Этот документ не датирован, поэтому сложно установить, когда Ромм выполнил свой перевод до или после переводов «Всемирной литературы», в какое именно время, когда в России снова обращаются к философскому наследию Гердера. Этот вопрос важен для изучения истории культурологии, ее становления и истоков.

Пролить свет на проблему датировки помогает небольшая записка, написанная рукой Рома на клочке бумаги простым карандашом и подшитая к архиву издательства «Academia» (Ф. 629. Оп. 1. Ед.хр. 625, Л. 187):

«Стр. 49–56. Идеи к философии истории человек. перевод.

Гердер. кн. II гл. IV

получил 1/IX.36 А. Ромм

стр. 30–48 и 56–240

получил 26/IX 36 Ромм

Этот документ важен тем, что он позволяет определить, когда был создан второй в XX веке перевод сочинения Гердера. Можно с уверенностью предположить, что Ромм для каких-то своих целей (сверка текста, правка текста и т. п.) брал в издательстве «Academia» страницы перевода «Мыслей из области истории человечества» под расписку. Значит, перевод осуществлялся примерно в 1936 году, когда, казалось, было совсем не до философии Гердера. Перевод Ромма, как и переводы его предшественников из «Всемирной литературы», не был опубликован и до наших дней само его существование оставалось известным разве что сотрудникам архива.

Новые попытки перевода были предприняты только во второй половине XX века. Л.Ю. Виндт в конце 50-х годов и А.В. Михайлов в 70-х переводили «Ideen...», начиная все с чистого листа, не учитывая опыт и замечания коллег, уверенные, что переводов Гердера не было в России с 1829 года. Единственной публикацией Гердера в начале XX века стал полный перевод его «Сиды», выполненный В.А. Зоргенфреем. Исходя из особенности русского менталитета и специфики русской культурологии, русским исследователям и переводчикам представлялись важными не только теоретические труды немецкого мыслителя, но и его художественные произведения. На протяжении почти полувека Гердер останется для

советских читателей поэтом, перевод «Сиды», выполненный Зоргенфреем войдет в многочисленные хрестоматии и сборники немецкой поэзии.

Перевод «Сиды» в 1922 году выходит в издательстве «Всемирная литература» под общей редакцией Браудо. Примечательно, что обложка «Сиды» совпадает с теми проектами, что были сделаны Браудо к «Избранным сочинениям» Гердера. Также сверху написано «Германия», затем «Избранные сочинения» и имя автора по-русски и по-немецки, под именем указаны годы жизни философа. «Сид» публиковался как часть «Избранных сочинений» Гердера, может быть, перевод этого поэтического произведения должен был составить второй том, может быть, поэтому «Мысли из области философии истории человечества» и «Критические дебри» были помечены как том первый.

¹ Уэллс Г. Собр. соч.: В 15-ти т. – М., 1964. Т. XV. С. 231.

² Браудо Е.М. Личное дело. 1925–1926 // РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 10. Ед. хр. 73.

³ Из семейного архива Браудо.

⁴ Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества. Философский трактат. 1919 // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 181.

⁵ См.: Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 96–104.

⁶ Там же. Л. 97.

⁷ Там же. Л. 98.

⁸ Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 99.

⁹ Там же. Л. 99.

¹⁰ Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 100.

¹¹ Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. Л. 103.

¹² Там же. Л. 104.

¹³ Подробнее см.: Съедин В.Н. Предлоги немецкого языка. – М., 1963. – С. 260–261.

¹⁴ Немецко-русский (основной) словарь: Ок. 95 000 слов – М., 1993. – С. 465.

¹⁵ Декартовский силлогизм «*Cogito ergo sum*» переводится на немецкий с помощью этого глагола: «*Ich denke, also bin ich*».

¹⁶ Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М., 1977. – С. 649.

¹⁷ Там же. С. 650.

¹⁸ Гердер И.Г. Мысли из области философии истории человечества. // РГАЛИ. Ф. 629. Оп. 1. Ед. хр. 625. – С. 183.

БИБЛЕЙСКАЯ ТОПИКА В ЛИРИКЕ НЕЛЛИ ЗАКС

Творчество немецкой и еврейской поэтессы, лауреата Нобелевской премии Нелли Закс (Nelly Sachs, 1891–1970) – один из самых уникальных художественных феноменов XX века. Н. Закс дебютировала еще до Первой мировой войны вместе с поколением экспрессионистов, однако оставалась верной романтической и неоромантической традициям, которые сказались как в стихах (публикации с 1908 г.), так и в прозаическом сборнике «Легенды и рассказы» (1921), посвященном шведской писательнице Сельме Лагерлёф. Будущая поэтесса выросла в немецко-еврейской семье, где немецкий язык и немецкая культура были родными, где царил (и прежде всего благодаря матери) дух восхищения немецкой классической литературой, культ немецких романтиков. В годы нацизма, скрываясь с матерью в Берлине, переживая Катастрофу как вселенское горе и одновременно личную трагедию, Н. Закс открывает в себе глубинную причастность еврейскому народу, еврейской культуре.

Эту причастность – общую сопричастность унижениям и страданиям – вынудил ее пережить 1933 год. К этому времени, давно потеряв отца, она осталась вдвоем с престарелой матерью. У них не было средств покинуть Германию, но и душевных сил переносить страшную реальность, в которой они подвергались каждодневным оскорблениям и угрозам, недоставало. С детства Нелли Закс росла очень впечатлительным и ранимым человеком: она была из породы людей, у которых, по словам Мопассана, «содрана кожа и нервы обнажены». Теперь же ей пришлось столкнуться с открытой враждебностью, с неприкрытой ненавистью, иррациональной, немотивированной: «Wir sind so wund, // dass wir zu sterben glauben // wenn die Gasse uns ein buses Wort nachwirft» [1, с. 36] – «Мы изранены до того, // что нам кажется смертью, // если улица вслед нам бросает // недоброе слово» (перевод С.С. Аверишцева; цит. по: [2, с. 5]). Единственный человек, которого она любила и безответная любовь к которому делала ее несчастной и счастливой одновременно, погиб в концлагере (отсюда – нередко всплывающий в ее стихах мотив «мертвого жениха», уходящий корнями в немецкую фольклорную почву и впервые обработанный в литературе Г.А. Бюргером в его «Леноре»). Образ любимого человека, погибшего мученической смертью, становится под пером Нелли Закс символом невинной жертвы вообще, а сама эта жертва, востребованная силами страш-

ного зла, вполне постороннего, – знаком предельной бесчеловечности и обезбоженности мира:

Auch dir, du mein Geliebter,
Haben zwei Haende, zum Darreichen geboren,
Die Schuhe abgerissen,
Bevor sie dich toeteten.
<...> Deine Fuesse!
Die Gedanken eilten ihnen voraus.
Die so schnell bei Gott waren,
So wurden deine Fuesse muede,
Wurden wund um dein Herz einzuholen.
Aber die Kalbshaut,
Des Muttertieres gestrichen war,
Ehe sie abgezogen wurde
Wurde noch einmal abgezogen
Von deinen Fuessen
Abgezogen –
O du mein Geliebter! [1, с. 21]

И с твоих ног, любимый мой,
две руки, рожденные давать,
башмаки сорвали
перед тем, как тебя убить.
<...> Ноги твои!
Их опережали мысли,
также быстрые у Господа Бога,
что ноги твои уставали.
израненные в погоне за сердцем.
Но кожу, которую лизал теплый язык
матери-коровы,
прежде чем содрали ее, –
эту кожу содрали еще раз,
с ног твоих
содрали,
любимый мой! [3, с. 17]

*Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев,
перевод В. Микшевича*

Поэтессу ждала такая же участь. От физической гибели ее спасло вмешательство С. Лагерлёф, с которой она несколько десятилетий состояла в переписке. Лагерлёф пустила в ход все свое влияние, подключила к спасению своей подруги шведского принца Евгения. В мае 1940 года Н. Зак вместе с матерью получила разрешение выехать в Стокгольм (при этом пожалевший их чиновник предупредил, что необходимо лететь самолетом, ибо в том случае, если они отправятся поездом, их снимут на границе и отправят в концлагерь). Все родные Нелли Зак погибли от рук нацистов. После войны поэтесса так и не смогла (не нашла в себе душевных сил) вернуться в Германию. Она осталась в Стокгольме вместе с единственным оставшимся в живых близким человеком – с больной матерью, требующей непрерывного ухода. Жизнь Н. Зак в это время – подвиг самоотречения. Она получает мизерное пособие в сто крон, часто ей просто нечего есть, но, будучи человеком чрезвычайно деликатным, она стесняется признаться в этом даже друзьям, попросить их о помощи. В феврале 1950 года она потеряла мать, а в марте того же года последовал нервный срыв. В 1951 году – отказ в получении шведского гражданства, в 1953 – операция по удалению опухоли, в 1959 – новый нервный срыв и все более плотным кольцом подступающее одиночество... Так жила она в крошечной стокгольмской квартире, потерявшая родину и не обретшая новую, чуждая всем, потерянная, обоженная страшным опытом, оказавшаяся на грани безумия, окруженная голосами навсегда ушедших, замученных, убитых, прислушивающаяся к шагам за дверью. Часто ей казалось, что вернулись времена нацизма, что это шаги убийц за дверью. Когда-то в их берлинскую квартиру ворвались нацисты и на глазах у двух

на смерть испуганных женщин начали нагло, цинично громить и грабить. Тогда Нелли Закс потеряла дар речи, и ей понадобилось пять дней, чтобы начать говорить. Позднее, в автобиографическом произведении «Жизнь под угрозой» («Leben unter Bedrohung», 1956), она так объяснила этот случай: «Пришли шаги. Громкие шаги... Шаги натолкнулись на дверь. “Сейчас, – сказали они, – время принадлежит нам”. ...Мой голос бежал к рыбам. Спасся бегством, не заботясь об остальных частях тела, которые обратились в соль ужаса» (цит. по: [4, с. 104]). Человек перед лицом абсолютного зла превращается от ужаса в задыхающуюся, безмолвно раздувающую жабры рыбу, в соляной столп; пропадает человеческий голос, и тогда говорят только «громкие шаги» (или «сильные шаги» – «starke Schritte»), шаги палачей, идущих по следам жертв. Эти шаги преследовали ее всю жизнь:

Шаги,
в каких пещерах отголосков
вы сохранились,
предсказав однажды слуху
грядущую смерть?

Шаги –
не птичий полет, не потроха,
не кровавый пот Марса
смерть предсказали –
только шаги.

Шаги –
Древняя игра палача с жертвой,
гонителя с гонимым,
охотника с дичью.

Шаги,
которыми время терзает,
час – волк
гасит путь беглеца
кровью.

Шаги,
отсчитывающие время воплями, вздохами,
паводок проточной крови,
смертный пот час от часу обильней.

Шаги палачей
по следам жертв,
секундная стрелка на циферблате земли,
каким только черным месяцем притянутой?

В музыке сфер
где резкий ваш звук? [3, с. 28].

Это стихотворение имеет очень показательное, программное для Н. Закс название: «Чтобы гонимые не стали гонителями». Именно это беспокоило ее сильнее всего: тот, кто прошел через множество страданий, больше всего должен опасаться стать палачом – и прежде всего ради памяти жертв, ради того, чтобы палачества не стало на земле. Об этом она думала еще в те дни, когда шла война с фашизмом. Директор немецкоязычного эмигрантского издательства в Стокгольме Макс Тау следующим образом описывает свою первую встречу с Нелли Закс в 1944 году: «Тут открылась дверь, и вошла женщина, которая своим обликом и всем своим скромным существом совершенно не соответствовала нашему времени. Она излучала теплоту, которая сразу пленила меня. Но мне было ясно, что она словно бы несла в себе все страдание этого мира... Первая фраза, которую я от нее услышал, была: “Мы должны заботиться о том, чтобы гонимые не стали гонителями”» (цит. по: [4, с. 136]). Эти слова не случайно так врезались в память М. Тау: они свидетельствовали о высочайшем благородстве человека, пережившего страшный опыт страданий, но не допустившего в душу разрушительной ненависти, человека, готового сострадать и любить. Вместе с тем именно опыт страданий, кажущийся почти невыносимым, позволил ей стать поэтом в великом смысле слова.

В одном из писем Н. Закс написала: «Страшные переживания, которые привели меня как человека на край смерти и сумасшествия, выучили меня писать. Если бы я не умела писать, я не выжила бы» (цит. по: [5, с. 439]). Это заставляет вспомнить цветаевское: «Если голос тебе, поэт, дан – остальное взято». Здесь – наоборот: сначала взято было все остальное, а затем, словно взамен, дан голос, дан в том возрасте, когда, кажется, уже невозможно рождение большого поэта. Но это рождение стало возможным, ибо было оплачено подлинностью страданий. Шведская академия отмечала, что Нелли Закс «из второстепенной немецкой поэтессы, писавшей о природе, выросла в поэта, обретшего мощный голос, который достиг сердец людей во всем мире эхом еврейского мистицизма, протестующего против страданий своего народа» (цит. по: [3, с. 3]). Следует добавить – пытающегося понять смысл страданий своего народа.

Истинный голос Нелли Закс открылся уже после войны – голос, исполненный невероятного трагизма и мощи. Он прозвучал в поэтических сборниках «В жилищах смерти» (1946), «Звездное затмение» (1949), «И никто не знает дальше» (1957), «Побег и преображение» (1959), «Смерть еще празднует жизнь» (1961), «Путешествие туда, где нет пыли» (1961), «Поздние стихи» (1965), «Ищущие» (1966), а также в четырнадцати пьесах, составивших сборник «Знаки на песке» (1962); самая известная из них – «Эли. Мистерия страданий Израиля» (1943). Все произведения Нелли Закс образуют единый реквием по погибшим, все они подчинены осмыслению экзистенциального абсурда и ужаса человеческого существования, но одновременно и брезжущей в этом ужасе надежды, и прежде

всего – осмыслению трагедии еврейского народа, неисповедимости его судьбы и предназначения в мире, страстному стремлению поверить в то, во что поверить невозможно, – в ненеприятность принесенной великой жертвы. Не случайно формулировка Нобелевского комитета при присуждении Н. Закс в 1966 году Нобелевской премии гласила: «За выдающиеся лирические и драматические произведения, в которых с трепетной силой воплощена судьба народа Израиля». Как известно, поэтесса, разделив эту премию с Ш.Й. Агноном в день своего 75-летия, сказала в Нобелевской лекции: «Агنون представляет государство Израиль. Я представляю трагедию еврейского народа» (цит. по: [6, кол. 528]).

О печные трубы
Над жилищами смерти, хитроумно изобретенными!
Когда тело Израйля шло дымом
Сквозь воздух,
Вместо трубчиста звезда приняла его
И почернела.
Или это был солнечный луч?

О печные трубы!
Пути на свободу для праха Иова и Иеремии –
Кто избрал вас, кто сложил за камнем камень
Путь беглецов из дыма?

О жилища смерти,
Радушно воздвигнутые
Для хозяина дома, который прежде был гостем!
О пальцы,
Входной порог положившие,
Как нож между жизнью и смертью!

О печные трубы!
О пальцы!
И тело Израйля дымом сквозь воздух! [3, с. 11.]

Некогда Р.М. Рильке в стихотворении «Иеремия», где он как никто глубоко осмыслил трагедию израильского пророка, бросавшего в лицо своему народу грозные инвективы от имени Бога, но желавшего только одного – оплакивать ночью и днем убитых из народа своего (*Иер 9:1*), написал:

Этот голос дал Ты мне недаром –
но, смотри, унять его сумеи
в час, когда в пустыне будет нищим
несть числа, и ни единый колос
не взойдет в долине слез и бед:
я хочу тогда свой прежний голос
услышать на этом пепелище –
тот, что просто плакал с ранних лет.

Перевод А. Карельского [7, с. 476–477.]

Горький плач Иеремии словно бы перелился в строки Н. Закс – вместе со сверхличным призывом, которое она ощутила в себе и которое было сродни пророческому. С.С. Аверинцев писал: «...словно взамен всего утраченного ее голос приобрел неожиданную силу. От неуверенной, необязательной красоты ее прежних литературных опытов не остается и следа; ее сменяет оплаченная страданиями весомость каждого слова и образа, сосредоточенное чувство внутренней правоты. Можно вспомнить по контрасту изречение философа-эссеиста и музыкального теоретика Т. Адорно “После Освенцима нельзя писать стихов”. В этой сентенции, приобретшей большую известность, выразило себя не слишком глубокое и не слишком великодушное представление как о страдании, так и о стихах; вся поздняя поэзия Нелли Закс (в единстве с древней общечеловеческой традицией “плача” об общей беде) опровергает Адорно. Для нее, Нелли Закс, именно после Освенцима нельзя было не писать стихов; в очень личном, но и в сверхличном плане стихи были единственной альтернативой неосмысленному, непроявленному, бессловесному страданию, а потому – безумию. Ценой ее собственной боли и гибели ее друзей был добыт какой-то опыт, какое-то знание о предельных возможностях зла, но и добра, и если бы этот опыт остался не закрепленным в “знаках на песке” (заглавие одного из поэтических сборников Закс), это было бы новой бедой в придачу ко всем прежним бедам, виной перед памятью погибших. Стихи здесь – последнее средство самозащиты против жестокой бессмыслицы. Отсюда их необходимость – главное их преимущество. Писательница до последних месяцев жизни не могла перестать работать: это от нее уже не зависело» [2, с. 5–6].

С.С. Аверинцев писал это в предисловии к первому и пока что единственному сборнику Нелли Закс на русском языке – «Звездное затмение» (1993). Совесть русской интеллигенции, он завершил свое предисловие словами стыда и вины: «Наконец-то, наконец в издательстве “Ной” выходит книга переводов, подготовленных Владимиром Микушевичем – как это выговорить? – еще в 60-е годы. По “обстоятельствам”, которые тогда казались дошлым и практичным людям само собой разумеющимися, а сейчас представляются неправдоподобной байкой, издание, уже включенное в планы, выбросили из этих планов ввиду... разрыва в 1967 году дипломатических отношений с Израилем. То был несусветный срам, лежавший на нас всех. Слава Богу, что он хотя бы теперь будет изыт» [2, с. 10]. На самом деле причина заключалась не только в разрыве дипломатических отношений с Израилем после арабо-израильской войны 1967 года (так называемой Шестидневной войны, или войны Судного дня), ибо Н. Закс не была израильской поэтессой). Причина была глубже: государственный антисемитизм, нежелание советской власти и советских энциклопедий и словарей «знать» слова «Холокост» и всего, что с ним связано. В результате был рассыпан набор книги, готовой к изданию. Таким обра-

зом, была убита книга, а вместе с этим еще раз в каком-то смысле были убиты те, память о которых вызвала к жизни стихи Н. Закс, память которых она стремилась сохранить. И все же благодаря усилиям первоклассного переводчика-германиста В. Микушевича, выдающегося филолога С.С. Аверинцева, первым написавшего целостный очерк творчества Н. Закс для академического издания «Истории литературы ФРГ» (1980) и предисловие к первому сборнику ее стихов на русском языке, благодаря усилиям честных людей поэзия немецкой и еврейской поэтессы (таково самоопределение Н. Закс) дошла и до читателя, читающего по-русски. Дошли ее слова, в которых она видела смысл и предназначение своей жизни, спасение от пустоты и безумия, способность прорваться сквозь смерть к любви:

Hier nehme ich euch gefangen
ihr Worte
wie ihr mich buchstabierend bis aufs Blut
gefangen nehmt
ihr seid meine Herzschlaege
zählt meine Zeit
diese mit Namen bezeichnete Leere

Lasst mich den Vogel sehen
dcr singt
sonst glaube ich die Liebe gleicht dem Tod – [1, с. 13].

(«Здесь заключаю я вас в плен // вы слова // как вы меня разбирая [читая] по буквам вплоть до крови // берете в плен // вы удары моего сердца // отсчитываете мое время // эту именем обозначенную пустоту // Позвольте мне птицу увидеть // которая поет // иначе поверю я любовь подобна смерти –»; *подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

Лирика Н. Закс являет собой сложнейший сплав дерзких новаций и различных культурных и поэтических традиций. Ее питала мистическая образность близких ей с детства старых немецких мистиков – Майстера Экхарта, Я. Бёме, а также обязанных последним немецких романтиков – Новалиса, Л. Тика. Осознав в себе свое еврейство, она открывает для себя мистику Каббалы (прежде всего «Сэфер Зогар» – «Книги Сияния»), а также опирающуюся на Лурианскую Каббалу мистику хасидизма (через М. Бубера), символику рассказов о чудесном и песен-молитв рабби Нахмана из Брацлава. В свою очередь, открытие мистики Каббалы заставляет ее вновь переосмыслить идеи «башмачника из Гёрлица» – Я. Бёме, ведь его концепция опирается на Каббалу и начинается собой историю христианской Каббалы. Для Нелли Закс чрезвычайно важна топика, стилистика, ритмика Ф. Гёльдерлина, но в равной степени – топика, стилистика, ритмика Библии, древних текстов Танаха (Ветхого Завета).

Особенно релевантной для поэзии Н. Закс является именно последняя составляющая, открытая ею особо через кровно пережитую трагедию еврейского народа. До войны она практически не сознавала своего еврейства. Страшная действительность заставила ее сделать выбор – осознанно примкнуть к страдающим, а затем стать голосом самого страдания, голодом своего народа. Этот путь начался для нее 1 января 1939 года, когда она приняла еврейское имя и стала Нелли Сарой Закс. Неизбежно возникает параллель: так некогда пророк Моисей, воспитывавшийся во дворце фараона, положил конец своему благополучному существованию и «вышел к братьям своим» (Исх 2:11), чтобы разделить их страдания, стать для них голосом Бога и вывести их из рабства. Они кажутся несопоставимыми, несоизмеримыми: великий, исполненный невероятной духовной мощи библейский пророк – и хрупкая, беспомощная, часто оказывавшаяся на грани отчаяния и безумия женщина. Но общим было одно: осознанность выбора и сила голоса, в них вложенного. Только в поэзии Нелли Закс открывшийся в ней пророческий голос слился с голосами миллионов жертв. Ведь не случайно в цикле, созданном еще в 1942 году, – «Die Engel sind stark in den Schwachen» («Ангелы сильны в слабых») – она написала: «O Seele! Was fragst du warum! // Dein Volk, es war doch stumm, // Als Alles sprach herum!» (цит. по: [4, с. 130]; «О душа! Что спрашиваешь ты, почему! // Твой народ, он ведь был безмолвен, // Когда все говорило вокруг!»; *подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Думается, прав в своем размышлении первый переводчик поэзии Н. Закс на русский язык и один из первых ее российских исследователей В. Микушевич: «...от судьбы нельзя уйти и нельзя принять ее. Вот формула трагического у Нелли Закс. Решающим аспектом этого трагизма становится ее еврейство, застигающее поэтессу врасплох, тоже как бы навязанное извне и одновременно неотъемлемое. ...Нелли Закс, в сущности, не знала другой культуры, кроме немецкой. Разумеется, Нелли Закс не отвергла немецкую культуру и не отеклась от нее. И последние стихи поэтессы перекликаются скорее с Гёльдерлином и Новалисом, чем с Бяликом. Еврейская традиция буквально обрушилась на нее вместе с новым сверхличным призванием, неизведанным и неожиданным для нее. Призвание было продолжением наследия, грозящего гибелью. И в ответ на беспомощный вопрос “почему?” произошел синтез: и в немецком, и в еврейском выявилось исконно библейское» [8, с. 162].

Действительно, исконно библейское становится главным фундаментом поэтического мира Нелли Закс. Оно проявляется во многом, и в первую очередь, в главном вопросе, поставленном в ее поэзии, – безмерно древнем и по-прежнему трагически новом «прклятом» вопросе теодицеи: почему в мире, где существует Промысел Божий, страдают праведные и невинные? И хотя для Нелли Закс вопрос о страданиях в мире, безусловно, несводим только к вопросу о страданиях ее народа, проблема теоди-

цей особенно остро и болезненно концентрируется для нее (в силу понятных обстоятельств) именно в этом вопросе: почему так страдает народ Божий на протяжении всей своей многотысячелетней истории? Есть ли в этом хоть какой-нибудь смысл? Это обезоруживающий своей простотой и предельной внутренней болью вопрос, на который нет ответа: «Почему черный ответ ненависти на бытие твое, Израиль?»

Почему черный ответ ненависти
на бытие твое, Израиль?

Ты чужой,
дальше твоя звезда,
чем другие.
Продан ты этой земле,
чтобы одиночество не прекратилось.

Истоки твои поросли бурьяном, –
меняешь ты свои звезды
на все, что есть у червей и у моли,
и все-таки от бредового песка с побережий времен
лунной водою влекутся они вдаль.

В хоре других
ты цел
тоном выше
или тоном ниже –

бросился ты в кровь заката,
как одна боль другую ищет.
Длинна твоя тень,
и поздний час твой пробил,
Израиль!

Долог твой путь от благословения
вдоль эпохи слез
до перепутя,
где ты рассыпался пеплом.
Твой враг дымом
твоего сожженного тела
твое смертельное одиночество
написал на лбу неба!

О какая смерть!
Когда все ангелы-хранители
с крыльями кровавыми
изодранными на колючей проволоке
времени висят!
Почему черный ответ ненависти
на бытие твое,
Израиль? [З, с. 32–33.]

Парадигма Иова – парадигма невинного страдания и вопросов, в упор заданных Самому Богу, парадигма сомнения и именно через страдания и сомнения – нового приятия Бога – та парадигма, которую прошел дух самой Нелли Закс. Но если для библейского Иова, равно как и для нее самой, Промысел Божий осуществился в личном спасении (что она всегда переживала как глубинную вину перед памятью замученных), если для Иова все завершилось благополучной картиной патриархальной старости в кругу большой семьи, среди новых дарованных Богом детей, и в подтексте остался брезжащий страшный вопрос о причине гибели прежних, то Нелли Закс ничуть не ретуширует самое страшное: слишком многие дети Израиля стали пеплом. Во имя чего? «И тело Израиля дымом сквозь воздух!»; «Твой враг дымом // твоего сожженного тела // твоё смертельное одиночество // написал на лбу неба!» Это напоминание о телесности жертвы, о ее страшной реальности, о невиданной жертве всесожжения («всеожжение» – такова прямая семантика греческого слова «Холокост»), принесенной Богу ли (страшно выговорить или даже подумать), чудовищному ли идолу расы, принципиально важно для Нелли Закс. В. Микушевич отмечает: «Вслед за Гёльдерлином Нелли Закс видела призвание поэта в том, чтобы называть вещи своими именами. ...“И тело Израиля дымом сквозь воздух”, – писала Нелли Закс в одном из пронзительнейших своих стихотворений. В 1946 году прогрессивное, антифашистское Берлинское издательство “Aufbauverlag” соглашается выпустить в свет книгу Нелли Закс, но лишь при условии, что она откажется от названия “И тело твоё дымом сквозь воздух”. Помню, как вполне интеллигентный, благожелательный, благонамеренный редактор убеждал меня в конце либеральных шестидесятых годов, что “тело Израиля” – перевод слишком буквальный, ведь речь идет вообще о жертвах нацизма» [8, с. 168]. Однако переводчик настоял на сохранении выражения «тело Израиля», как настаивала на этом и сама Нелли Закс. Слишком многие готовы увидеть в этом «метафорику»: так проще жить, так легче забыть, ведь абстрактные «жертвы нацизма» не вызывают ни к личностным чувствам, ни к обостренной совести. Но для Нелли Закс жертвы были прежде всего конкретными людьми. И большая часть этих невинных жертв была «телом Израиля», выходящего «дымом сквозь воздух», через печные трубы, «над жилищами смерти, хитроумно изобретенными». Так с самого первого сборника Нелли Закс выступает центральный топос и лейтмотив ее поэзии – жертва всеожжения.

Жертва всеожжения – образ-лейтмотив, уходящий корнями в библейский текст, который становится метатекстом и интертекстом для творчества Нелли Закс. Древнееврейская культура впервые кардинально переосмыслила понятие жертвы. Последняя воспринимается не в качестве средства умиловливания божества, как это было в языческих мирах, но прежде всего в качестве наглядного символа связи человека и Бога, сим-

воля восхождения духа человеческого к Богу. Кроме того, жертва в библейском прочтении этого понятия должна приучать человека отдавать, жертвовать, в том числе и возносить на алтарь Бога лучшие свои мысли, чувства, поступки, приучать к самопожертвованию. Жертва является также отражением стремления человека к преодолению в нем животной природы, к очищению от грехов, которые в случае принесения жертвы за грех символически возлагаются на жертвенное животное. Тора впервые локализовала процесс жертвоприношения во времени и пространстве (только в определенное время, только в священном дворе Скинии или Храма, только под руководством священников и левитов), но главное: она впервые категорически запретила и определила как «мерзость Баалову» человеческие жертвоприношения. И она же первой продемонстрировала, как может быть нарушена воля Божья, как один человек может превратиться в жертвенного агнца, а другой – в убийцу. Прообразом невинной жертвы и мученичества становится Авель, павший от руки Каина, и, быть может, об этом напоминают строки Нелли Закс в стихотворении «Чтобы гонимые не стали гонителями»: «Шаги – // Древняя игра палача с жертвой...» О Каине, «брате без брата» («Kain – Bruder – ohne Bruder»), о смысле его темного поступка, его «черного искусства» («eine schwarze Kunst») Н. Закс размышляет в стихотворении, открывающемся обращением к библейскому герою, ставшему прообразом самого страшного преступления – убийства:

Kain! um dich wdzlen wir uns im Marterbett:
Warum?
Warum hast du am Ende der Liebe
deinem Bruder die Rose aufrissen? [1, с. 57]

(«Каин! Из-за тебя ворочаемся мы в мученической постели [в кровати для пыток]: // Почему? // Почему вскрыл [начертал] ты на исходе любви // твоему брату розу?»; *подстрочный перевод наш. – Г. С.*)

Роза – символ святости, символ сакральности человеческой жизни, символ священной крови брата, пролитой Каином. Почему Каин убил Авеля? Неужели в человеке неистребим синдром Каина? Где грань между жертвователем и палачом? Между жертвоприношением и преступлением? Она теряется там, где человек теряет Бога, пытается обойтись без Него, сам назначает, что и кому жертвовать. Жертвоприношение становится палачеством, если в качестве жертвы выступает человек. Самый же страшный вид идолопоклонства – поклонение идолу расы – потребовал в жертву целых народов, и в первую очередь – народа Божьего, открывшего для других народов истинного Бога, новые горизонты духовности.

Поэтический мир Н. Закс несет в себе два основополагающих полюса: жертвы и палачи. Подчеркивая, что в ее поэзии «речь идет именно об опыте жертв», С.С. Аверинцев пишет: «Такого персонажа, как герой, там

нет. Персонажей, собственно, только два – палач и жертва, и у каждого из них есть своя разработанная геральдика метафор, наполняющая до отказа словесно-образное пространство стихотворений: палач – это “охотник” из какого-то дочеловеческого мира, “рыболов”, “садовник смерти”, “соглядатай”, подкрадывающиеся в тишине “шаги”, “руки” и “пальцы”, созданные для дарения и творящие злодейство; жертва – это трепещущие “жабры” вытаскиваемой из воды и разрываемой “рыбы”, зрячий, но уязвимый “глаз”, поющая, но ранимая “гортань” соловья, его же способные к полету, но хрупкие “крылья”. Эти сквозные символы переходят из одного стихотворения Нелли Закс в другое. Как характерно, что “руки” и “пальцы”, эти эмблемы человеческой активности, сопрягаются только с палачеством, между тем как невинность предстает в каждой из этих метафор страдательной и по сути своей обреченной – глаз ослепят, гортань удушат, крылья сломают, жабры будут смертно томиться без воды! “В этом ночном мире, – пытается Нелли Закс отгадать какую-то страшную загадку, – в котором, как кажется, всегда царит тайное равновесие, невинность всегда становится жертвой”. Поэтому особую силу приобретают образы страдания животных – так сказать, чистого страдания, без вины, без выхода в мысли и слове, голой боли в себе. Рядом с изгнанной Геновефой, средневековым символом оклеветанной невинности, и еврейским символом Шехины, страждущего присутствия в мире Бога, в том же ряду, что эти образы, но и за ними, глубже них, возникает третий образ, созданный фантазией Нелли Закс:

...И святая Звериная Мать
со зрячими ранами в голове,
которые не исцелит
память о Боге.
В ее радужке все охотники
разожгли
желтые костры страха...» [2, с. 7–8.]
Перевод С.С. Аверинцева

К этому следует добавить: невинная жертва ассоциируется в поэзии Нелли Закс с пеплом (вполне и страшно конкретным пеплом сожженных тел), с прахом, с песком, в который превратились тела убитых, с водой, в которой растворился пот их смертного страха, а палач – с ножом, пронзающим горло жертвы. Так, Хор мертвых говорит:

Мы, черным солнцем страха
изрешеченные, –
омыты мы потом нашей смертной минуты.
Увяли у нас на теле нанесенные нам смерти,
как полевые цветы вянут на песчаном холме.
О вы, приветствующие прах, как друга,
вы, песок, говорящий песку:

Я люблю тебя.
(«Хор мертвых») [3, с. 23.]

И Мертвое дитя говорит:

Мать меня держала за руку.
Тут поднял кто-то нож прощания,
и выпустила мать мою руку,
чтобы не попал он в меня.
Потом она еще раз тихо потрогала мои колени, –
и рука ее кровоточила.

И пополам перерезал нож прощания
кусок у меня в горле.
Нож взошел на рассвете с солнцем
и в глазах моих начал заостряться.
В моем ухе уже оттачивали друг друга вода и ветер,
и голос утешителя колол меня в сердце.

Когда вели меня на смерть,
и в последнее мгновенье чувствовалось,
как обнажается великий нож прощания.
«Мертвое дитя говорит» [3, с. 20].

В связи с важностью и многомерностью символики жертвы и жертвоприношения в лирике Нелли Закс особую значимость для нее приобретает парадигма, заданная в 22-й главе Книги Бытия, – «Акедат Йицхак» («Связывание Исаака»), или просто «Акеда», или – в европейской традиции – «Жертвоприношение Авраама». Знаменитый эпизод имеет, как известно, множество аспектов. Один из важнейших – это раз и навсегда установленный отказ от человеческих жертвоприношений, практиковавшихся в архаических (и не только) языческих мирах, это признание неужгодности такой жертвы Единому Богу. Как известно, в жертву хананейско-финикийскому Баалу (Ваалу) приносились первенцы (и люди делали это добровольно), младенцев замуровывали в фундаментах храмов, тем самым освящая их. И здесь, в эпизоде с жертвоприношением Авраама, сюжет первоначально движется проторенным путем: в жертву нужно принести именно сына-первенца. Однако в самый кульминационный момент Сам Бог указывает ненужность, непотребность этой жертвы. Итак, смысл эпизода – в дистанцировании от мира язычества. Но не менее важно и то, что вся ситуация – испытание веры Авраама, его интуитивно-безмерного доверия к Богу (не случайно ведь в первом стихе главы сказано: «И было, после сих происшествий Бог искушал Авраама...» – *Быт 22:1*; здесь и далее *Синодальный перевод*). Тем самым ситуация уподобляется искушению в Эдеме, только на этот раз человек с честью выдерживает испытание.

Различные интерпретации «Акеда» сложились в еврейской религиозной философии. Филон Александрийский видел в «Акеда» деяние, вызванное только безграничной любовью к Богу. Согласно Рамбаму, или Маймониду, Бог, повелев Аврааму принести в жертву Исаака, желал не испытать Авраама, ибо Он был абсолютно уверен в Своем избраннике, но создать для остальных эталон человеческой любви к Богу. По мысли Рамбана, или Нахманида, Бог знал, как поступит Авраам, но для самого Авраама испытание было настоящим, ибо он не знал, что будет делать Бог. В еврейской мистике «Акеда» толкуется как феноменализация любви человека к Богу и готовности следовать Его воле, вплоть до принесения своей жизни («аль Киддуш га-Шем») («во освящение Имени Божьего»). В целом в иудаизме «Связывание Йицхака» предстает как вневременная парадигма безмерной любви избранного народа ко Всевышнему, преданности Ему в самых страшных испытаниях и страданиях, готовности идти на смерть во имя Господа.

В христианской традиции эпизод с жертвоприношением Авраама рассматривается как прообраз страданий Иисуса Христа, Его искупительной жертвы во имя Спасения всего человечества. Как Авраам готов был принести в жертву Богу самое дорогое – своего сына, так Бог жертвует во имя людей Сыном Божьим, Которого прообразует Исаак, выступающий как жертвенный агнец (Агнцем Божьим именуется в Новом Завете Иисус).

Чрезвычайно важное значение эпизод «Жертвоприношение Авраама» имеет для религиозного экзистенциализма, и прежде всего для концепции его основоположника – датского мыслителя С. Кьеркегора. Он посвятил этому эпизоду работу «Страх и трепет» и с его помощью обосновал категорию абсурда, абсурдность человеческой экзистенции и возможность выйти из состояния абсурда только благодаря глубокой вере, воплощенной в Аврааме. Согласно Кьеркегору, готовность Авраама принести в жертву Богу самое дорогое, своего сына, является олицетворением высшей, религиозной, стадии бытия человека, которая сменила стадию «эстетическую», основанную на непосредственном, чувственном образе жизни, а также пришедшую ей на смену стадию «этическую», основанную на выполнении долга перед семьей и обществом. Теперь же человек осознает долг перед Богом как высший долг. Он не только смиряется со страданием, которое есть всеобщая форма существования, но и находит в себе силы полюбить страдание, достигая высочайшего уровня существования, не только преодолевающего несчастье, но и возносящегося над счастьем в обычном смысле слова.

Все указанные интерпретации, но особенно – сложившаяся в еврейской традиции, крайне важны для понимания одного из программных стихотворений Нелли Закс – «Landschaft aus Schreien» («Ландшафт из криков»), или «Пейзаж из криков»; возможен также перевод «Ландшафт из воплей»):

В ночи, где умираем распушено шитье,
срывает пейзаж из криков
черную повязку,

над Мориа, кругым обрывом к Богу,
жертвенный нож рест-знамя,
воплъ Авраамова возлюбленного сына,
в ухе великом Библии он хранится.

О исроглифы из криков,
Начертанные на входной двери смерти!

Раны-кораллы из разбитых глоток-флейт!

О кисти с пальцами растительными страха,
погребенные в буйных гривах жертвенной крови,

крики, замкнутые искромсанными рыбьими жабрами,
вьюнок младенческого плача
с подавленным старческим всхлипом,

в паленой лазури с горящими хвостами.
Кельи заключенных, кельи святых,
обои – образцовые гортанные кошмары,

лихорадочный ад в собачьей будке бреда
из прыжков на цепи –
во: он, пейзаж из криков!
Вознесение из криков,
ввысь из костяной решетки тела,
стрелы из криков, пущенные
из кровавых колчанов.

Крик Иова на все четыре ветра,
крик, скрытый садом Гефсиманским,
обморок мошки в хрустале.

О нож из вечерней зари, воззенный в глотки,
где лижут кровь деревья сна, прорвавшись из земли,
где отпадает время
на скелетах в Майданеке и в Хиросиме.

Крик пепла из провидческого глаза, ослепленного мукой –

О ты, кровавый глаз,
в искромсанной солнечной тьме,
вывешенный на Божью просушку
во вселенной –

(«Пейзаж из криков») [3, с. 62–63].

Это стихотворение Н. Закс со всей очевидностью демонстрирует воздействие на нее поэтики экспрессионизма: обрушивающаяся на читателя лавина судорожных, экстатических образов соединяется в единую – и

страшную – картину мироздания; сложная и порой труднорасшифровываемая ассоциативность образов сочетается с глубочайшей их продуманностью. При всей художественной силе и точности перевода В. Микушевича в нем есть отклонения от подлинника, поэтому обратимся к последнему.

Само название стихотворения отсылает сразу к нескольким источникам: во-первых, к знаменитой эмблеме экспрессионизма – работе Э. Мунка под названием «Крик», где во все полотно – раскрытый в предельном усилии, издающий беззвучный вопль рот человека, человек, превратившийся в собственный вопль, несущий в себе весь ужас мира и не рассчитывающий на ответ, на расслышанность; во-вторых – к многочисленным библейским контекстам, где человек возносит свой вопль к Богу, и именно в надежде на то, что Он услышит и ответит. Так, в Книге Исхода, когда страдания сынов Израиля достигают апогея, они вопиют к Богу: «И стонали сыны Израилевы от работы и вопияли, и вопль их от работы восшел к Богу. И услышал Бог стонание их, и вспомнил Бог Завет Свой с Авраамом, Исааком и Иаковом» (*Исх 2:23–24*). И далее, призывая к пророческому служению Моисея, Господь скажет: «Я увидел страдание народа Моего в Египте и услышал вопль его...» (*Исх 3:7*). Показательно, что в переводе Библии, выполненном М. Лютером, звучат слова того же корня, что и у Нелли Закс, – Schreien («...und ihr Schreien ueber ihre Knechtschaft kam vor Gott» – *Ex 2:23*) и Geschrei («Ich habe das Elend meines Volks in Aegypten gesehen und ihr Geschrei ueber ihre Bedraenger gehoert» – *Ex 3:7*). Столь же частотно это слово в Псалмах, например (в лютеровской Библии): «Ich rufe zu Gott und schreie um Hilfe, zu Gott rufe ich und er erhoert mich» (*Ps 77:2*); ср. перевод С.С. Аверинцева: «К Богу – вопль мой, и я воззову, // К Богу – вопль мой, чтоб внял Он мне!» (*Пс 77/76:2*) [9, с. 406].

Однако есть и еще один контекст, к которому апеллирует название, точнее – слово «ландшафт» в нем. Оно взывает к знанию немецкой традиции Gedankenlyrik («лирики мысли») и Naturlyrik («лирики природы»), соединяющей напряжение мысли и напряжение чувства, аналитизм и описательность, достигающей необычайной высоты в лирике Гёльдерлина. И у Гёльдерлина, и у Закс предстает ландшафт, вбирающий в себя историю культуры, историю духа, но у поэта XX века это еще и ландшафт крушения духа или невероятно трудного его противостояния безумию и абсурдности бытия.

In der Nacht, wo Sterben Genaethes zu trennen beginnt,
reißt die Landschaft aus Schreien
den schwarzen Verband auf. [10, с. 22].]

(«В ночи, где умирание шитое начинает разрывать, // срывает ландшафт из криков // черную повязку»; *подстрочный перевод наш.* – Г. С.).

Время действия стихотворения обозначено как «in der Nacht» – «в ночи», и это очень показательно для поэзии Н. Закс: все происходящее воспринимается ею как ночь, опускающаяся над миром, как тот подлинный «закат Европы», о котором пророчил О. Шпенглер и о котором писали экспрессионисты. Не случайно в финале стихотворения жертвенный нож назван «ножом из вечерней зари, вонзенным в глотки» («O Messer aus Abendrot, in die Kehlen geworfen») [10, с. 223]), а время – как «отпадающее (исчезающее) на скелетах в Майданеке и Хиросиме» («...wo die Zeit wegfaellt // an den Gerippen in Maidanek und Hiroshima») [10, с. 223]), то есть как страшное безвременье. Страшную ночь и слепоту мира символизирует «черная повязка», которую пытается сорвать ландшафт из криков. И кажется, что ночь может завершиться рассветом, ведь именно ранним утром готовился совершить свое жертвоприношение праотец Авраам, и кричало его сердце, и еле сдерживал свой крик его сын Исаак. Библейская аллюзия вводится прямым упоминанием горы Мориа, на которой происходит действие библейской притчи, имени Авраама, а также образом жертвенного ножа, парящего над горой, как знамя:

Ueber Moria, dem Klippenabsturz zu Gott,
schwebt des Opfermessers Fahne.
Abrahams Herz-Sohn-Schrei,
am grossen Ohr der Bibel liegt er bewahrt [10, с. 221].

(«Над Мориа, крутым обрывом [утесом-обрывом] к Богу, // парит жертвенного ножа знамя. // Авраама сердце-сын-крик, // в великом ухе Библии лежит он сохранным»; *подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

Первый крик, разрывающий гулкую тишину ночи и ложающийся как особая «краска» в «Ландшафте из криков», – крик сына Авраама, Исаака (имя его не названо, но, безусловно, подразумевается), и самого Авраама, крик его сердца, ибо в оригинале сказано: «Abrahams Herz-Sohn-Schrei» («Аврамова сердца-сына-крик», или «Авраама сердце-сын-крик»). Эта предельно экспрессивная конструкция не передана в переводе и, возможно, не подлежит переводу, но несет в себе множество тончайших смыслов. И главный из них: неясно, кричит ли сын Авраама, или это беззвучно кричит сердце Авраама, ведь его долгожданный и возлюбленный сын и есть все его сердце, весь смысл его жизни. И теперь сердце Авраама, как и сердце Исаака (согласно религиозному толкованию, отец открыл ему, зачем они поднимаются на гору Мориа), обрушивается в бездну страдания, но и восходит в высочайшей вере к Богу. Не случайно гора Мориа, место великого испытания духа, определена как «крутой обрыв к Богу»: сама готовность Авраама и его сына к великой жертве подтверждает их восхождение на высочайшую ступень избранничества.

Крайне важен образ «великого уха Библии», ибо ухо – орган слуха – яркий и семантически насыщенный, подпитанный многими пластами еврейской культуры символ взаимного слышания Бога и человека, вслушивания их друг в друга, символ самой библейской культуры как культуры преимущественно слуха (в отличие от греческой «культуры зрения»), вслушивания в Слово Божье, как культуры, базирующейся на диалоге между Богом и человеком. «Великое ухо Библии» у Н. Закс вызывает ассоциации с бяликовским (и хасидским): «Слышишь, Ухо Небесное, этот голос печали?» (Х.Н. Бялик. «Моя мама, будь благословенна ее память»; перевод С. Липкина). И не случайно в поэзии Нелли Закс появляется образ человеческого уха, «заросшего крапивой», – символ чудовищной глухоты мира. В стихотворении «*Wenn die Propheten einbraechen // durch Tueren der Nacht...*» («Если бы пророки вломились в двери ночи») говорится:

Если бы пророки вломились
в двери ночи
и ухо искали бы, как ищут родину –

Ухо людское,
ты, заросшее крапивой,
стало бы ты слушать?

Если бы голос пророков
во флейтах-костях убитых детей
завучал бы,
воздух, сожженный воплями мучеников,
выдохнул бы,
если бы мост из последних старческих вздохов
он воздвиг, –

Ухо людское,
жалкой возней занятое,
стало бы ты слушать? [3, с. 40–41.]

«Вторжение пророков», – так характеризует В. Микушевич центральную коллизию поэзии Н. Закс, отмечая, что ее трагический герой – «одновременно жертва и пророк» [8, с. 162]. То, что хранится в «великом ухе Библии», подтверждает: Бог, Который и есть Великое Ухо Небесное, услышал крик человеческого сердца, остановил руку Авраама и дал понять Своему избраннику, что Ему не нужна подобная жертва. Спасен Исаак, продолжит свой путь избранный род, сформируется народ потомков Авраама, бесчисленных, как звезды в небе, как песок земной... Все эти ассоциации необходимы поэтессе, чтобы тем резче высветить горький и страшный вопрос, звучащий не прямо, в лоб, но в подтексте: почему же теперь гибнут потомки Авраамовы, сыны Иакова-Израиля? Ведь теперь весь ландшафт переполнен криками – и тонкими криками детей, напоминающими хрупкий выюнок, и задыхающимися всхлипами стариков. Ни

детей, ни стариков не щадят убийцы. Но крики жертв восходят к Богу, как к Богу восходит их дух:

...Dies ist Landschaft aus Schreien!
Himmelfahrt aus Schreien,
empor aus des Leibes Knochengittern,

Pfeile aus Schreien, erloeste
aus blutigen Koechern [10, с. 222].

(«Вот он, ландшафт из криков! // Путешествие на небо [вознесение] из криков, // ввысь из костяной решетки тела, // Стрелы из криков, выпущенные // Из кровавых колчанов»; *подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

Души жертв восходят к Богу, до конца очищаясь страданием. Путь обреченных – не палачей – это путь к Богу, убеждена Нелли Закс.

Крику Авраамова сердца в тоске по его сыну откликается крик праведного Иова, справляющего тризну по своим невинным детям, но ни в чем не укоряющего Бога. «Hiobs Vier-Winde-Schrei» [10, с. 222] («Иова четыре-ветра-крик») – аллюзия на знаменитое место из Книги Иова, где вестник сообщает герою о гибели детей: «И вот, большой ветер пришел от пустыни и охватил четыре угла дома, и дом упал на отроков, и они умерли...» (*Иов 1:19*). Крику Иова откликается «крик, сокрытый в горе Масличной» («der Schrei verborgen im Oelberg» [10, с. 222]), – моление Иисуса в Гефсиманском саду о том, чтобы Отец пронес мимо чашу страданий, но и готовность следовать Его воле.

Так достигается предельная концентрация страданий и особо высвечивается мысль о спасительной силе страдания, об искупительной роли жертвы. Но спасли ли все великие жертвы мир? Преобразился ли он? Жертвенный нож переключал в руки убийц, и земля залита кровью, так что деревья, прорываясь во сне из земли, всасывают (лакают, лижут) кровь: «...die Schlafbaeume blutleckend aus der Erde fahren» [10, с. 223]. Так возникает законченная картина страшного, кровавого мира, презревшего Божьи заветы. Для поэтессы крайне важно упомянуть не только Майда-нек, но и Хиросиму: сердце ее исполнено боли не только за свой народ; жертвой может стать каждый человек; весь мир превращен в кровавую бойню. Подчеркивая универсальный, общечеловеческий характер поэзии Н. Закс, выраженного в нем чувства вселенского горя, всечеловеческого сострадания, С.С. Аверинцев пишет: «Для того, чтобы с такой сосредоточенной пристальностью смотреть на катастрофу, болезненно и безжалостно задевшую человека в самой писательнице, чтобы настолько отрешиться от жалости к себе самой и увидеть все в перспективе даже не всечеловеческой, а всеприродной, космической солидарности страждущих, нужна немалая душевная сила. У Нелли Закс, столь беспомощной в жизни, этой особой силы, просыпающейся как раз в слабейшем, было в избытке; и ее

поэзия, очень страдательная и жертвенная, менее всего неврастенична. Выражение силы – великодушие. Дело никогда не сводилось для нее к самодовольно-своекорыстной, хотя бы и оправданной обстоятельствами жалобе: вот что «они» делают с «нами» (скажем, «немцы» с «евреями», или соответственно «мещане» – с «поэтами» и тому подобное). Речь идет о другом, речь идет о сути: вот что делают с человеком исказившие в себе назначение человека» [2, с. 9]. Ему откликается шведский исследователь О. Лагеркранц: «Конечно, имя Нелли Закс всегда будет связано с огромной Катастрофой евреев... Но ее стихотворения и драмы говорят на языке, принадлежащем всему человечеству» [11, с. 3].

Все это, безусловно, так. Но все же неоспоримо и другое: понять суть вселенской трагедии, трагизма бытия вообще Нелли Закс стремится через то, с чем она соприкоснулась непосредственно, – через трагедию своего народа. Именно это придает такую непреложную силу и убедительность ее стихам. «Мои метафоры – это мои раны», – говорила она. В Катастрофе, пережитой еврейским народом, в его физическом истреблении она увидела страшное подтверждение духовной катастрофы, бездны, к которой подошла мировая цивилизация, и европейская в особенности. Не случайно в финале ее «Ландшафта из криков» кричит прах провидческого, пророческого глаза – возможно, от ужаса увиденного и еще большего ужаса предвидящегося. Но этот окровавленный (или кровотокающий) глаз, сливающийся с кроваво-черным затмившимся солнцем, слеп, истерзан муками до слепоты, и, быть может, это означает, что будущего нет вовсе:

Ascheschrei aus blindgequalem Scherauge –

O du blutendes Auge
in der zerfetzten Sonnenfinsternis
zum Gott-Trocknen aufgehaengt
im Weltall – [10, с. 223].

(«Пепла крик [пепел-крик] из замученного до слепоты провидческого глаза – // О ты кровотокающий глаз // в разодранном солнечном мраке // на Божью просушку вывешенный // во Вселенной –»; *подстрочный перевод наш.* – Г. С.)

Тем не менее, стихотворение завершается не точкой и даже не многоточием, но – тире, излюбленным знаком препинания у Нелли Закс. В нем – надежда на продолжение жизни, диалога между Богом и человеком, между людьми, надежда на спасительное осмысление произошедшего. И сама центральная парадигма, на которую опирается текст, – парадигма «Акедат Йицхак» – задает интенцию преодоления и спасения, готовности поверить в ненеправильность великой и страшной жертвы, принесенной народом Авраама во имя веры, во имя Бога. Обреченные в момент

гибели становятся похожими на жертвенных животных (как мальчик-пастушок Эли из пьесы «Мистерия страданий Израиля», изливающий перед смертью свою душу в игре на свирели, как возлюбленный, с которого содрали перед смертью башмаки из телячьей кожи и который сливается с образом жертвенного тельца). Но именно в это момент в них обнажается до предела, сливаясь воедино, истинно божественное и истинно человеческое: они никогда не станут гонителями, их дух навсегда восходит к Богу. «Она хочет увидеть и принять самое обреченность как «благодать», как соучастие в космической жертве», – замечает С.С. Аверинцев [2, с. 9].

В поэтическом мире Нелли Закс, как и в жизни, смерти противостоит любовь, неотделимая от страдания, от мученичества:

Любовь моя влилась в твое мученичество
прорвала смерть
мы живем воскресением – [3, с. 156].

С неизбежным трагизмом бытия и одновременно с величайшей надеждой на воскресение и преображение мира связан в поэзии Н. Закс образ-символ шофара, звучащего над бездной страданий. Он также глубоко сопряжен с мотивом «Акедат Йицхак», ведь, согласно аггадическому преданию, шофар был изготовлен из рога того самого барана, который был принесен в жертву Богу вместо спасенного Исаака. Согласно еврейской традиции, в шофар трубят в дни самых светлых праздников и в дни самого великого горя, чтобы Господь услышал. Аггада повествует, что и в момент гибели Храма, разрушаемого римлянами, священники вершили службу и трубили в шофары.

Denn Einer blaest –
und um den Schofar brennt der Tempel –
und Einer blaest –
und um den Schofar stuerzt der Tempel –
und Einer blaest –
und um den Schofar ruht die Asche –
und Einer blaest – [10, с. 181].

...И некто трубит –
и окрест шофара пылает Храм –
и некто трубит –
и окрест шофара рушится Храм –
но некто трубит –
и окрест шофара покоится прах –
и некто трубит –

Перевод С.С. Аверинцева; цит. по: [5, с. 445].

В этом замечательно лаконичном и глубоком стихотворении выразился весь дух поэзии Нелли Закс: рушится мир, рушится Храм, но Некто трубит в шофар – и живет культура, живет традиция, живет дух народа, из

бездны страданий восходит дух человеческий. В финальной строке, завершающейся тире – знаком надежды, несомненен намек на Мессию, который въедет на белом осле в Иерусалим, созывая звуком шофара народы Земли на Божий Суд.

Возможно, крики жертв услышит только Господь. Только от Него можно ждать надежды. Этой верой живет поэзия Нелли Закс. Глубоко и проникновенно выражая самоё суть ее человеческого и поэтического предназначения, С.С. Аверинцев пишет: «Поэзия Нелли Закс не хочет разжалобить, но она хочет быть услышанной в своем человеческом смысле, она домогается и требует этого. Однако отчаяние писательницы так велико, что она не надеется, что ее услышат люди. Отзывчивости, соразмерной масштабам беды, она ждет только от Бога, притом от такого Бога, каким Его мыслили любимые ею мистические авторы старых времен, от таинственной глубины всех вещей, страждущей со всяким и во всяком, кому выпал жертвенный удел. В такой перспективе беда – это не просто беда, но и единственный шанс с необходимостью докричаться до Бога (как докричался до него праведный спорщик Иов). Катастрофа, выходящая поэтический реквием к жизни, и сам этот реквием сливаются в одно окликание. ...Шофар, продолжающий звучать среди гибели и над гибелью, превращающий гибель в тайну «расслышанности», – вот чем хотела бы стать поэзия Нелли Закс...» [2, с. 10].

И все же звук шофара в поэзии Нелли Закс обращен и к людям, ко всему миру – в надежде, что страшное зло будет одолено, что ненеправдой жертвой «тело Израиля шло дымом сквозь воздух». Отсюда рождается ее обращение к народам земли (стихотворение «Voelker der Erde» – «Народы Земли»):

Voelker der Erde,
Zerstoeeret nicht das Weltall der Worte,
zerschneidet nicht mit den Messern des Hasses
den Laut, der mit dem Atem zugleich geboren wurde.

Voelker der Erde,
O dass nicht Einer Tod meine, wenn er Leben sagt –
und nicht Einer Blut, wenn er Wiege spricht – [1, с. 47].

Народы Земли,
не разрушайте Вселенную слов,
не рассказывайте ножами ненависти
звук, рожденный вместе с дыханием.

Народы Земли,
о если бы никто не подразумевал смерть, говоря «жизнь»,
если бы никто не подразумевал кровь, говоря «колыбель» [3, с. 42].

Обращение к библейской топике своеобразное ее преломление в лирике Нелли Закс позволяет поэтессе с максимальной глубиной и художественной экспрессией отразить трагедию своего народа и вместе с тем

выразить ужас и абсурдность человеческого бытия вообще, но одновременно – и страстную надежду на преодоление абсурда, на одоление зла через спасительную силу страданий.

1. *Sachs N. Gedichte* / N. Sachs; hrsg. und mit einem Nachwort versehen von H. Dominc. 8. Aufl. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.
2. *Аверинцев С.С. Писать стихи после Освенцима* / С.С. Аверинцев // *Закс Н. Звездное затмение* / пер. с нем. В. Микушвича. – М.: Ной, 1993.
3. *Закс Н. Звездное затмение* / Н. Закс; пер. с нем. В. Микушевича. – М.: Ной, 1993.
4. *Dinesen R. Nelly Sachs: Eine Biographie* / R. Dinesen. 2. Aufl. Frankfurt a. – М.: Suhrkamp, 1992.
5. *Аверинцев С.С. Нелли Закс* / С.С. Аверинцев // *История литературы ФРГ*. – М.: Наука, 1980.
6. *Закс Н.* // *Краткая Еврейская Энциклопедия* / гл. ред. И. Орен, М. Занд. В 10-ти т. Т. 2. – Иерусалим: Общество по исследованию еврейских общин; Еврейский университет в Иерусалиме, 1982.
7. *Рильке Р.М. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть* / Р.М. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – М.: Наука, 1977. С. 476–477.
8. *Микушевич В. Двери ночи (Нелли Закс и Адольф Гитлер)* / В. Микушевич // *Закс Н. Звездное затмение*. – М.: Ной, 1993. – С. 162.
9. *Псалмы // Евангелия. Книга Иова. Псалмы* / пер. С.С. Аверинцева. – Киев: Дух и Литера, 2004.
10. *Jahrhundertsgedachtnis: Deutsche Lyrik im 20. Jahrhundert* / Hrsg. von H. Hartung. – Stuttgart: Reclam, 1998.
11. *Lagercrantz O. Die fortdauernde Schoepfung* / O. Lagercrantz // *Text und Kritik*. Heft 23: Nelly Sachs. 2. Aufl. – Muenchen, 1979.

БОТО ШТРАУС: ПОЭТИКА ФРАГМЕНТА

Бото Штраус, практически неизвестный в России, относится к очень небольшому числу немецких писателей нашего времени, которые вызывают не просто противоречивые, а воинствующе полярные оценки. Чаще всего, правда, при этом затрагивается не столько художественная, сколько идеологическая мера его таланта. С одной стороны, Бото Штрауса обвиняют в «консервативно-правых» политических ориентирах, склонности к сложной для понимания эстетизации и символичности, исключении открытого обращения к политике, с другой стороны, театральных режиссеров восхищает его дар экспериментирования, его интенсивный поиск более тонких структур, более невидимых сфер. Как заметил один из исследователей его творчества, Бото Штраус – это «высоко почитаемый автор пьес, которые ставят во многих театрах, до смешного искаженный критикой поэт, подвергаемый политическим и идеологическим нападкам эссеист, двояко воспринимаемый романист. К тому же происходит разделение того, что нельзя разделять, так как его произведения образуют однозначную взаимосвязь: тематически, композиционно и эстетически» [1, с. 871].

В отличие от предыдущего поколения писателей, переживших события, так или иначе связанных со Второй мировой войной, родившийся в 1944 году в Наумбурге Бото Штраус не имеет занимательной биографии. Он изучал германистику, социологию, театроведение, оставил незаконченной диссертацию на тему «Томас Манн и театр», мечтал стать актером, но неожиданно, после чтения Адорно, у него появился страх перед публикой, и от исполнительской стези пришлось отказаться. Связь с театром, однако, осталась. С 1970 года, после трех лет работы критиком и редактором журнала «Театр сегодня», начался важный этап биографии, повлиявший на последовавшую за ним литературную деятельность: сотрудничество с одним из самых известных немецких театральных режиссеров Петером Штайном помогло Бото Штраусу прийти к осознанию собственного таланта, а также определило его мастерство писателя. Понимание психологии актеров, сценические приемы и эффекты, специфика воздействия театра, его возможности и границы отразились не только на пьесах, но и на всем литературном творчестве Штрауса в целом.

«Лабиринт бесконечного театра» [2, с. 52] с его ритуалами и законами означает для писателя «четвертое измерение», метафизическое понимание реальности, «провал во времени» [2, с. 28]. Основная характерная

особенность подготовки пьесы – «завораживающие повторения» [2, с. 18] одного и того же произвольно выбранного эпизода, в результате которых происходит движение смыслов и их нюансов – становится концептуальной моделью реальности как искусственно соединенных фрагментов.

Техника фрагментирования – самая броская черта творчества Штрауса. Глаз автора-наблюдателя раскалывает мир на безошибочно подмеченные и психологически тонко вырисованные детали. Но текущий распад мира на мозаичные элементы – это и главный предмет изображения, философский интерес Штрауса. Его произведения разных жанров, повести, романы, эссе, представляют собой череду отдельных повествовательных или рефлексивных сегментов, не выстраивающихся в линию единого сюжета. Здесь нет ориентиров для читателя, которые могли бы направить его восприятие описываемого в то или иное русло; этих же ориентиров лишены и персонажи. С «ловкостью химика» Бото Штраус «смешивает, соединяет, ассимилирует» [3, с. 3] голоса рассказчиков и зафиксированные моменты и детали реальности, доверяя только разнообразию перспектив, образов, наук и искусств.

Разорванность, хаотичность бытия, дегенерация личности и коммуникативная разобщенность людей в творчестве Бото Штрауса может напомнить фрагментарность мира у Кафки. Одинаково акцентируются конкретные детали при абсолютной условности происходящего и полного отсутствия какой-либо взаимосвязи. Для обоих писателей характерна и круговая повествовательная перспектива: фрагменты вращаются вокруг экзистенциального вопроса растерянных персонажей о причине их рассыпающейся жизни как вокруг единой оси, то приближаясь к ней, то вновь удаляясь от нее. Однако в отличие от Кафки, у Бото Штрауса речь идет, скорее, о скрытом универсуме, о замкнутой, прежде всего, временной системе. Прерывающееся время, последовательное смещение его границ – не просто дополнение к всеобщему безумию распада на отдельные частицы, это его основная характеристика.

Художественную концепцию Бото Штрауса во многом объясняет эссе *Безначальность (Beginnlosigkeit)*, (1992), в котором эксплицитно показана двойственность понятия «время»: это историческая эпоха и метафизическая категория одновременно. Персонажи большинства произведений писателя устремлены к обретению абсолютного времени, начала бытия или конца всего сущего. Однако эссе ставит под вопрос целесообразность таких попыток, поскольку время и бытие неизмеримы, они не имеют ни начала, ни конца, и нет четкой разницы между прошедшей и будущей эпохой. «Если какая-то история имеет свою цель, то она становится неправдоподобной. Следствие и цель – плохие товарищи», говорится в эссе [4, с. 92]. Структура текста отражает, прежде всего, структуру временного пространства: отсутствие поступательного развития сюжета предусматривается концепцией циркулярного времени. Сегментированная реаль-

ность – это следствие кругообразной каузальности: то есть в определенный момент отдельные фрагменты возвращаются к своему исходному пункту, и, конечно, речь не идет о линейном прогрессивном развитии ни общества, ни индивида.

Каждое фрагментарное произведение писателя – многолетняя история гибели человечества, история его грехопадения, мучительное существование души после лишения мира и человека благодати взаимосвязи. Герои Штрауса ощущают внутри и вокруг себя непреодолимое и всеохватывающее разложение материи, отсутствие малейшей упорядоченности, произвольную отмену имеющихся законов.

На фоне такого угасания бытия и гармонии личность персонажей, хотя и жаждет обретения целостности, которая еще сохраняется в древних мифах, не может быть реконструирована. Архетипичной основой духовной жизни, коллективного бессознательного персонажей Штрауса становится тоска по утерянному, а, главное, давно и всеми забытому раю. Излюбленный метод персонажей поисковрая – блуждание по темным закоулкам земного времени, погружение в глубину собственной памяти, поскольку «где начинается копанье в прошлом, там всегда есть начало или, по крайней мере, исходный пункт» [1, с. 875].

Произведения Бото Штрауса построены на взаимоотношениях двух конкретных персонажей или персонажа и психологически-индивидуальной системы, метафорически заменяющего «другого», цельного, персонажа. Они неразрывно связаны друг с другом, часто необъяснимым мистическим образом, причем эта связь будет всегда односторонней и почти всегда будет основана на осознании какой-то метафизической потери, которую персонажи понимают как потерю работы, родственника, возлюбленной. Формально это может быть родственная привязанность одной сестры к другой (*Сестра Марлен, Marlenes Schwester, 1975*), любовь мужчины к бросившей его подруге (*Посвящение, Die Widmung, 1977*), назревание инцестивного чувства отца к дочери (*Брожение, Rumor, 1980*). Однако речь идет не о проявлении скрытого эротического потенциала, как это принято толковать в немецком литературоведении, а об антагонизме двух частей разъединенного невидимым грехом сознания. К опорным понятиям в текстах Штрауса относятся «кризис», «расставание», «уйти», «разрыв», «безумие». Стремление протагониста к другому персонажу – это стремление погибающей современной души к раю, тоска по целостности, которая, как кажется протагонисту, может быть найдена или в древнем слое собственной памяти, или в сознании другого человека. Постоянный в творчестве Штрауса мотив «другого» поэтому означает сокрытую и специально скрываемую тайну вечной гармонии.

В повести *Сестра Марлен* безымянная героиня, страдающая неизвестным заболеванием крови, пытается много раз уйти из жизни, пока, наконец, она не знакомится с Марлен, своей сестрой, и не попадает в поле

ее более цельной ауры, которая удерживает ее от самоубийства. Однако, как это происходит с большинством персонажей не только Штрауса, но и Кафки, чем глубже героиня пытается проникнуть в сознание «другого» для обретения спасения, тем больше противится этому Марлен и настаивает на разрыве. Не уклоняющийся, а отсутствующий адресат, также символ непознаваемости, становится темой, пожалуй, самой популярной повести Штрауса *Посвящение*. Протагонист пытается запечатлеть на бумаге свои воспоминания о потерянной любви, создает «протокол ее отсутствия» [5, с. 106], «биографию своих пустых часов» [5, с. 127]. Здесь душа также пребывает в состоянии скорби, испытывая «почти теологические мучения» [5, с. 115], ощущая удаленность Бога. Процесс записывания истории отношений, фиксации былой гармонии важен как преодоление эпизодичности действительности, как приближение к краю, точке отсчета. Однако в *Посвящении* оспаривается возможность удержать в настоящем утраченный фрагмент жизни или личности путем письменного воспроизведения: неожиданная встреча с этой отсутствующей подругой оказывается иллюзией счастья. Даже физически находясь рядом, духовно личность «другого» остается недостижимой.

Самым интересным и поэтически комплексным произведением Штрауса считается роман *Молодой человек* (*Der Junge Mann*, 1984), представляющий собой в очень модифицированном виде воспитательный роман. Однако становление героя Леона, блуждающего, как и все персонажи Бото Штрауса между оппортунизмом и мучительным саморазвитием, освещено в романе не с позиции изменения индивида в обществе, а с позиции течения времени и его трансформации. Вместо описания принятых в этом жанре конкретных этапов духовного развития, Штраус предлагает своеобразную повествовательную сеть из отдельных, логически не завершенных эпизодов, которые, в свою очередь, возникают из сплетенных воедино мотивов и аллюзий, разрастающихся в разные направления. Благодаря частым пересечениям, все точки текста одинаково связаны друг с другом и образуют единый универсум.

Молодой человек состоит из пяти больших самостоятельных фрагментов, которые на первый взгляд не имеют ничего общего. Условную сюжетную рамку образуют первая и последняя часть. Протагонист Леон, отважившийся вопреки воле отца-теолога на профессию театрального режиссера и провалившего в начале романа первую же важную постановку, в конце романа сталкивается со своим учителем, некогда талантливым режиссером, но к тому моменту деградировавшим до посредственного кинокомика. Обе части невидимо соединяет вскользь упомянутая Леоном легенда о хайстербахском монахе, который в размышлениях о стихе Давидова псалма – «тысяча лет пред очами Твоими, Господи, как день вчерашний» – растворяется во времени и возвращается в свой монастырь лишь через 300 лет.

Леон, не в силах справиться с пьесой Женетта, в отчаянии проваливается, как и монах из Хайстербаха, в брешь во времени и выходит из нее зрелым и духовно опытным. Три промежуточные главы романа описывают не что иное, как эту вневременную пропасть, где роятся метафизические мысли, образы, истории; одни входят в состав других, те плавно перетекают в третьи. Предметом пристального внимания автора становятся пустоты реальности, игнорируемые сознанием в потоке времени, в противовес важным акцентируемым моментам человеческой жизни, на которые сознание преимущественно и реагирует. Поэтому фигуры и события, возникающие из глубины психики Леона, где они сохранились как второстепенные, больше похожи на смутные, бесформенные тени из невнятных снов, склонные, как и текст, к постоянным метаморфозам. Все эти фигуры так или иначе стекаются к лесу, который, как следует из прочих произведений Бото Штрауса, означает не столько архетипичный символ романтического таинственного пространства, сколько древний забытый рай. Героиня второй главы кажется несколько не связанной с Леоном. Однако прежде, чем попасть в дремучий лес, что вовсе не соотносится с ее запланированной деловой встречей, она спрашивает прохожего на улице, как ей попасть в Хайстербах. В человеке, в котором она узнаёт очень известного артиста, правда, не может вспомнить ни его имени, ни хотя бы его области искусства, не каждый читатель сможет узнать уже зрелого Леона, прекрасно осведомленного и о Хайстербахе, и о пропавшем на 300 лет монахе. Здесь ситуация поворачивается другой гранью времени: история о взрослении Леона переходит в историю другого персонажа, случайно попавшего ему на глаза и отпечатавшегося в периферийной области его сознания как нечто мало важное. Леон появляется также в третьей и четвертой главах, в разных, трудно разгадываемых ипостасях. Сначала это наблюдатель за поселением в лесу, который искала героиня второй главы, именуя его Хайстербах; потом это один из гостей на террасе замка этого самого поселения, приглашенный туда с остальными для рассказывания историй. То есть место действия остается, по сути, неизменным: это мифологический Хайстербах, в котором, как в луковице, одно в другом синхронно располагаются повествовательные поля – метафизический лес-время, в нем поселение, в поселении замок, в замке терраса, и везде Леон, проходящий путь своего личного становления в поисках райского сада. Споря в конце романа со своим бывшим учителем, ставшим кинокомпозителем, Леон сомневается в его инновационных подходах к искусству: «То, что он называет «новой формой» – комплексной, радикальной и фрагментарной, это на самом деле разрушенная старая» [2, с. 359]. Это замечание для читателя становится главным интерпретационным искушением.

Любой текст Штрауса – интеллектуальный лабиринт для читателя, в котором тот должен обязательно запутаться, чтобы найти из него выход,

не имея никаких подсказок со стороны автора. Поэтому было бы неверно воспринимать творчество Штрауса как серию тонко подмеченных наблюдений и критику опошлившегося современного общества, видя в них политическую пропаганду. Самое ценное – эстетическая программа, его немного меланхоличная игра с символами культуры и предоставление читателю очень тернистого, на каждом шагу обрывающегося, пути к забытой красоте и потерянному раю.

-
1. *Ruckhöberle H.* Botho Strauß // *Deutsche Dichter des XX Jhs.* Hg. von Hartmut Steinecke. – Berlin, 1996. – S. 870–881.
 2. *Strauss B.* *Der junge Mann.* – München, Wien, 1984.
 3. *Dittberner H.* Die Inthronisation der Vdterwelt. Zu Botho Strauß und Peter Handke // *Text + Kritik*, 81. VI/1998. – S. 3–9.
 4. *Strauss B.* *Beginnlosigkeit. Reflexion ьber Fleck und Linie.* – München, Wien, 1992.
 5. *Strauss B.* *Die Widmung.* – München, Wien, 1977.

К РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (На материале новейшей немецкой поэзии)

Одним из основных признаков «современного» немецкого стихотворения считается наличие в нем так называемого оригинального тона («отон», O-Ton, Originalton). Погоня автора за внешними атрибутами современности нередко выливается при этом в псевдооригинальность и вседозволенность. Это может выражаться в злоупотреблении метафорами, символами, разрушении синтаксических связей и т. п., что в свою очередь ведет к усложнению структуры образа и затрудняет понимание текста.

В этой связи уместно привести полемику П. Вюра и Д. Грюнбайна, двух известных, близких по мировосприятию поэтов разных поколений, но совершенно разных по технике создания образа. Вюр называет Грюнбайна «кондитерских дел мастером», полагая, что не всегда насыщенность стихотворения образами служит критерием его качества. В ответ на обвинения Грюнбайна в «сухости и скудости», безобразной, по его мнению, поэзии Вюра, последний возражает, что настоящая поэзия должна обходиться малым. «Если я хочу, чтобы стихотворение взлетело, я не могу написать: “черный дрозд расправляет крылья”, потому что всякий тогда скажет: “ах, черный дрозд, да, я знаю, какой он из себя”. Поэтому я скажу: “птица расправляет крылья”. Я не могу сказать: “воробей, лебедь и т. д.”, ибо это всякий раз означало бы лишить стихотворение поэтической силы»¹.

Метафора равным образом не должна быть простым украшением, как и представлять загадку для читателя, убежден и поэт Р. Мальковский. Новизну образа можно, по его мнению, оценить лишь настолько, насколько он понятен и уместен².

Тем не менее, зашифрованность, влекущая за собой трудности восприятия, считается среди авторов и литературных критиков одним из основных признаков и, нередко, достоинств современной поэзии³.

Трудности восприятия поэтического текста могут быть обусловлены несколькими причинами. Р. Мальковский выделяет среди прочего «мыслительную немощь»⁴, другими словами, слабость образного мышления автора, отсутствие четкого представления о том, что он хочет выразить. Пустота мысли либо ее невнятность порой сопряжены с недостаточным владением техникой стиха. А если стихотворение помимо прочего обращено к внутреннему миру автора, сюда добавляются притчевые аналогии и языковые коды. Все это, прежде всего, относится к продукции «mainstream».

В новейшем-немецком литературном дискурсе термин получил негативный оттенок и служит синонимом литературы усредненного стандарта, следующей веяниям моды как продукт серийного, конвейерного производства, представляющий скорее антипод литературы высокохудожественной, серьезной, в том числе интеллектуальной и экспериментальной.

Недавно ушедший из жизни блестящий стилист Р. Гернхардт описывает форму обезличенного стихотворения 1990-х годов в «жанре “mainstream”» следующим образом: «По форме оно напоминает нечто вроде длинной колбасы, которая в зависимости от заполнения может получиться длиннее или короче. Начинка содержит типичные ингредиенты, как-то: словарь с причитаниями, неологизмы, игра словами, иноязычные вкрапления и т. п.»⁵. Поэт приводит два образчика, смонтированные им из цитат разных авторов. Источником первого: Noch grün, die dürftige / Heimat, Deutschland / im Herbst, säuberlich / aufgeräumt wie immer. // Jetzt werden Ping Pong Tische / ins Freie gezogen / weiße Gartenmöbel / auf den Rasen gesetzt. // Ein rosiges Licht über den Banktürmen / und Spatzen schwätzen an den Pfützen. // Von weitem erkennen / einander Emigranten. // Unterm Efeu Mordergeruch / Wie sich Gras / über die Kindergräber welt⁶. – послужили стихи П. Хамма, М. Бузельмайера, У. Крехель. Второй составлен из цитат Х. Тилля, Д.М. Грефа, С. Техель, Х. Шертенлайба: Speisen trifft der Vater, er lebt weiter: / im Messer, die sich auf weißem Tuch / ständig opfernde Mutter, sie dehnt / TRIFTIGE WASSER oberflach wie ein Spaten / in denen standen die Väter bis zum Hals. / Jedes Runzeln war ein kleiner Tod fehlte / Vater, du darfst nicht gegangen sein es / ist jetzt zuviel Frau im Haus. Überall Rohre / Von hinten her gestanzt Teil um Teil, / wird an den Müttern noch gearbeitet⁷.

Отличительные черты подобной продукции пародирует поэт С. Лафлёр в стихотворении «Колонна»:

warte, kolonne, du kommst. der zahlen
wert deiner schritte ist falsch berechnet.
wozu der spiegel auf deinem haupt? dein
gang loest sich nicht von der erde, vom schlaf.
warte, kolonne, dein lenkrad ankert lose
& willkuerlich im schlick der atemluft.
durch koerper zu brechen ist antiker ver
dienst. heute ist der tod eine klammer.
schwarz gerahmte kaesten, schwarze rosen
eine reservierung bei der tageszeitung.
ein salzsee zu fueszen der geliebten, tiefer
bodenspiegel, der kein bild mehr wirft. [...]
kein spiegel wendet die sterne, die sonne
von deinem schlaf, du wirst tactowiert. [...]
das steht fest! das steht fest! schreie ich
& fuchtle wie ein irrer dabei mit den armen⁸.

Поэт объясняет замысел стихотворения стремлением высветить серьезную проблему «размалывания личности со стороны идиотского (= чело-

веческого) общества», используя при этом излюбленный представителями поэзии «mainstream» прием абстрагирования действительности с помощью понятных лишь самому автору закодированных намеков и ассоциаций. По мнению рецензента антологии «Национальная библиотека немецкоязычного стихотворения», С. Лафлёр, «черпая вдохновение во внутреннем мире человека, создал удачное с языковой точки зрения произведение, демонстрирующее живую игру воображения и высокое поэтическое дарование, о чем свидетельствует богатство образов и оригинальность их выражения, что придает целому налет таинственности»⁹.

Главный признак подобной литературы многие авторы определяют в терминах «необязательность» (Unverbindlichkeit), или отсутствие «обязательности» (Verbindlichkeit), иными словами, как безответственное отношение писателя к своему творчеству, порождающее низкое качество литературных (в данном случае поэтических) произведений.

Стихотворение превращается в загадку, когда в его основе лежат факты, неизвестные читателю и потому требующие особых пояснений¹⁰. В качестве примера можно, в частности, привести сонет К.М. Рариша «Deerblue»¹¹. Само название уже настраивает неподготовленного читателя на определенный «темно-голубой» неоромантический лад. Однако уже первые строки с ключевыми словами «Zwerge» – карлики, гномы, «klein – маленький», «Statur – телосложение, рост», «Klasse», «Masse» переводят регистр настроения в совершенно иную плоскость, вызывая в сознании знакомые ассоциации с классовой борьбой, и пр.:

Viele Zwerge glauben: Klein
sind wir an Statur und Klasse,
aber nicht an Zahl und Masse¹².

В том же ключе, как проявление насилия, эксплуатации, прочитывается последняя строка первой строфы (Гайку прочь? Завинтим!):

Schraube los? Wir schrauben ein!¹³

Заданное настроение находит подкрепление во второй строфе, где «ненависть» (в сознании читателя власть имущих) вступает в антонимическую связь с рифмующейся на нее «расой» «мальчиков-с-пальчик». Наконец, выясняется и объект эксплуатации – «Bauern» (в соответствии с уже возникшей коннотацией прочитываемый в значении «крестьянин»):

Macht aus faulen Trauben Wein,
doch laßt ab von eurem Hasse
gegen unsre Däumlingsrasse,
laßt das Bauernrauben sein!¹⁴ 3

Подобное толкование присуще большинству опрошенных нами реципиентов, как носителей языка, так и иностранцев, в достаточной степени владеющих немецким языком.

В основу другой интерпретации было положено второе значение слова «Baueg» – пешка в шахматной игре¹⁵.

Теоретически можно предположить и использование в качестве ключа к расшифровке закодированного сообщения третье значение слова «Baueg» – валет в карточной игре, случись среди респондентов представитель соответствующей социальной группы.

Один из респондентов напрямую связал содержание текста с сигнификатом «Zwerge» из известного сказочного сюжета. На вопрос, о чем может идти речь в тексте «Многие карлики мнят: не вышли / мы телосложением и не породисты, / зато берем числом и массой», он ответил: «О Белоснежке и семи гномах»¹⁶.

Истинная подоплека стихотворения прояснилась лишь после надлежащих комментариев самого автора стихотворения. Расшифровка заложена уже в его названии. «Deerblue» – компьютер, которому проиграл партию в шахматы Г. Каспаров:

Was wir in das Blech gesteckt,
das hat Int'ligenz geweckt,
adelt Variantenschutz!

Was der Gegner auch bezweckt –
wir sind schneller, sind perfekt!
Input. ..Output. ..Liliput¹⁷.

Примечательно, что этот факт оказался известным лишь одному из респондентов, учащемуся немецкой школы при посольстве ФРГ в Москве. Подобная рецептивная игра не входила в замысел автора. Стихотворение сочинялось как реакция на событийный факт, широко подававшийся в свое время СМИ, и оттого не предусматривало подстрочного комментария.

Большинство поэтов, однако, сознательно используют элемент недосказанности, в том числе на фактографическом уровне, аргументируя это тем (так, в частности С. Лафлёр), что главная функция поэтического текста – не создание эксплицитного образа, а воздействие на читателя путем пробуждения его мыслительной деятельности. Именно здесь кроется опасность перейти границу дозволенного, поскольку разрыв в объеме информации, которой владеет автор и реципиент, не должен превышать критической массы. Увлечение малоизвестными (либо забытыми) фактами ведет к потере коммуникативной функции произведения, которой и пренебрегает большинство авторов, именующих себя «современными».

Объективно наиболее сложными для восприятия следует признать тексты экспериментальной направленности. Например, практически не-

возможно линейное восприятие стихов У. Штольтерфота, создающего с помощью малоизвестных цитат и аллюзий новые семантические поля. Непревзойденный мастер цитатно-коллажной техники в современной немецкой поэзии, приверженец теории Л. Витгенштейна, он строит модель современного мира из цитатных «терминологических»¹⁸ атомов.

В качестве примера можно привести его анализ собственного стихотворения «родной язык 1968/2: общество на смерть эрнст мах», выполненный по просьбе автора данной работы:

trug sinn (–gemäß statut: erfahrung zu ersparen)
dem mißverhältnis haut zu markte rechnung
– sprach also zunftversetzt vcm beil im haus des seilers:
«hast ausgeholt – nun hacke!». zu spät:

der flocht nicht mehr — der schlang bereits. und
kam der welt abhanden. Sei dann «knüpft an» das
was beschreibung leisten kann? antwort: «laich
wohnt noch im kleinsten teich» zeigt was mit stum-

mel möglich ist. Ein freilich leibnizscher verweis.
hcute vielleicht: wie man den molch zum abfluß
führt. Ganz nebenbei viel pfuhl gespart durch wirt-
schaftliches dichten IST WOHL des forschers vornehm-
sres betreiben die kreterfrage «weltbeladen» zu-
gunsten «sprachdurchtränkt» entschieden. das ganze
sach auf nichts gestellt: wenn wörter was sie selber
körpern doch allenfalls am suffix spüren muß ihr

bezug ein nehmen sein. Auf AUF ihr zeichen unver-
zagt: habt abgeschnürt – nun nabelt! kommt jeweils
eine ziehung. sprach ungeschlachtet von «in betracht»:
am fremden knoten aus dem nunmehr unersparten sumpft¹⁹.

По словам автора, основой стихотворения послужила обнаруженная во втором номере журнала «Родной язык» («muttersprache») за 1968 год заметка о «Союзах на случай смерти» («Sterbevereine»), которые в начале XX века создавались крупными промышленными предприятиями, главным образом горнодобывающими. Каждый рабочий делал ежемесячный взнос, с тем, чтобы после смерти было чем оплатить расходы на погребение, не обременяя близких. Исходным посылом для дальнейшего творческого акта послужила реакция поэта на цинизм предприятия. Поэтому пословица «в доме палача о топоре не говорят» оборачивается сарказмом вмонтированной в цитату антитезы, в которой лексема «der Henker» заменяется многозначным синонимом «der Seiler». Он в свою очередь может прочитываться как веревочник, палач и самоубица-висельник. Картину дополняет цитата из «Романа» В. Сорокина «отдохнул – теперь руби!» («hast ausgeholt – nun hacke!»). И далее – многозначительное обращение к читателю («knüpft an» – «начинайте, испытайте на себе») не ограничи-

ваться полученной информацией, а попытаться проникнуть в суть явления, как это делает автор. Ибо в соответствии с пословицей – «место (вопрос – для чего? – Т. К.) найдется в самой маленькой хижине», что в обыгранной цитате Штольтерфота означает: «икра обитает в самом маленьком пруду» («laich wohnt noch im kleinsten teich»). А из ее головастиков – этаких «живых зеркал Вселенной» из «Монадологии» Лейбница (stumme – обыгрывание двойного смысла: огрызок карандаша, с помощью которого можно написать все, что угодно) – может вырасти все, что угодно. Например, ужасные саламандры. Возникает вопрос, «как избавиться от саламандры» («wie man den molch zum abfluß führt») – перефразированная цитата из Витгенштейна: «показать мухе путь из мухоловки». Это, как полагает У. Штольтерфот, задача философа (читай: общества). Задача поэта – хотя бы заманить туда муху. Как это сделать – вечный и бесполезный предмет спора в немецкой литературе. Современный коммерциализированный дискурс решает его в пользу маховского принципа наименьшей затраты усилий (viel pfuhl gespart). В литературе «mainstream» уже не стоит проблема «weltbeladen» zugunsten «sprachdurchtränkt» (содержание в угоду форме). Наоборот, поскольку там давно уже нет ни того, ни другого, писатели, руководствуясь эгоистическим анархистским принципом, «свели все дело к нулю» («das ganze sache auf nichts gestellt») – цитата из произведения М. Штирнера «Единственный и его собственность».

Для Штольтерфота содержание и форма стихотворения – неразрывны. Он провокативно-эпатажен и в том, и в другом, и без всяких натяжек вписывается в сценарий авангардного искусства. Установка поэта в отношении реципиентов, для которых восприятие подобных текстов – уравнение со многими неизвестными, прослеживается в конце проанализированного стихотворения: «habt abgeschnürt – nun nabelt! kommt jeweils eine ziehung» (расшнуровали – тяните! способ найдется – обыгрывание мюнхгаузеновского сюжета с вытаскиванием себя за волосы из болота). Читателю как «машине, производящей смысл»²⁰ предоставляется полная свобода интерпретации.

Для большинства авторов, именующих себя современными, именно деструкция языкового и поэтического материала оказывается (в духе ниспровергателей традиции авангардным искусством XX века) решающей для последующего постмодернистского монтажа.

Для некоторых, как в частности, для поэта Ф. Демута, это – «редукция простоты»²¹, которая выражается в том, что иногда он начинает поэтические встречи с декламации физических формул. Или несколько минут подряд зачитывает биржевые сводки. И то, и другое в своей сфере употребления, по мнению автора, – «редуцированное выражение чрезвычайно сложных явлений действительности»²². Тем не менее, на практике поэзия фрагмента Демута оказывается в высшей степени сложной для восприятия. Образы строятся как цепь кинофрагментов, основанных на

противоположении / сопоставлении реального настоящего и ассоциативно возникающего в памяти прошлого. Элементы сравнения, как правило, суть разные понятийные категории. Чаще всего превалирует соотнесение мира природы и душевной сферы с медицинской практикой, что выражается в соответствующей терминологии. К смысловой зашифрованности добавляется расчлененность и поливалентность синтаксических отношений, обычно не маркированных ни графически, ни пунктуационно.

Предметом эксперимента и обыгрывания становится сама экспериментальная поэзия. Современные поэты используют ее образцы в качестве строительного материала, запасных частей и пр. Так, основой следующего стихотворения А. Янц, в течение многих лет разрабатывающей теорию современной поэтики фрагмента, послужил текст из рекламного каталога фирмы «IKEA» AB SOFORT KANN JEDER MONTAGS NACHBESTELLEN:

SOFO kles
kan- N JED erzeit
F ONTA ne
beNACH richtigen!²³

Источник обрастает здесь своего рода «лесами» из различных словообразовательных формантов по принципу ассоциации. В данном случае спонтанно родились СОФО кл, Ф ОНТА не и т. п.

Похвалу Яндля снискал восьмичастный коллаж, основой которого послужило его стихотворение «Моя собственная песня»:

Ich will nicht sein
So wie ihr mich wollt
Ich will nicht sein wie ihr
So wie ihr mich wollt [...]!²⁴

Текст претерпевает следующую трансформацию, в результате которой возникает совершенно новый семантико-звуковой комплекс:

Ble ICH steht
die SO nne
über' n Te ICH.
Im SO fa
br ICH t
Philo SO phie²⁵.

Интертекстуальной игрой-провокацией отмечены ассоциативные коллажи Л. Ратенова, посвященные воссоединению Германии:

Grüß Heil! Sieg Front! Rot Gott!
Ich liebe Herren, die Hunde beißen.
Hammer zerschlug Sichel. Ährenkranz,
Totentanz. Und nun das D-Mark-Leben.
Zu spät, zu früh, oh Jammerlust –

Стихотворение представляет собой смесь из осужденных цитатных фрагментов («Die Emanzynation Grüß Gott Sieg/Heil Rot Front Ich liebe Hunde/die ihre Herren zerbeißen»), иронических комментариев, игры слов, языковой и понятийной деструкции (Hammer zerschlägt Sichel, Ährenkranz Totentanz)²⁷.

Абсолютизация формы как субстанциирующего начала берет отсчет с эпохи романтизма. Это – постулирование искусственного хаоса вместо естественной упорядоченности, видимости случайного – вместо иллюзии необходимости, диссонансов вместо гармонии, фрагментарности вместо замкнутости и целостности и т. д.²⁸. Все это обернулось в дальнейшем не только легитимизацией нетрадиционных путей (в том числе и поэтики фрагмента) в постижении целого (идеала). Диссоциативность мира, постулированная и экстраполированная модернистами в художественных экспериментах, была узаконена постмодернистской поэтикой на правах правопреемника, логически завершающего экспликацию процесса. Й. Зарториус разъясняет суть современной поэзии фрагмента в продолжение «Mipima Moralia» (Адорно) как «отражение разбитой жизни» средствами сознательно «сломанного языка»²⁹. Так, «взорванная ода» (zersprengte Ode – М. Браун)³⁰ Грюнбайна имеет своей целью показать невозможность восприятия текста как целого³¹, поскольку нельзя, как, среди прочих, пытается доказать и Ф. Демут, вести речь о целостности современного мира. Он, по мнению поэта, представляет собой фрагментарную структуру, лишенную скреп, что и призвано отражать современное стихотворение, что несомненно, сказывается на его восприятии.

В этой связи любопытно привести своеобразное определение «современного стихотворения», какое дает поэтесса К. Трауш, обращаясь к стихам младшего коллеги С. Лафлёра: «Мне известны лишь несколько его текстов, но уже в них просматривается способность бережно относиться к языку, к традиции, органично включать поэтическое «Я» в осмысление тематизируемых объектов, занимать позицию и требовать этого от читателя. Мне претит субъективный лепет, довольствующийся своей персоной и ничего не дающий читателю. Разумеется, кто-то скажет: это и есть понастоящему «современное». Но это еще не дает нам повода считать подобные произведения настоящим искусством, даже если они увенчиваются премиями. Прежде всего, я ценю в поэзии владение языком, поскольку именно писателю вменяется в обязанность противостоять разрушению языкового строя (а вместе с ним и уничтожению корней народа) и раскрывать красоту нашей души, которой грозит быть раздавленной под колесами чистогана»³².

Poet baut Wörterhaus,
schlingt Gartengedanken herum,

ist sich kostbar,
hat Höhe besiedelt,
nicht,
dass er weit sähe,
sondern hinab,
zieht Gräben,
nicht Brücken,
hat sich verschlüsselt
und findet
sein Herz nicht mehr³³.

¹ Die Wahrheit ist grauenerregend: der Dichter Paul Wühr im Gespräch mit Thomas Combrink über seine poetischen «Teigwaren» // www.titel-magazin.de. 19.07.2004.

² *Malkowski R.* Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten // *Akzente*. 2001. H. 1. – S. 22.

³ Ср. в этой связи: *Вебер В.* Что западный читатель ждет от русской литературы // *Иностранная литература*. 2005. № 7.

⁴ *Malkowski R.* Dreizehn Arten das Gedicht zu betrachten ... – S. 19.

⁵ *Gernhardt R.* Aufgeladenes Rauschen: Fragen zum Gedicht // literaturkritik.de. 1999. № 7. – S. 106.

⁶ Цит по: *Gernhardt R.* Aufgeladenes Rauschen ... – S. 106.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Laflaur S.* kolonne. Печатается по рукописи (постой, колонна, ты идешь. скорость / твоих шагов измерена неверно. / для чего зеркало на твоей голове? ты / не тронулась с места. не проснулась. / постой, колонна, твой руль расшатан / & подвержен изменениям атмосферы. / сломать хребет – за / слуга античности. сегодня смерть вынесе-на за скобки. / яшки в черных рамах, черные розы / место, бронированное в газете. / соленое море у ног любимой, бездонное / зеркало, в котором ничего не отражается. [...] / зеркало не повернет звезды, солнце, / пока ты спишь, тебе сделают тагуировку. [...] / это так! это так! кричу я / & как безумный отбиваюсь руками).

⁹ Цит. по: п. от 30.12.2003. – Личный архив автора данной работы (в дальнейшем – ЛАТК).

¹⁰ *Ibid.* – S. 20.

¹¹ *Rarisch K.M.* Deepblue // *Der Nachgeborene – Redensartigkeiten und Sonette*. – Hamburg, 2000. Unpaginiert.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Ср. анализ этого стихотворения в переписке между поэтом и издателем Р. Вольлебенем и К.М. Рарисшем на сайте в сети Интернет: www.fulgura.de.

¹⁶ П. от 4.05.2001. – ЛАТК.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ср. названия поэтических сборников: *Stolterfoht U.* Fachsprachen I–IX: Gedichte. Basel, Weil am Rhein, Wien, 2006.; *Fachsprachen XIX–XXVII: Gedichte*. Basel, Weil am Rhein, Wien, 2004; *Fachsprachen X–XVIII: Gedichte*. – Basel, Weil am Rhein, Wien, 2002.

¹⁹ *Stolterfoht U.* Muttersprache 1968 / 2: sterbeverein ernst mach // *Das verlorene Alphabet: deutschsprachige Lyrik der neunziger Jahre* / M. Braun, H. Thill. – Heidelberg, 1998. – S. 98.

²⁰ П. от 23.01.2002. – ЛАТК.

²¹ *Demuth V.* Textrisiko // *Schreiben Leben* / R. Draghinescu. – Ludwigsburg, 2005. – S. 80.

²² *Ibid.*

²³ *Janz A.* Публикуется по рукописи. – ЛАТК.

²⁴ *Jandl E.* My own song // *Aus dem wirklichen Prosa*. – München, 2002. S. 52. (Я не хочу быть / Таким, как вы хотите меня / Я не хочу быть, как вы / Таким, как вы хотите меня).

- ²⁵ Публикуется*по рукописи. – ЛАТК. (Бледное солнце / стоит / над прудом. / На диване / рушится философия).
- ²⁶ *Rathenow L.* Deutschland // *Verirrte Sterne oder wenn alles wieder mal ganz anders kommt: Gedichte.* – Gifkendorf, 1995. – S. 28.
- ²⁷ К анализу этого стихотворения см. подр.: *Korte H.* «Wenn ein staat ins gras beißt, singen die dichter»: DDR-Lyrik der neunziger Jahre // *DDR-Literatur der neunziger Jahre / H.L. Arnold.* – München, 2000. – S. 130.
- ²⁸ Ср. также: *Die deutsche Romantik: Poetik, Formen und Motive / H. Steffen.* – Göttingen, 1967. – S. 65–67.
- ²⁹ *Sartorius J.* Minima Poetica. Vom Machen von Gedichten und von der Macht der Poesie // *Minima Poetica: für cine Poetik des zeitgenössischen Gedichts / J. Sartorius.* – Frankfurt a. M., 2003. – S. 9.
- ³⁰ *Braun M.* «Vom Rand her verlöschen die Bilder»: zu Durs Grünbeins Lyrik und Poetik des Fragments // *Durs Grünbein / H.L. Arnold.* – München, 2002. – S. 13.
- ³¹ Ср.: поэтический цикл «Nach den Fragmenten»: (Falten und Fallen: Gedichte. Frankfurt a. M. 1994. – S. 55–56); эссе «Ameisenhafte Größe» (S. 13–17), «Mein babylonisches Hirn» (18–33) в книге «Galilei vermißt Dantes Hölle und bleibt an den Maßen hängen: Aufsätze 1989–1995». Frankfurt a. M., 1996).
- ³² П. от 6.06.2002. – ЛАТК.
- ³³ *Verschlüsselt // Trausch Ch.* Kamillenstraße: Gedichte. Oschersleben, 1999. – S. 34. (Поэт строит дом из слов, / окружает его садом мыслей, / полагает себя самоценным, / заселил высоту, / но / смотрит не вдаль, / а вниз, / роет рвы, / не строит мостов, / закодировал себя / и не слышит / больше своего сердца).

**ПРИЧУДЛИВЫЕ ПУТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА: ЗАМЕТКИ О ТВОРЧЕСТВЕ
КАРЛА МИКЕЛЯ**

За последние годы в отечественном литературоведении (а также в Беларуси и на Украине) появилось немало монографий и диссертационных исследований о постмодернизме. Ни в коей мере не претендуя на полный обзор и классификацию этих работ, я хотел все же привести несколько характерных примеров, которые, как представляется, имеют непосредственное отношение к теме данной статьи. В 2003 году в Минске была защищена кандидатская диссертация Н.В. Дешковец «Феномен игры в романах Лоренца Стерна», основной пафос которой состоит в том, что Стерна, по сути, можно считать предшественником или даже родоначальником постмодернизма, поскольку в его произведениях уже присутствуют все основные черты постмодернизма. В 2004 году в Москве была защищена докторская диссертация Ю.Л. Цветкова «Литература венского модерна», содержание которой фактически идентично монографии того же автора «Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал» (М.: Иваново, 2003. – 432 с.). В данном случае за основу литературного развития берется венский модерн, история которого разбивается на несколько этапов; завершающим этапом истории модерна автору представляется постмодернизм. Обе диссертации получили соответствующие ВАКовские дипломы. Примеры можно было бы множить на несколько страниц, но для первого вывода достаточно и этих: в эпоху постмодернизма не только сама литература являет собой «множественность» равноправно сосуществующих вариантов, но и литературоведение становится многовариантным – существовавшая прежде борьба художественных и научных школ и концепций сменяется их «безразличием» друг к другу, каждый пишет, что хочет, но читать его будут только единомышленники: демократический принцип многопартийности распространился и на научную мысль: с точки зрения равноправия граждан перед законом легитимны все партии, действующие в рамках принятой конституции, но неистребимый принцип «партийности» требует не поиска объединяющей всех истины, но отстаивания «истины» своей партии...

Широко распространенное мнение, что постмодернизм зародился и расцвел в первую очередь на Западе и лишь затем «перекочевал» на Восток, представляется весьма односторонним. Одним из важнейших источников постмодернизма было непосредственно испытываемое людьми

(обществом) ощущение абсурдности бытия, которое так или иначе ощущалось чувствительными и развитыми людьми во все эпохи (отсюда и пастор Йорик Стерна как ранний представитель постмодернистского мироощущения). Но у людей, живших в обществе «развитого социализма» и не утративших способность видеть жизненные реалии и осмыслять их, ощущение абсурдности бытия было ничуть не меньшим, чем у англичан или у французов (достаточно напомнить лишь о такой классике, как «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева и «Школа для дураков» Саши Соколова, написанных в самом начале славной эпохи застоя). Я хочу попытаться конкретизировать эту мысль на примере творчества Карла Микеля (1935–2001), который большую часть своей жизни прожил в ГДР как вполне лояльный к социализму гражданин и тем не менее постепенно вырос в «классика» постмодернизма. Замечу, что это – всего лишь один из возможных примеров – ведь роман «Москва – Петушки» был написан вовсе не противником социализма как такового.

Очень рано в литературе ГДР обнаружилось явления, сопоставимые с постмодернизмом в странах Запада (прежде всего в творчестве Уве Йонзона, 1934–1984), но при всем внутреннем родстве этих явлений, в самом широком смысле связанных с очередным витком кризиса рационалистической модели мира, нельзя забывать, что кризис этот – если сравнивать постмодернизм в ФРГ и в ГДР – увиден и запечатлен с противоположных сторон и развивался в столь различной социальной и культурной среде, что видимые художественные продукты его могли иметь явное сходство лишь на уровне массовой культуры – на основании формальных соответствий и без учета побудительных стимулов и контекста возникновения произведения, рассчитанного на определенную реакцию в определенной социальной и культурной среде. Если определяющим содержательным принципом постмодерна (вытекающим, однако, из упомянутого выше ощущения абсурдности бытия) признать «принципиальный плюрализм», многообразие гетерогенных концепций, языковых игр и форм действия, типов мышления и социальных концепций*, «одновременность неодновременного» и категорическую абсолютизацию «духа множественности»**, то очевидно, что проникнутые подобным духом произведения – если они и могли быть написаны в ГДР – могли пройти через цензурные рогатки лишь в 1980-е годы, как, например, роман Ф.Р. Фриза «Новые миры Александра» (1983). Ранний роман Ф.Р. Фриза «Дорога на Облиадох» (1966, в ФРГ), вполне укладывающийся в рамки философии и эстетики постмодернизма, пришел к читателю ГДР лишь в 1989 году. Многообразная и по-своему захватывающая «игра с цензурой», которую посто-

* Федорова Л.Ф. Философские основания эстетики постмодернизма. Научно-аналитический обзор. – М., 1993. – С. 5–6.

** Там же. – С. 38, 40.

янно вели крупнейшие писатели ГДР (Ф. Фюман, Х. Мюллер, Ф. Браун, К. Вольф и многие другие) – сама по себе может быть рассмотрена в контексте постмодернистской «игры» – как одна из ее разновидностей. Итак, посмотрим, как развивалось творчество К. Микеля, прежде чем он постепенно и почти незаметно стал постмодернистом.

Карл Микель – поэт, прозаик и драматург ГДР, публиковавшийся с 1958 года. Дипломированный экономист по образованию он несколько лет работал редактором и экономистом, с 1970 года – член правления и драматург (литературный сотрудник) театра Берлинер ансамбль. К. Микель – лауреат премии имени Генриха Манна (1978) и Национальной премии ГДР (1983), член Академии искусств ГДР. С 1978 года работал доцентом в Высшей театральной школе имени Эрнста Буша в Берлине. Одаренный разнообразными творческими способностями К. Микель представлял своим творчеством условно говоря интеллектуальное направление в литературе ГДР, к которому можно отнести также Х. Мюллера и Ф. Брауна. Для лучших произведений К. Микеля характерно многофункциональное использование литературной традиции, что делает отдельные его тексты труднодоступными для понимания и интерпретации.

Драма «Навсикая», написанная в 1963–64 годах и переработанная в 1968 году, была впервые поставлена в Потсдаме в 1968 году. В основу пьесы положен значительно переосмысленный эпизод из странствий Одиссея, изложенный Гомером («Одиссея», 5–9 и 13 песни), а также Данте («Божественная комедия», «Ад», песнь двадцать шестая). Одной из творческих задач К. Микеля в данной пьесе было показать развитие общественных отношений в послегомеровский период, то есть пьеса вначале замышлялась как «дидактическая» в духе ранних «учебных» пьес Б. Брехта.

В первом акте пьесы Одиссей прибывает со своими спутниками в страну феаков, где на берегу моря его находит Навсикая, дочь короля Алкиноя. Навсикая влюбляется в Одиссея, над которым все еще тяготеет проклятье Посейдона. Эвриал, в свою очередь, требует скорейшей отправки Одиссея и его спутников с острова, чтобы скорее добиться руки Навсикаи и феакского королевства. Во втором акте развернуты эпизоды, связанные с придворными интригами на острове. Одиссей, зная, что срок его испытаний близится к концу, хочет покинуть остров. Феаки щедро одаривают уплывающего Одиссея. В третьем акте события разворачиваются как на Итаке, куда возвратился Одиссей, так и на острове феаков. Одиссей, убедившись, что за годы отсутствия владения его пришли в упадок, решает продолжить свои путешествия и опять покидает родину. Эвриал, осуществляя свои интриги на острове феаков, использует в своих целях бывшего раба Одиссея – Кносса, который изготавливает маску Одиссея и разыгрывает сцену возвращения Одиссея на остров феаков. Навсикая с радостью встречает новоявленного Одиссея. В четвертом акте

рвущийся к власти Эвриал совершает убийство Алкиноя с помощью Кносса. Навсикая, распознавшая, что ее обманули, от отчаяния вступает в связь с Эвриалом. В пятом акте драматизм событий достигает высшего накала. Навсикая, ненавидящая Эвриала, сходится с Кноссом и с его помощью убивает Эвриала. Она обещает народу, что вновь сделает остров, превращенный мстительным Посейдоном в пустыню, процветающим с помощью введения горнодобывающих промыслов и ремесел. Вместо прежнего натурального обмена товарами на острове в качестве товарного эквивалента начинает использоваться золото. В то время как Одиссей остается в открытом море с единственным матросом – Посейдоном, на острове феаков двойник Одиссея – Кносс – с помощью принуждения собирает с народа новые дары. Тех, кому нечего дарить, отправляют рабами на горные рудники. Народ, опознавший Кносса под маской Одиссея, слагает песни об Одиссее, за что пойманные подвергаются преследованиям и наказаниям.

С помощью изложенного выше сюжета К. Микелю удается ввести в действие пьесы ряд актуальных мотивов. В частности Эвриал становится своеобразным прообразом беспринципного политического деятеля из будущих времен: он убивает короля, отца своей возлюбленной, вводит на острове золотое обращение, налоги; культ Одиссея превращает патриархальный остров феаков в прообраз позднейшего деспотического государства. Навсикая, низведенная Эвриалом до марионетки, постепенно превращается из чистой и наивной девочки в начале драмы в изощренную, коварную и мстительную натуру, умело использующую методы насилия и убийства, первой жертвой которых становится ее нелюбимый любовник Эвриал. Мотив вторичного ухода Одиссея с Итаки объясняется тем, что Одиссей понял, что на Итаке его ждет участь Эвриала, то есть исполненная интриг борьба за сохранение власти. Одиссей в пьесе становится носителем новых гуманистических идеалов («хватит одной Трои»), осуществление которых однако представляется делом далекого и утопического будущего.

Драму-оперу «Эйнштейн» (музыка Пауля Дессау) К. Микель написал в 1965 году, доработал в 1970 году. Ее премьера состоялась в 1974 году. В этой драме К. Микель по-своему переосмысляет традиции Б. Брехта в драме «Жизнь Галилея», ставя вопросы об ответственности науки перед человечеством в современную эпоху. Сцены из жизни Эйнштейна поставлены в контекст классовой борьбы и фашизма. Коротко о содержании драмы. Действие начинается в фашистской Германии в 1933 году со сцены сжигания книг, в костре сгорает и кукла, предупреждающая Эйнштейна об опасности. Эйнштейн принимает решение покинуть Германию. Фашиствующие молодчики разрушают рабочий кабинет Эйнштейна. Старый физик хочет переждать войну, закрывшись в своем кабинете. Молодой физик пытается избежать призыва в вермахт с помощью проститутки, ко-

торая помешает его в тюрьму. Но фюрер (в пьесе – фюрорр – Fūrort) приказывает ему придумать чудодейственное оружие, которое должно уничтожить «сопротивляющиеся части земли». В следующем затем интермеццо возникает крокодил, который со слезами жалости пожирает бросаемые ему жертвы. Очередной его пищей должен стать Ганс Вурст (Гансвурст – традиционная фигура средневековых народных представлений, напоминающий русского Петрушку), но последнему удается спастись, поскольку его шутка заставляет крокодила засмеяться.

Во втором акте убежавший из Германии Эйнштейн встречается на берегу Тихого океана с молодым физиком, который сообщает ему, что старый физик работает над изготовлением новой бомбы – Эйнштейн проклиная науку. Оба физика попадают в США, где после долгих мытарств получают возможность работать над изготовлением атомной бомбы, которая, как они полагают, необходима для разгрома Гитлера. Но бомба оказывается нужна и после разгрома Гитлера, в ее изготовлении принимают участие не только молодой физик и Эйнштейн, но и привезенный из Германии старый физик. Когда раздаются слова «Хиросима» и «Нагасаки», состарившийся Эйнштейн признает себя виновным и сетует на то, что он поступал как слепец. Во втором интермеццо Ганса Вурста снова приговаривают к смерти и на этот раз ему не удается избежать ее, так как крокодил, после первого обмана ставший недоверчивым, на этот раз «смеется сквозь слезы» и проглатывает Ганса Вурста.

В третьем акте все три физика по-своему ищут выход из создавшегося положения. Старый физик надеется на молодежь, которая должна исправить мир. Молодой физик мечтает присоединиться к другой, антифашистской Германии и принимает участие в антивоенных акциях. Эйнштейн (как и в первом акте) советуется с Галилеем, Джордано Бруно и Леонардо да Винчи о том, что ему делать. Он сжигает свои поздние рукописи, чтобы «дать миру передышку», пытается отговорить любознательного семилетнего мальчика от поисков новых знаний и осуждает свои жизненные заблуждения. В эпилоге полицейский скачет на крокодиле. Танцуя на лезвии бритвы, Ганс Вурст рассказывает, какие уроки он извлек из своей казни, и провозглашает, что жизнь – это радость и удовольствие.

Драма К. Микеля включается в большой ряд произведений современных авторов о роли и ответственности науки и ученых в жизни современного общества. По сравнению с Брехтом и Дюрренматтом («Физики») К. Микель пытается отчетливее разработать трагические конфликты сюжета. Микель прежде всего делает для себя в пьесе следующий вывод: вступление человечества в атомный век нельзя изобразить убедительно, если исходить только из факта, что сложившаяся ситуация является лишь следствием ошибок морального и социального характера. Он трактует ее как закономерность развития общества, как развитие противоречий между буржуазным гуманизмом и демократией, с одной стороны, и фашизмом, с

другой стороны. По сравнению с Брехтом ситуация в драме Микеля осложняется тем, что Микеля уже не удовлетворяет исторический оптимизм Брехта; он стремится к показу исчерпанности путей буржуазной цивилизации. Эту исчерпанность возможностей традиционного гуманизма он воплощает прежде всего в образах трех ученых. Эйнштейн воплощает в себе гуманизм, исходящий из моральных побуждений; молодой физик постоянно колеблется между полным отказом повлиять на ход событий и малопродуктивными попытками активных действий; старый физик воплощает в себе буржуазную приспособляемость ко всем ситуациям. Выход из тупика К. Микель видит в обращении к принципиально новым общественным позициям, в социалистическом общественном устройстве, которое прямо в пьесе однако не изображается.

В написанной в 1971 году пьесе «Волоколамское шоссе» (пьеса впервые поставлена в театре Берлинер ансамбль в 1972 г., режиссер Рут Бергхаус) К. Микель переводит проблему борьбы гуманизма и антигуманизма в современном мире в политическую, нравственную и семейно-бытовую плоскости. Пьеса состоит из трех сцен. Первая из них представляет собой несколько переосмысленный эпизод из романа Александра Бека «Волоколамское шоссе»: в разговоре репортера и генерала-пенсионера Баурджана Момыш-Улы воспроизводятся эпизоды из битвы под Москвой в 1941 году, когда неопытным и зачастую еще неумелым бойцам и командирам Красной Армии предстояло разгромить до зубов вооруженного, хорошо подготовленного и опытного врага. В этой сцене К. Микелю важно было показать не только то, что победе сил гуманизма способствует новое общественное сознание, новые моральные качества советских людей, но и то, что в смертельной схватке гуманизма и антигуманизма одного морального превосходства недостаточно и необходимо добиваться преимущества над врагом во всем: в силе, в хитрости, в военной тактике – и лишь тогда в полной мере обнаружатся и преимущества новой социалистической морали и нравственности.

Во второй сцене пьесы проблема становления новой гуманистической морали переносится в условия ГДР: изображается молодая семья с грудным ребенком, в которой оба родителя одновременно работают и учатся. В гротескных и юмористических мизансценах возникают различные бытовые ситуации, требующие от молодой четы терпения, выдержки, внимания друг к другу, взаимных уступок и взаимопомощи. Ситуация несколько раз становится критичной и молодые люди едва не сорвутся окончательно, но в конце концов на этот раз все кончается благополучно...

В третьей – очень короткой – сцене Момыш-Улы перед смертью читает в книге: «На войне человек возвышается уже благодаря обстоятельствам, поскольку здесь вступают в действие такие категории, как долг, мужество, достоинство, такие высшие понятия, как родина и другие».

Смысл этих трех сцен в целом, по-моему, можно трактовать и так: не нужно ждать войны, чтобы развить в себе в силу необходимости высшие понятия и категории, нужно в ежедневном быту, в обыденной жизни пытаться жить с этими категориями, что требует от человека тоже полной самоотдачи и полного развития гуманистических качеств и способностей своей личности.

К. Микелю принадлежат также пьесы «Селестина, или трагикомедия о Калисто и Мелибее» (1972) по известному испанскому роману XVI века, «Народное решение» – сценарий кинофильма, в котором речь идет о событиях в Саксонии в 1946 году (эта драма, написанная в 1981 году, впервые опубликована в 1987 году), драма «Уголовный суд», состоящая из «драмы в музыке» (музыка Фридриха Шенкера), «Беттина Вампира», построенная на основе биографии и произведений Беттины фон Арним, «комедии по Апулею» «Обвиняемый» (1980–1984), и своеобразного по жанру «Ревю о Дон Жуане» (1984), представляющего собой собрание прозаических эскизов, афоризмов, отдельных сценок и стихотворений, связанных с размышлениями К. Микеля о бессмертном образе Дон Жуана.

Первый поэтический сборник Карла Микеля «Хвала и брань» вышел в свет в 1963 году, на гребне «лирической волны» шестидесятых годов – так историки литературы назвали заявившую о себе в то время группу талантливых молодых поэтов. Поэтов «лирической волны» (а к ним кроме К. Микеля относятся Ф. Браун, Х. Чеховский, Р. Кириш, А. Эндлер, Э. Эрб) стали опекать издательства и заслуженные поэты: Маурер, Хермлих, Дайке. Гюнтер Дайке так охарактеризовал новое поколение: «Они выросли уже в нашем обществе и – когда мы все еще не могли оторваться от раздумий о прошлом – уже в деталях изучили свою современность и заметили недостатки там, где мы видели только прогресс; они активно вступили в жизнь, не устранились от полемики со своими соратниками и единомышленниками и продемонстрировали на практике то, что мы лишь постепенно осознали теоретически: остроту, резкость и в то же время разрешимость неантагонистических конфликтов... В нашем обществе нет конфликта между поколениями... Но перед любым поколением стоят свои собственные проблемы, от которых нельзя отмахиваться». Это было сказано в 1974 году, в годовщину двадцатипятилетия ГДР, когда все поэты «волны» стали уже известными литераторами, когда отчетливо выявились и неповторимая индивидуальность каждого из них, и то общее, что их объединяло. Все эти поэты воспринимали новое общество в ГДР как нечто естественное, закономерное и чувствовали себя полноправными хозяевами своей страны; в будни строев и они внесли свой трудовой вклад: так, Браун, например, испробовал несколько рабочих профессий, а Микель, экономист по образованию, многие годы совмещал литературный труд с работой по специальности.

В сборнике Микеля «Хвала и брань» большое место занимает политическая, точнее, ее можно было бы назвать документально-политическая лирика. В стихотворения вставляются цитаты, выдержки из речей политических деятелей, ссылки на газеты и радиোগраммы. Так построен, например, «Реквием Патрису Лумумбе» (1961), музыку к которому написал Пауль Дессау. Не меньшую роль для Микеля играют различного рода косвенные цитаты, намеки и соотнесения. Нередко поэт помещает вслед за стихотворением свой комментарий.

Младенец в рай пришел, глядит:
У врат апостол Петр стоит.
Младенец худ и бледноват,
Культияпки вместо рук висят.

«Святой отец, впусти в свой сад,
Невинный агнец божьих стад,
Родился в Хиросиме я
Всего двенадцать лет спустя...»

«Дитя мое, ступай назад,
Должно быть, там был сущий ад,
А кто в аду родился, тот
В рай никогда не попадет».
(Перевод В. Летучего. Младенец пред райскими вратами)

В комментарии к этому, на первый взгляд, простому стихотворению Микель поясняет, как оно создавалось, подчеркивает его политическую актуальность. Он приводит выдержки из проповеди и из речи видного деятеля католической церкви ФРГ, где в одном случае проповедуется христианская мораль «Не убий!», а в другом утверждается, что католическая церковь не выступает против прекращения ядерных испытаний. Такой монтаж лирического и злободневно-политического в стихотворении должен, по мнению Микеля, не только взывать к чувствам читателя, но и пробуждать его социальную активность. Здесь Микель выступает продолжателем Брехта, на которого нередко ссылается и в своих теоретических статьях.

Но Микель идет не только по пути Брехта. Он вообще необычайно восприимчив к литературной традиции, будь то «Одиссея» или оды Горация, гимны и оды Клопштока, лирика Уланда или «Трехстрочный календарь» Маурера. Заимствованная форма нередко пародируется, и это ярко высвечивает новизну содержания. Так, каждому знающему немецкую поэзию в оригинале, очевидно, что состоящее из трех строф стихотворение Микеля «Заупокойная песнь» довольно точно повторяет структуру известного стихотворения Уланда «Часовня», но при этом полностью разрушает религиозно-романтическое содержание своего формального источника. Переводы (выполненные в разное время и разными переводчиками) не дают полного представления об этом своеобразном приеме пародии.

дирования, ставшем у К. Микеля важной составной частью собственной поэтики, но все-таки попробуем показать это:

Л. Уланд. Часовня

Там часовня на вершине.
Жутко, страшно все кругом,
Внизу пастух в долине
Распевает над ручьем.

Грустно сверху звон несется,
Похоронный мрачен хор,
А пастух-дитя смеется
И поет на склоне гор.

Там несут тех к жизни вечной,
Кто в долине кончил путь;
И тебе, пастух беспечный,
Там споют когда-нибудь*.

К. Микель. Заупокойная песнь

Эта урна, этот пепел
Это все, что нам осталось.
Ах, как рано смерть он встретил,
Как внезапно пить порвалась.

Только прах его здесь ляжет.
Где ж он сам – никто не знает.
Он сгорел, и кто нам скажет,
Где, бесплотный, он витает?

Ах, никто из нас не вечен!
Уберем же прах цветами.
Чтоб, когда сгорим, как свечи,
То же сделали и с нами.

(Перевод В. Коллегорского)

Стихотворение «Часовня» было написано Л. Уландом в 1805 году, в самом начале творческого пути, когда он еще находился во власти привычных религиозных понятий и образов. Но именно это стихотворение, положенное на музыку многими композиторами (в том числе и Шуманом), пользовалось большой популярностью в Германии вплоть до начала XX века. Оно входило в школьные хрестоматии, разучивалось на уроках пения. Пародируя это стихотворение, К. Микель развенчивает религиозно-обывательское мирозерцание как длительную историческую фазу развития массового общественного сознания в Германии и в то же время предупреждает его возможные рецидивы в настоящем. Однако пародийный элемент далеко не исчерпывает всего содержания стихотворения. Посвоему (не столь заунывно-обреченно и без религиозной окраски, как у Уланда) звучит у К. Микеля и извечная тема неизбежности смерти, и мысль о естественной преемственности поколений перед лицом этой неизбежности.

В литературно-критических эссе о Клопштоке, Гёте, Шиллере, Брехте, Маурере (они собраны в книге «Республика ученых», 1976) К. Микель дает блестящие образцы подлинно научного анализа поэтических произведений, терпеливо ведет читателя к глубинным тайнам поэтического искусства. Так, разбирая балладу Шиллера «Порука», К. Микель демонстрирует читателю четыре «ступени» ее понимания: 1) наивное понимание; 2) социологическое понимание; 3) историческое понимание; 4) актуальное понимание. Прочитав это блестящее эссе, даже искушенный литературо-

* Перевод (скрытый псевдонимом П. Н.) приводится по книге: И.Л. Уланд. Избранные стихотворения в переводах русских поэтов. – С.-Петербург, 1902. В приведенном переводе К. Микеля изменен ритм (вторая строка и четвертая у Микеля, как и у Уланда, с мужской рифмой) и смягчена ирония, поэтому пародийный элемент не столь заметен.

вед откроет для себя в балладе Шиллера нечто новое, так много актуального сохраняет в себе этот текст двухсотлетней давности.

Карла Микеля называли «самым умным, теоретически наиболее основательным и поэтически самым искусным в этой группе», «поэтом бесконечно отдаленного будущего», «живым классиком», или еще по-другому: «Для некоторых, очевидно, невыносима сама мысль, что крупные поэты могут жить среди нас и пить с нами пиво, но к этой мысли придется привыкнуть»^{*}. Но в то же время он – интеллеktуал и циник, гедонист и трагик, человек, живущий в гуще событий и одновременно дистанцированно от них, погруженный в жизнь разных эпох и континентов, но никогда не теряющий живой пульс современности, болезненно восприимчивый к мельчайшим изменениям быта, погоды и состояния собственного здоровья и иронически высмеивающий человеческие привязанности к «бренностям» жизни. Все это в нем совмещается, но поэтика и стилистика его настолько разнообразны, что трудно подобрать к ним некий общий индекс. Есть у него и сугубо «бытовые» стихи:

Мне друг рассказывал: «Ворчит моя жена.
Какого черта я тебе нужна?
В проклятой кухне целый день торчу.
Так дальше не пойдет. Так больше не хочу!»...
...Украсил кухню он и побелил.
Ну а жена его пытается вновь:
«В хоромах этих сам теперь готовь!»
Он в кухне заперся от горя и тоски.
И изрубил всю утварь на куски.

(Перевод И. Гришковой. Выход, 1963)

В короткое стихотворение Микель сумел уместить и отчетливо ироническую характеристику своего «друга»: человека прямолинейно-однозначного, нетерпеливого, вспльчивого, ждущего от своих дел и решений однозначных результатов, а когда эти результаты оказываются иными – прибегающего к волевым и быстрым решениям. Таким образом, поэт, живущий в эпоху постоянного администрирования и быстрых партийных решений без признания допущенных ошибок и их анализа, переводит разговор о характерных чертах переживаемого этапа «реального социализма» из серьезного плана в план иронически-бытовой.

Произведения Микеля очень часто включают в себя целую цепочку смыслов и уровней, построенных по диалектическому принципу «отрицания отрицания»; особенно ярко иллюстрируют это его многочисленные стихотворения-«подражания» известным авторам (Горацию, Сапфо, Анакреону, Клопштоку, Уланду, В. Мюллеру, Г. Мауреру и др.) или отдельным жанрам (ода, элегия, сонет). Точно соблюдая особенности по-

^{*} *Emmerich W. Kleine Literaturgeschichte der DDR. – S. 225.*

^{**} *Kirsch R. Über Karl Michel // Kirsch R. Amt des Dichters. Aufsätze, Rezensionen, Notizen. Rostock, 1979. – S. 178.*

этики и стиля определенного автора или жанра, Микель «переводит» избранный для себя образец на современные реалии, как бы спонтанно выхваченные из жизни: возникает уровень пародии, которая, однако, у Микеля никогда не является самоцелью, а всего лишь звеном в цепи «отрицания отрицания»; из совмещения «старого» (формы) и «нового» (содержания) возникает поэтический синтез, в котором и «старое» и «новое» дополнительно освещают друг друга, давая пищу как эмоциональному, так и интеллектуальному восприятию. Стихотворения Микеля рассматриваемого периода изданы в сборниках «Железная эра» (1975, в ГДР и ФРГ), «Одиссей на Итаке» (1976, ГДР), «Альбом поэзии» (1981, ГДР), «Моттек рассказывает» (1990, ФРГ) и в первых двух томах собрания сочинений (1990). Критики в ГДР и ФРГ (даже такие именитые, как Г. Майер) нередко «терялись» перед очередными произведениями Микеля, что, однако, не мешало им признавать его «классиком» и «поэтом для поэтов». По сути же, он стремится выразить сложнейшие диалектические взаимосвязи истории и современности, традиции и новаторства (как в поэзии, так и в жизни) или, говоря словами его лирического героя иронического диалектика профессора Моттека: «Если традиция слишком сильна, она мешает всему новому, если же она, напротив, слишком слаба, то тогда вообще пропадает всякая связь с предшествующим опытом; и то и другое губительно»^{*}. В осмыслении и художественном изображении диспропорций в человеческой истории (и в литературе, как части духовной истории), связанных в том числе и с диалектикой «отрицания отрицания», – огромная притягательность и актуальность творчества Микеля.

Самой яркой демонстрацией художественных возможностей постмодернизма является роман Карла Микеля «Друзья Лахмунда», над которым автор работал в 1968–1983 гг., но издательства ГДР боялись его публиковать, а «на сторону» (и это позиция Микеля) он его не хотел отдавать; в 1988 г. Микель несколько доработал текст, и роман вышел в 1990 г. в издательстве «Миттельдойчер ферлаг» в шестом томе собрания сочинений автора, где в «неурезанном» виде представлено разнообразное творчество этого писателя. Характерен уже эпиграф из «Титана» Жан Поля: «Да, у нас нет настоящего, и прошлое должно без него породить будущее». Начало первой главы содержит, по сути, весь замысел, автор излагает его совершенно отчетливо: «Будет рассказана история трех мужчин; их жизненные пути расплываются, и все же они остаются друзьями. Одного зовут Бэр, другого Гюнтер Хаммер, третий – Эккарт Иммануэль Лахмунд. Удивительные женщины и волнующие образы девушек скользят мимо них, перекрещивают их дороги, или заворачивают на них. Каждая из этих персон является центром подвижного круга. Где встретятся они, эти трое? Там, где воздушный круг, кажется, начинает сгущаться, в глазу тайфуна, в

^{*} Heukenkamp U. Heukenkamp R. Karl Mickel. – Berlin, 1985. – S. 178.

том месте, где изучаются циклоны». Далее по поводу циклонов, естественно, ничего не разъясняется, но Микель ни одной фразы не пишет ради «красного словца». Роман сочетает в себе максимальную конкретику, включающую как внешние предметы и детали, так и развертывание потока сознания многочисленных героев, и выходы в максимальную неопределенность (как в процитированном начале). Уже этим создается повествовательное напряжение, в котором значение конкретных – и порой весьма драматичных – эпизодов отнюдь не снимается, но вставляется в более обширный контекст, который можно назвать вселенским, но который интересен для автора не как некая философия относительности человеческих ценностей или конкретных ситуаций, но как реальное осознание невозможности разобраться с миром в целом, так, чтобы каждый отдельный эпизод занял свое определенное место в общем космическом миропорядке. А упрощений Микель не хочет. Поэтому он и «запускает» калейдоскоп человеческих судеб, который не имеет ни начала, ни конца, в котором закономерности и случайности могут в любой момент поменяться местами, в котором все логические конструкции опрокидываются естественным (как конец ГДР?) или причудливым (как конец ГДР и конец социализма, не предсказанный самыми рациональными аналитиками?) образом, а конструкции невозможные вдруг оказываются наиболее простыми и реальными. Причем нигде не возникает ощущение искусственности этого художественного мира, ибо все алогичное тоже логично – на уровне глубинного сознания, которое ведь никто не упразднил, которое совершенно реально и постоянно подталкивает героев к непредвиденным реакциям и непредвиденным действиям. И весь этот пестрый мир, сочетающий ортодоксальность рационального сознания и спонтанность позывов глубинного сознания, живет и кружится, радуется и горюет, и делает вид, что осознает себя и мир, и смеется над своей же глупостью, и тут же снова впадает в очередные глупости; почти все рациональное постоянно демонстрирует свою безнравственность, иррациональное выглядит естественнее, но при столкновении с рациональным не может ничего логично и нравственно обосновать – заколдованный круг, который Микель и не собирается распутывать, но и ни в коей мере не собирается упрощать ради временно успокаивающего решения, которое – в силу специфики человеческого мышления – может быть только рациональным. Роман Микеля – своеобразная вершина постмодернизма, идеал, в котором постмодернизм все же имеет шанс когда-нибудь упразднить сам себя. Большинство же гэдээровских постмодернистов, не имея интеллекта и художественного таланта Микеля, представляли «фрагментарный» постмодернизм – в отличие от «тотального» постмодернизма К. Микеля. Впрочем, подобный «фрагментарный» постмодернизм в равной мере характерен и для западной литературы.

Н.В. Кузнецова
ИБП, Москва

ВОСТОК В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ ГЕРМАНА ГЕССЕ
(«СИДДХАРТХА»)

По определению А.Ф. Лосева, «миф есть в словах данная чудесная личностная история»¹. При этом под «чудом» подразумевается отождествление «в некоем неделимом образе» двух различных планов: личности самой по себе, вне своего изменения и личности, сопричастной становлению в реально протекаемой истории. Если посмотреть через призму данного определения А.Ф. Лосева на произведения Германа Гессе, начиная с «Демьяна» (1919), можно заметить, что каждое из них представляет собой миф о пути к себе, где, как правило к концу повествования, происходит «чудо» отождествления эмпирического «я» главного героя с его абсолютным «я», «самостью». Особое место в творческом наследии Г. Гессе занимает его «индийская поэма» «Сиддхартха» (1922), так как здесь конструирование собственного мифа происходит на основе восточного мифа о Будде Гаутаме, основателе философии и религии буддизма.

Известно, что в литературе XX века миф «начинает осознаваться как органическая художественная структура»². Он привлекает писателей своим прикосновением к сфере абсолютного и дает возможность для бесконечной художественной игры, хотя «исключает какое бы то ни было развитие, переступающее рамки, им поставленные»³. Возможно, именно подобное сочетание в «Сиддхартхе» личного мифотворчества писателя с заданным мифом развитием событий (главный герой к концу повествования обязательно должен был достичь просветления и стать Буддой) является причиной того, что это произведение, несмотря на свой подзаголовок «индийская поэма», вызывает противоположные отклики на вопрос о «восточном влиянии».

С одной стороны, исследователи творчества Г. Гессе, естественно, обращают внимание на преломление определенных сторон индийской философии в «Сиддхартхе». Так, Е.Ф. Касебир, отмечая «восточные ал-

люзии»⁴, говорит о широком использовании писателем, особенно в первой части книги, ряда понятий Веданты и Буддизма. «Обширная и запутанная» терминология индийской философии, по его мнению, подчеркивает состояние внутренней неудовлетворенности героя в его стремлении познать «сокровенное я», а также намекает на свою противоположность, «более простой путь» духовного совершенствования с отказом от словесного выражения истины.

Ряд исследователей подходят к проблеме с другой стороны. Б. Целлер отмечает, что «Сиддхартха» заканчивается скорее в духе даосизма, чем индийской философии⁵. Похожего взгляда на проблему придерживается Х.И. Шнейдер. Он соглашается с теми исследователями творчества Г. Гессе, которые находят в первой части «Сиддхартхи» больше «индийского», а во второй части – «китайского» влияния. Путь главного героя Х.И. Шнейдер характеризует следующим образом: «В то время как в первой части романа, до своего «пробуждения» после встречи с Гаутамой, он надеялся прийти к познанию себя через аскезу и отказ от мира, в следующих восьми главах второй части он вступает на противоположный путь: пытается узнать тайну самостановления как раз через увлечение миром»⁶. В подобной трансформации мировидения, на самом деле, можно увидеть взаимосвязь с принципом нераздельного существования противоположностей, их взаимопроникновения и взаимопорождения, а этот принцип, как верно замечает исследователь, характерен для «Дао дэ цзин», философского трактата великого древнекитайского мыслителя Лао-цзы.

Работа над второй частью Сиддхартхи» была продолжена писателем спустя восемнадцать месяцев после создания первой части. С возвращением к работе над произведением Г. Гессе пишет Стефану Цвейгу: «Мой святой одет по-индийски, но его мудрость находится ближе к Лао-цзы, чем к Гаутаме»⁷. Х.И. Шнейдер отмечает, что именно на основании данного высказывания исследователи делают вывод о преобладании в первой части «Сиддхартхи» «индийского», а во второй – «китайского» влияния. Подобный взгляд на проблему преломления восточной мудрости в произведении можно уточнить на основании следующих двух моментов.

Во-первых, необходимо помнить: «Суть дела не в том, что писатель использует миф, а в том, как он его использует»⁸. В словах Г. Гессе о несоответствии внешнего облика Сиддхартхи его внутренней сути мудреца присутствует указание на то, в каком русле изменилось бытование известного мифа о Будде Гаутаме. Действительно, если «индийские одежды» являются необходимым атрибутом этого героя, заданы избранным мифом, и без них не могло бы состояться повествование о Сиддхартхе, то тогда «мудрость Лао-цзы» имеет отношение к внутреннему строению произведения, к способу изображения его пути к себе, где за писателем сохранялась полная свобода творчества.

Во-вторых, с немецким переводом книги «Дао дэ цзин» Г. Гессе познакомился еще в 1910 году, то есть задолго до своей работы над «Сиддхартхой», и уже первое знакомство с мудростью Дао произвело на него глубокое впечатление. К началу двадцатых годов у писателя сложилось устойчивое предпочтение даосизма перед учением Конфуция (переосмысление последнего произойдет в тридцатые годы). В это время источником его знаний о философии Лаоцзы являлись две книги: «Книга Лаоцзы о наивысшей сущности и наивысшем благе» (перевод Ю. Грилла) и «Лао-цзы: Дао дэ цзин – книга о смысле и жизни» (перевод Р. Вильгельма). Таким образом, создание «индийской поэмы» совпадает по времени с приведенными выше фактами, которые свидетельствуют о серьезных занятиях Г. Гессе с трудом Лао-цзы.

Следовательно, если говорить о преломлении философии даосизма в «Сиддхартхе», необходимо иметь в виду произведение в целом, а не только его вторую часть. С этой точки зрения в настоящей статье осуществляется попытка исследования особенностей организации системы образов «индийской поэмы». Прежде чем обратиться к данному вопросу, необходимо сделать одно важное замечание. Дело в том, что относительно произведений Г. Гессе, начиная с «Демьяна», данный вопрос можно ставить только условно. Главный герой прозаических сочинений писателя не только представляет центр художественного мира, но все, что его окружает, «<...> есть, по сути дела, не более, как объективация его, эманация и проекция во вне его внутренней сути»⁹. Таким образом, только по отношению к Сиддхартхе могут быть осмыслены другие персонажи произведения.

Сиддхартха – Будда Гаутама

Читателю Г. Гессе, несомненно, известен в общих чертах древнеиндийский миф об основателе философии и религии буддизма Гаутаме Будде. Таким образом, название произведения с подзаголовком «индийская поэма» создает уверенность, что в книге будет представлена история знатного индийца Сиддхартхи, который, осознав неустойчивость сансары, однажды покидает родной дворец и присоединяется к аскетам. Через несколько лет он понимает, что методы аскетизма не ведут к спасению, и решает сам познать истину. Он садится у подножия дерева бодхи, где, преодолев искушения, достигает просветления. После этого Сиддхартха становится известен как Будда Гаутама (Гаутама – это его родовое имя, а слово «будда» означает «просветленный»). Созданную уверенность по поводу дальнейшего развития действия подкрепляет, в свою очередь, начало произведения, повествующее о сыне брахмана Сиддхартхе, выросшем в среде индийских мудрецов. Решение героя покинуть дом, чтобы стать саманой, его аскетические упражнения и разочарование в методах аскетизма – все эти моменты не противоречат мифу об основателе фило-

софии буддизма. Но уже в конце второй главы Г. Гессе, можно сказать, сбивает читателя со следа. Оказывается, что в то время, когда Сиддхартха еще живет среди саман, Будда Гаутама уже достиг просветления и странствует по земле, возвещая свое учение. Итак, в рамках произведения существуют Сиддхартха, который лишь к концу повествования становится просветленным, буддой, и Будда Гаутама, представленный уже с первых страниц своего появления человеком, познавшим в личном опыте правду жизни.

Появление этого персонажа в художественном мире произведения направляет сюжет по новому руслу, приносит изменение в жизнь главного героя и его друга, ибо они решают оставить саман и отправиться к Возвышенному, чтобы услышать его проповедь. Подобную роль в первой главе отводится появлению трех странников-аскетов, к которым присоединяется Сиддхартха, оставив родной дом. Повествование как о саманах, так и о Возвышенном начинается со слова «однажды», этим подводится черта под предыдущим опытом героя и намечается его переход на новую ступень развития. Хотя оба момента сближает заключающийся в них элемент трансформирующей судьбу случайности, они совершенно отличаются по способу изображения. Три странника-аскета представлены такими, какими их увидел Сиддхартха, сын брахмана. Писатель дает наглядные образные характеристики их внешнего вида, называя саман «высохшими», «угасшими» людьми, чьи плечи были покрыты кровью и пылью, а также приводит эмоциональные определения их внутреннего мира, говоря о «знойном дыхании безмолвной страсти», что веяло от них, о дыхании «изнуряющего рдения» и «беспощадного самоотрешения». Благодаря таким характеристикам читатель, можно сказать, видит аскетов воочию. Первое же сообщение о Будде Гаутаме лишено подобной определенности: «И вот однажды, когда юноши прожили у саманов около трех лет, деля с подвижниками их радения, дошла до них многими – прямыми и окольными – путями одна весть, молва, легенда: явился-де некто, по имени Готама, Возвышенный, Будда, он преодолел в себе страданье мира и остановил колесо возрождений»¹⁰.

В начале произведения объектом изображения является «детерминированное причинно-следственными отношениями и подверженное внешним влияниям «я» героя»¹¹, то есть Сиддхартха как эмпирическая личность. Атрибутами такой личности, во-первых, является мышление, построенное на антитезах (герой думает о том, есть ли мудрец, который сумел бы пребывать в Атмане во время сна перенести в бодрствование, в жизнь). Во-вторых, для нее характерно недоверие к своему внутреннему миру и сознательные поиски во внешнем мире ответов на мучащие вопросы. Наконец, эмпирическая личность живет в потоке времени, нигде не находя себе места: перед ней всегда стоит какая-либо цель, которая требует достижения, а по достижении – заменяется следующей целью.

Наглядный образ странников-аскетов дается через призму эмпирического «я» Сиддхартхи, следовательно, саманы и главный герой, во время своего пребывания среди них, показаны в одной и той же реальности вечного становления. В данной реальности не имеет значения тот факт, что цель Сиддхартхи найти в собственном «я» первоисточник сменилась на свою противоположность: перестать быть «я», разрушить все личное, разбудив тем самым в себе «не-я»; поэтому главный герой предстает перед читателем снова и снова испытывающим муки вынужденного кружения в круговороте. Заметим, вторая глава «У саман», вплоть до введения в повествование молвы о Будде, наполнена указанием на то, что жизнь Сиддхартхи проходит в длящемся времени эмпирической реальности. Например, уже в начале главы подчеркивается, как юноши догнали аскетов «вечером того же дня». Даже при описании различных способов отрешения от мира присутствуют указания на конкретные временные промежутки: говорится, что Сиддхартха постился пятнадцать дней подряд, затем – двадцать восемь дней. В разговоре с Говиндой главный герой представлен человеком, все еще воспринимающим свое бытие только на уровне эмпирической реальности, поэтому, характеризуя свой путь, он мыслит в рамках категории времени. Сиддхартха рассказывает, «сколько времени» им было потрачено и все еще тратится на учение, говорит о том, как его «все время» осаждали вопросы, как он «год за годом» расспрашивал брахманов и вопрошал священные Веды.

Первое сообщение о Будде Гаутаме неслучайно представлено в форме невероятной и чудесной вести: данный персонаж существует в иной реальности, о которой с точки зрения эмпирического существования нельзя сказать ничего определенного. Обратим внимание, в данной главе только в связи с молвой о Возвышенном дается указание на место обитания саман и, соответственно, главного героя – лес: «Добралась эта молва и до аскетов в лесу, и до Сиддхартхи, и до Говинды <...>» (С. 19). До этого момента во второй главе упоминается либо чужое место, которое на время занимает Сиддхартха, либо пространство, необходимое ему, также на время, для достижения какой-либо своей цели. Так, в аскетическом упражнении, когда душа Сиддхартхи входила в труп шакала, становилась мертвым шакалом и лежала на берегу, «труп» и «берег» являются чужим, по отношению к герою, местом. В свою очередь, медитация среди усеянных шипами растений или под отвесно падающими солнечными лучами рисуется как пребывание в пространстве, необходимом для достижения определенной цели: преодолеть все личное и перестать чувствовать боль.

То, что реальность, к которой принадлежит Возвышенный, ориентирована на понятие места, а не времени, можно увидеть уже в начале третьей главы «Гаутамы». Здесь, по сравнению с началом второй главы, полностью изменяется ракурс повествования. Поиски Сиддхартхи и Говинды *местопребывания* Будды даются в обрамлении ряда деталей, свя-

занных также с понятием места. Говорится о том, что «в городе Саватхи» каждый ребенок знал имя Возвышенного, что «в каждом доме» наполняли чашу для сбора подаяний, протягиваемую его учениками. С самого начала упоминается любимое «местопребывание Гаутамы» – «роща Джетавана». Также подчеркивается, что Сиддхартха и Говинда, прибыв в Саватхи, попали в «надлежащее место» и что все рассказы и ответы, которые они получили на свои расспросы, направляли их именно «в эти места». Описание внешности Будды дается с того же ракурса: показаны не следы, которые время оставило на облике (как при описании аскетов, когда обращается внимание на полученный в результате долгих занятий угасший, высохший вид, покрытые пылью плечи, обгорелое тело), но – соответствие внешнего облика внутреннему миру. Гаутаму отличает от других монахов «скрытая улыбка», идущая изнутри, а также – «правдивость» вплоть «до кончиков ногтей». Можно сказать, его просветленное «я» воспринимает собственное тело как свое истинное место, поэтому в его внешности отсутствуют искания, устремленность вовне себя.

Таким образом, Сиддхартха как эмпирическое «я» уже в начале своего пути соприкасается со своим абсолютным «я». В других произведениях Г. Гессе один из персонажей также представляет собой высшее «я» главного героя, его совершенную проекцию, при этом на последних страницах происходит «трансфузия эмпирического «я» в образ, представляющий «Самость»¹², но читатель первое время не воспринимает как два проявления одной личности Синклера и Демиана, Г. Г. и Лео, Гарри Галлера и Пабло-Мозарта. В отношении «Сиддхартхи» складывается иная ситуация. Использование «индийских реалий» для создания герметического пространства произведения, своеобразное «разделение» героя известного мифа на два персонажа способствуют, уже с самого начала произведения, восприятию тождества Сиддхартхи и Будды Гаутамы, которое подтверждается в дальнейшем повествовании.

То, что Будда Гаутама является совершенной проекцией главного героя, его абсолютным «я», «самостью», можно увидеть, рассмотрев мотивы сна и пробуждения в первых трех главах произведения. В первой главе антитеза сна – бодрствования представлена как возможность пребывания в Атмане, то есть достижения своей внутренней сути, и как отсутствие данной возможности. Сиддхартха думает: «Где тот искусник, что сотворит чудо и переведет бытие в атмане из сна в явь, в жизнь, в будни, в слово и дело?» (с. 9). Во второй главе, в связи с новой целью героя, сон рассматривается как пребывание в «не-я», а пробуждение – как возвращение к «я»: Сиддхартха «<...> переселялся из своего «я» в тысячи чужих обликов, был зверем, был падалью, был камнем, древесиной, водою и, пробуждаясь, всякий раз обретал себя, под солнцем или под луной, опять был «я», вращался в круговороте, испытывал жажду, преодолевал жажду, испытывал жажду вновь» (с. 15). Мышление героя как эмпирической лично-

сти построено на антитезах, поэтому, в зависимости от целевой направленности, оно актуализирует в его восприятии мира только одну определенную сторону, без учета своей противоположности. По этой причине «сон» для него становится то возможностью проникнуть к своему истинному «я», то – ускользанием от себя в тысячи оболочек, сферой пребывания в «не-я».

Разочарование Сиддхартхи в методах аскетизма способствует тому, что он отстраняется от одностороннего взгляда на мир. Это подтверждается, например, его соединением не сопоставимых с точки зрения мышления, построенного на антитезах, фактов действительности: аскетических занятий саман и опьянения погонщика волов. В восприятии героя и то, и другое является способом убежать от себя, временным освобождением и самообманом. Однако, для Говинды такое сопоставление вообще не возможно; оно его ужасает. Пребывание героя вне противоположностей, в «промежутке» между ними, показывает также соединение в фокусе его личности двух противоречивых моментов. С одной стороны, Сиддхартха приходит к выводу, что «ничему нельзя научиться». С другой стороны, он подчиняет себе волю старшего саманы – этим демонстрируется, как много на самом деле он сумел научиться.

Такое пребывание личности на пороге незнания, в «промежутке» между противоположностями, согласно Лао-цзы, способствует приближению к истинному знанию, выразить которое в чувственном восприятии можно только безмолвием: «Кто знает, тот не говорит, кто говорит, не знает»¹³. Истинное знание определяется китайским философом как «просвет». В сфере «просвета» открывается возможность познания основы мира, «незыблемого» Дао, пороговой единицы, а также – возможность подлинного самопознания. В «Дао дэ цзин» сказано: «Знающий людей умен, знающий себя находится в просвете» (с. 157). Подобные идеи о невозможности передать другому человеку собственную мудрость, об одностороннем характере истины, которая мыслится умом и облачается в слова, высказывает Сиддхартха к концу повествования. Но уже в третьей главе показано пребывание героя в сфере «просвета» во время проповеди Будды. Обратим внимание на два момента в данном эпизоде. Сиддхартха не ожидал услышать что-то новое от Возвышенного и просто «внимательно смотрел на него» во время проповеди, когда же Говинда высказал желание присоединиться к буддийской общине, герой «словно пробудился от сна» (с. 24), то есть безмолвное созерцание Будды являлось для героя «сном». На основании сделанных выше выводов касательно смыслового наполнения мотива сна в предыдущих главах произведения и в связи с отстранением героя от четкой определенности эмпирического мира, можно с уверенностью сказать, что во «сне», представленном в третьей главе, он, находясь в «просвете», непосредственно созерцает свое истинное «я», свою «самость». Обратим внимание, в конце этой главы, после

разговора с Возвышенным, герой, вспоминая Гаутаму, думает, «Подарил же он мне Сиддхартху, меня» (с. 29).

Понятие «самости» в даосизме, в первую очередь, имеет отношение к сфере онтологии. Оно является определяющей характеристикой Дао и указывает на то, что происходит естественно, согласно своей причине, на одинокость, равнозначную уникальности. Это понятие выступает также высшим принципом Дао: «<...> Дао свой пример находит в самости» (с. 155). Согласно Лао-цзы, каждый человек уже при своем появлении на свет сопричастен «чуду самости». Но сам факт рождения представляет собой лишь грань, которая одной стороной касается Дао, а другой – мира чувственных вещей. Поэтому ощущение собственной пороговой сути неустойчиво и часто утрачивается, если ориентироваться только на пребывание в эмпирической реальности. В «Дао дэ цзин» сказано: «Человек, когда рождается, слаб и нежен; умирая же он делается тверд и крепок. Вся тьма существ, деревья, травы при своем рождении нежны и слабы, когда же гибнут – засыхают. Твердое и сильное выступают спутниками смерти, нежное и слабое – спутниками жизни» (с. 169). Таким образом, перед человеком стоит выбор между «слабостью младенчества» и «силой зрелости». Факт собственного рождения при этом воспринимается либо как итог и чудо, что приводит к раскрытию в себе Дао, то есть самости, либо – как начало долгого пути эмпирического становления.

Лао-цзы говорит о том, что человек может потерять ощущение собственной пороговой сути, встав на путь эмпирического становления. Стремление к самоутверждению, к ограничению себя и противопоставлению другим приводит к забвению мирового закона, согласно которому вещи, достигшие своего предела, переходят в свою противоположность. Поэтому тот, кто ориентируется только на свое эмпирическое «я», возвращается к своему корню, то есть к Дао, лишь после смерти. Но китайский философ воспринимает смерть как метафизическую катастрофу и считает, что для человека существует возможность избежать физического уничтожения. Вопрос о бессмертии в «Дао дэ цзин» рассматривается в связи с важностью сохранения собственного «места», своей «вещности». Пороговое «я» без своего тела не получает определения, остается неоформленным и неосмысленным. Следовательно, лишь тот, кто «<...> не утрачивает своего места, долговечен; кто не уходит, когда умирает, продолжает жить вечно» (с. 157). Такая возможность открывается, когда одновременно признается наличие и отсутствие себя как эмпирического «я», благодаря чему сохраняется характерная для мира вечного становления пара жизни и смерти; при этом изначальное, абсолютное «я», самостный человек, знающий себя, остается в «просвете» и живет в чуде рождения, вечно его преодолевая и вновь к нему возвращаясь.

Идею о сосуществовании в одном человеке двух ипостасей его личности высказывает также Г. Гессе. Он считает, что «в каждом из нас два

«я», и тот, кто знал бы, где начинается одно и кончается другое, был бы совершенным мудрецом»¹⁴. Обратим внимание, речь идет не о полном отказе от изменчивого, подверженного внешним влияниям эмпирического «я», но – о необходимости познания внутренней структуры собственной личности, о разграничении в себе сферы абсолютного и мирского бытия. В этом прослеживается близость к идее Лао-цзы о возможности пребывания в «просвете» лишь при условии сохранения своего «места», своей «вещности». Связь с данной идеей можно увидеть и в изменении ракурса повествования в начале третьей главы «Сиддхартхи», когда поиски Возвышенного даются в обрамлении ряда деталей, связанных с понятием места, а приближение героя к собственной «самости» характеризуется как попадание в «надлежащее место». Необходимо также отметить, что к концу повествования просветленное состояние сознания Сиддхартхи, его пребывание в «просвете», связанное с этим ощущение безвременности и единства с миром представлены не в каких-то запредельных сферах, но в реальной действительности, где герой, как и до момента слияния собственного «я» с вечностью, продолжает перевозить людей через реку. Далее, в соответствии с взглядом Лао-цзы на изначальную сопричастность каждого человека «чуду самости», которое лишь необходимо разглядеть в себе, Г. Гессе уже в начале «жизненного пути» Сиддхартхи создает возможность его соприкосновения со своим высшим «я». Взаимосвязь с концепцией личности, представленной в «Дао дэ цзин», прослеживается и на уровне подчеркнутого бытийного аспекта понятия «самости», когда «путь к себе» приобретает не только психологическое, но и онтологическое значение, способствует восстановлению целостности, единства всего мира.

«Царь» в труде Лао-цзы – это один из образов, раскрывающих суть абсолютного «я» человека. Самостный человек-«царь» является одним из «четырех великих» во вселенной, наряду с Дао и парой Неба и Земли. При этом его назначение заключается в роли космического посредника, исполнить которую он сможет, возвратившись к себе, к известному ему с рождения состоянию «душевной чаши». Тогда восстановится существующая пока скрытно целостность мира, ибо, если «царь» сможет следовать Дао, все сущее вернется к истинному бытию, также «Небеса с Землей соединятся, и снизойдет сладчайшая роса» (с. 157). Взгляд Сиддхартхи, близкого к просветлению, на «людей-детей» как на братьев, его способность видеть в каждом камне, в каждом безрассудном поступке совершенство, его осознание мудрости как искусства «во всякий миг жизни помышлять о единстве, чувствовать единство и дышать им» (с. 82) – все это характеризует героя в качестве самостного человека-«царя», благодаря которому восстанавливается целостность универсума.

С учетом указанных выше соответствий «жизненный путь» Сиддхартхи можно определить как возвращение к изначальное данному состоянию «душевной чаши», как постепенное раскрытие потенциальной само-

сти, ставшее возможным с познанием противоречивых сторон своего эмпирического «я». Представленная в «Сиддхартхе» концепция личности, близкая по сути к идеям Лао-цзы, органически вплетена в ткань художественного мира. В частности, она имеет непосредственное отношение к принципам пространственно-временной организации произведения. Изображение качественного разрыва временной длительности или возвращения к длящемуся времени реальности вечного становления связано с тем, какой аспект личности главного героя (пороговый, эмпирический) актуализируется на пути его развития.

Сама же актуализация эмпирического или порогового «я» героя раскрывается на основании принципа превращения внешних явлений во внутренние и наоборот. Возможность подобного взаимного превращения не только провозглашается многими героями книг Г. Гессе, данный принцип писателем также использует в построении своих произведений. Так, в «Сиддхартхе» внешним по отношению к герою (в девятой главе «Перевозчик») является услышанная им от монахов весть, будто Возвышенный «скоро умрет последней человеческой смертью, дабы обрести спасение» (с. 70). Будда Гаутама – совершенная проекция Сиддхартхи, то есть данная весть имеет отношение к нему самому. Действительно, в дальнейшем повествовании последний раз перед окончательным изменением сознания актуализируется эмпирическое «я» героя, и он, через привязанность к сыну, вновь на некоторое время нисходит в сансару. Это нисхождение Сиддхартхи аналогично «последней человеческой смерти» Возвышенного, так как само понятие «смерти» имеет реальное значение лишь в сфере мирского конечного бытия.

Сиддхартха – Говинда

Через размышления главного героя, представленные в первой главе, раскрывается его внутренний мир. Сиддхартха как эмпирическая личность не может выйти за рамки противоположностей, поэтому после определенной мысли у него часто следует ее же отрицание. Но не только внутренний мир главного героя характеризуется с помощью антитезы. Во внешней по отношению к Сиддхартхе действительности присутствует также ряд противопоставлений: солнца и тени при описании среды, в которой он рос; отцовского дома, как ставшего чужим для героя места, и пространства за его пределами, где для него существует возможность вступить на собственный путь. Во внешнем мире существует также антипод Сиддхартхи – Говинда, его друг и «тень». «Теневая» суть Говинды по отношению к главному герою раскрывается с первых страниц произведения. В том, что он, как и Сиддхартха, в начале первой главы «Сын брахмана» называется «сыном брахмана», отмечается его тождество с главным героем. Это тождество далее вроде бы подтверждается в описании совместного времяпрепровождения друзей среди ученых брахманов, при жерт-

венных обрядах, в словесных состязаниях. Но кажущееся полным сходство, оказывается, на самом деле носит формальный характер, так как Говинда повторяет, «отражает» все действия Сиддхартхи только из желания следовать ему во всем. В первой главе он прямо назван не только другом, спутником, слугой, копыеносцем, но и «тенью» главного героя.

В даосизме «тень», в первую очередь, соотносится с понятием «инь»: «Все вещи, прислоняясь спиной к Тени (Инь), обнимают Свет (Ян), и дыхание (ци) пустоты приводит их к гармонии» (с. 160). В данной фразе раскрывается смысл истинного бытия. «Вещь» здесь представлена как переход от Света к Тени, которые она сочетает в единстве и согласованности. С одной стороны, показано ее «наличие» в качестве вмещающей емкости, выраженное в способности обнять Свет, с другой стороны, указывается на соприкосновение с Тенью, то есть одновременно раскрывается «неналичие», отсутствие вещи. Человек как пороговая личность также находится в «просвете» между своей «теневогой» и «светлой» стороной, между отсутствием и наличием собственной эмпирической сути. Таким образом, он, будучи еще живым, принимает смерть в паре с жизнью в качестве условия целостного существования. Этим человек способствует восстановлению космической пары Неба и Земли, где Небо соответствует мужскому началу «ян», а земля – женскому началу «инь».

Внутренний монолог Сиддхартхи в первой главе раскрывает устремления героя постичь суть своего истинного «я». Ему еще не известна возможность пребывания в «не-я», то есть он не признает реальность собственной «тени», не воспринимает ее голос. В соответствии с принципом взаимопревращения внешних и внутренних явлений Говинда, как персонафицированная «тень» Сиддхартхи, также в данной главе только «отражает» его действия и не высказывает мыслей, которые отличались бы от размышлений главного героя. Во второй главе ситуация меняется. Как было отмечено, на данном этапе личностного пути во внутреннем мире Сиддхартхи происходит трансформация: его цель найти в собственном «я» первоисточник меняется на свою противоположность, то есть он теперь стремится перестать быть «я», желает разрушить все личное, разбудив тем самым в себе «не-я». Указанная метаморфоза преломляется во внешней по отношению к герою действительности и представлена в диалогах друзей, когда «пробуждается» собственный голос Говинды.

В отличие от Сиддхартхи, который анализирует целесообразность пребывания у аскетов с точки зрения момента разговора, Говинда высказывает мысли, нацеленные на отдаленное будущее. Он считает, что пребывание у самнан способствовало восхождению на несколько ступеней по «спиральному» пути к истине и в дальнейшем может привести к еще большему совершенству. В противоположность этому Сиддхартха указывает на то, что соответствует не отдаленному будущему, но настоящему моменту – на старейшего саману, который все еще не достиг Нирваны,

хотя посвятил свою долгую жизнь аскетическим занятиям. Идея оставить аскетов и отправиться на поиски Возвышенного исходит от Говинды. Высказывая ее, он руководствуется желанием услышать проповедь Будды, то есть перед ним стоит цель, требующая достижения и связанная с определенными поисками во внешнем мире ответов на мучащие вопросы. Сиддхартха соглашается отправиться с ним, но только не ради отдаленной цели, а потому, что это поможет разрешению ситуации настоящего момента: даст возможность оставить саман.

Разные подходы главного героя и его друга к оценке ситуации, взгляд с точки зрения момента разговора и суждения, ориентированные на отдаленное будущее, можно обозначить как установку на «это», то есть непосредственную данность, и – на «то», как вечное устремление к какой-либо цели, требующей достижения. Отметим, в каком плане противопоставление местоимений «это» и «то» присутствует в «Дао дэ цзин». Лао-цзы, характеризуя «премудрого человека», неоднократно говорит о том, что он отвергает «то» и берет «это» «<...> великий муж довольствуется сущью и не гонится за мелочами, предпочитает плод цветку, отбрасывает то и берет это» (с. 159). Здесь «это» по смыслу совпадает с местоимением первого лица «я», обозначающим пороговую личность, самость, то есть человека как высшую индивидуальность. Антиподом такого «я» являются «обыденные люди», «толпа», в которой каждый «находит себе применение» (с. 153), отрываясь при этом от корня жизни и устремляясь всецело к эмпирической действительности. Причастность к подобной безличной множественности препятствует обнаружению собственной пороговой сути, и Лао-цзы определяет толпу, сводимую у него к «не-я», через местоимение «то», подчеркивая тем самым ее чуждость «я», самости, а также – ее отдаленность от истинного бытия Дао.

Сиддхартха преодолевает обособленность своего «я», поэтому для него открывается возможность прикоснуться к «теневой» сути собственной личности и прислушаться к ее голосу. Как было показано, «теневой» аспект существа не имеет отношение к самости, к пребыванию в «просвете», а причастен только к эмпирическому «я» человека. В «индийской поэме» этот момент раскрывается через мотив встречи и тесно связанный с ним мотив узнавания – не узнавания. В восьмой главе «У реки» речь идет о пробуждении абсолютного «я» героя, о его отказе от ребячливого желания уничтожить свою плоть и о последующем за внутренней трансформацией сне. Когда же «обновленный» Сиддхартха просыпается, то видит рядом с собой монаха в желтом одеянье и *узнает* в нем Говинду. Но сам Говинда *не узнает* его, как будто ему не знаком «знающий себя» Сиддхартха, который пребывает в «просвете». Только после напоминания главного героя об их совместном времяпрепровождении в юности, то есть после напоминания о себе как о эмпирической личности, его друг «прозревает» и восклицает: «Ты – Сиддхартха! <...> Теперь я узнал тебя и уже не по-

нимаю, как я мог не узнать тебя сразу» (с. 59). По тому же принципу рисуется вторая встреча персонажей в последней главе «Говинда».

В произведениях Г. Гессе часто «одна и та же сцена воспринимается нами и как определенная реальность, в построении которой автор, казалось бы, строго следует принципу мимесиса, а одновременно – и как нереальность, ибо заключенная в ней и открывающаяся нашему взору символика как бы вдруг отрывает эту сцену от действительности и переводит ее в совсем иную область»¹⁵. Рассмотрим, принимая во внимание данное замечание Р. Каралашвили, эпизод, повествующий о расставании Сиддхартхи и Говинды.

По окончании проповеди Возвышенного Говинда высказывает желание вступить в общину и стать учеником Будды. После этого в разговоре с Сиддхартхой он уговаривает его вместе последовать за Гаутамой, но пути друзей расходятся. В данном эпизоде, с одной стороны, подчеркивается решение главного героя не следовать больше никаким учениям: он отказывается даже от того, которое было признано им превосходным. Одновременно здесь предвосхищаются последние страницы произведения, где Сиддхартха, пожелавший жить, исходя только из собственной сути, представлен человеком, достигшим просветления и гармонии с миром, а Говинда, решивший встать на стезю спасения, проложенную другим человеком, все еще ищет истинного пути. Иная смысловая сторона эпизода, отрывающая его от определенной реальности роши Джетавана, где выступает Возвышенный со своей проповедью, и переносящая читателя в «магический» мир, открывается с учетом двух деталей, относящихся к образу друга Сиддхартхи. Имеется в виду сопутствующий ему атрибут «тени» и собственно имя данного персонажа.

В индуистской мифологии Говинда («пастух») – имя Кришны, одного из наиболее популярных божеств. Это божество почитается в различных ипостасях: как племенной герой, сын царя вришниева Васудэвы, как одна из главных героических аватар Вишну, как верховное божество кришнаизма. В мифологии буддизма Кришна – отрицательная фигура; он является главой «черных демонов», врагов Будды. Последняя ипостась Говинды-Кришны соответствует «теневой» сути одноименного персонажа «Сиддхартхи» и раскрывается в эпизоде расставания друзей через мотив испытания главного героя на самоотжественность. Обратим внимание, Говинда всю ночь уговаривает Сиддхартху принять учение Возвышенного и вступить в буддийскую общину. Можно сказать, он «соблазняет» главного героя на очередное мнимое успокоение своего «я» и выступает как враг его трансформации. Но Сиддхартха выдерживает испытание, так как понимает, благодаря пребыванию в «пробвете» во время проповеди Возвышенного, что со вступлением в общину он станет считать своим истинным «я», своей самостью учение Гаутамы и отойдет этим от себя, от собственного жизненного пути.

Сиддхартха – Васудева – Говинда

Близость перевозчика Васудевы, умеющего слушать реку и знающего ее тайну, к образу мудрого даоса, также взаимосвязь символического изображения реки с образом воды в «Дао дэ цзин», отражающим творческую суть Дао, раскрывает А. Хсиа в своем исследовании «Герман Гессе и Китай»¹⁶. Действительно, к образу Васудевы вполне применима, например, характеристика «подвижников Дао», сделанная китаистом В.В. Малявиным: «Загадочные, удивительные и обыкновенные, как сама жизнь: таковы отцы даосизма. Они – мудрецы, внемлющие забытому истоку жизни. И они простые люди, живущие «как все»: «Сердце мудрого едино с сердцем народа», – гласит даосская заповедь»¹⁷. Но данный персонаж интересен не просто в качестве конкретной иллюстрации преломления идей даосизма в «Сиддхартхе». Выбранное для него писателем индийское имя подводит к вопросу о мифологизации повествования, об использовании «индийских реалий» для создания «герметического» пространства произведения.

Как уже говорилось, все персонажи произведения представляют по сути проекции главного героя, эманации «во вне» его разнообразных душевных содержаний. Согласно принципу бинарного построения прозаических сочинений Г. Гессе, по отношению к Сиддхартхе Говинда является одновременно «другом» и «врагом», персонификацией «теневого» аспекта его эмпирического «я», познание которого происходит во время пребывания главного героя в сфере быта «людей-детей» и становится необходимым этапом его личностного развития. В произведении также существует взаимосвязь Говинды с другим персонажем – с Васудевой.

По словам Е.М. Мелетинского, мифологические образы конструируются «как пучки различных признаков, как поливалентные символы, соотносимые с другими символами по-разному на разных уровнях»¹⁸. Подобная мифологическая соотнесенность прослеживается в отношении Говинды и Васудевы. Хотя эти персонажи не соприкасаются в событийной сфере повествования, выбранные для них писателем имена, взятые из области индийской мифологии, создают взаимосвязь иного уровня. Касательно Говинды-Кришны уже шла речь о его ипостасях аватары Вишну и племенного героя, сына царя Васудевы. В свою очередь, Васудева в индуистской мифологии – это отец Кришны, но так же звучит и патронимическое имя самого Кришны (сын «Васудевы», отца Кришны). В связи с тем, что Говинда-Кришна есть воплощение бога, имя «Васудева» переносится и на Вишну. Существует также отождествление Вишну (соответственно, и Васудевы-Кришны) с высшим божеством Нараяной, связанным с водной стихией, одна из интерпретаций имени которого – «тот, чье обиталище – воды». В данном взаимопроникновении мифологических имен и функций с точки зрения исследуемого вопроса важным является мотив единства сына и отца в высшей, божественной сфере.

Последнее испытание Сиддхартхи, его нисхождение в сансару соотносится с его крепкой привязанностью к сыну. Пройти это испытание помог ему Васудева своими советами, своим присутствием, молчанием и улыбкой. Он указал Сиддхартхе на реальную разъединенность сына и отца в эмпирической действительности: «Кто уберет подвижника Сиддхартху от сансары, от греха, от алчности, от глупости? Разве набожность отца, предостережения наставников. Разве собственные знания, собственные поиски смогли уберечь его? Какой отец, какой наставник мог защитить его так, чтобы он не прожил своей жизни, <...>, не отыскал свой собственный путь?» (с. 76). Единство сына и отца возможно только на высшем уровне, вне сферы мирского бытия. Данная идея раскрывается в «Сиддхартхе» через медитацию героя перед уходом Васудевы в вечность.

Единство сына и отца вне сферы мирского бытия наряду с их реальной разъединенностью в эмпирической действительности представлены в «Сиддхартхе» двумя различными способами. С одной стороны, эта идея преломляется в «жизненном пути» главного героя, в его последнем испытании перед достижением просветления и выходом за рамки времени. С другой стороны, она прослеживается, как было показано выше, в соотносительности двух персонажей произведения – Говинды и Васудевы. В этом можно увидеть типичное для мифа расчленение мира на различные уровни, когда «та же самая мифологическая тема имеет несколько параллельных вариантов решения», а «сам сюжет развивается благодаря удвоению мотивов»¹⁹.

Обратим внимание, хотя Говинда и Васудева – совершенно не похожие друг на друга персонажи, через призму личности главного героя дается их уподобление. Имеется в виду впечатление Сиддхартхи от Васудевы при первой их встрече, когда перевозчик доставляет его в мир «людей-детей»: «С улыбкой радовался Сиддхартха дружеству и дружелюбию перевозчика. “Он как Говинда, – с улыбкой думал юноша, – все, кого я встречаю на моем пути, похожи на Говинду. <...>”» (с. 35). Это уподобление подтверждает соотносительность Говинды и Васудевы и ее взаимосвязь с внутренним миром главного героя.

Сиддхартха – Камала

Имя героини произведения также взято писателем из области индийской мифологии. Камала («лотосная») – одно из имен Лакшми, богини богатства, красоты и счастливых предзнаменований. Лакшми считается шакти Вишну, и сопровождает его во всех аватарах. Все эти моменты обыгрываются в повествовании. Камала – прекрасная, знатная куртизанка, которая принимает у себя только богатых посетителей. Сиддхартха называет «благим знаком» тот факт, что именно ее он встречает первой под стенами города. Сама же история о Вишну и Лакшми, рассказанная героем подручному цирюльнику, способствует его «превращению» из длинно-

волосого саманы в молодого брахмана – в таком виде для него открывается возможность познакомиться с прекрасной куртизанкой.

Упоминание истории божественной пары непосредственно перед первым разговором Сиддхартхи и Камалы, несомненно, носит знаковый характер. Эта деталь намекает на важность дальнейшего общения героев, окутывает их отношения «священным» ореолом. Такой подход к «искусству любви» характерен, в первую очередь, для восточного мировосприятия. В частности, в тантризме женщина воплощает «как таинство творения, так и таинство Бытия – все, что есть – непостижимым образом возникающее, умирающее и воскресающее вновь»²⁰, поэтому сексуальный акт «превращается в ритуал, в котором человеческая пара становится божественной»²¹.

Все же в отношении созданного Г. Гессе женского образа можно определенно говорить о преломлении традиции даосизма в произведении. Это прослеживается в ряде деталей при описании «любовных игр», в трансформации героини из куртизанки в мать, в значении Камалы как проекции «женской сути» главного героя.

В «Дао дэ цзин» сексуальное единство является символом истинного бытия. Оно представлено в терминах сражения, в котором одерживается победа: «Великая держава образует нижнее течение реки. Это скрепа Поднебесной, ее самка. Самке неизменно в состоянии покоя удастся побеждать самца. Покой ей позволяет быть внизу» (с. 165). «Самец» здесь соответствует мужскому светлomu началу, «единице», «самка» – женскому темному началу, «двойке». Таким образом, их «связь» снимает оппозицию Инь и Ян, отражая тем самым «пустотную» суть Дао. Обратим внимание, если для западного человека понятие о бытии какой-либо вещи связано со знанием о том, что данная вещь есть, имеется, существует, то для философии Лао-цзы вмещать – это значит быть. Отсюда – важная роль понятия пустоты и образа емкости, обладающей вместимостью: «Мнут глину, чтобы вылепить сосуд, но пользоваться сосудом позволяет его пустота. Строя дом, проделывают дверь и окна, но пользоваться домом позволяет его пустота» (с. 150). Синонимом емкости в «Дао дэ цзин» выступает образ объятий, что снова возвращает к символической «связи самца и самки». Что касается «победы» женского начала, она возможна благодаря пребыванию «самки» в состоянии покоя, ее нахождению «внизу», ее причастности «нижнему течению реки». Все эти детали («покой», «низ», «река») соотносимы с Дао и связаны со способностью уступать, то есть вмещать. Мотив «победы» женского начала присутствует и в произведении Г. Гессе, например: «Долго играла она с Сиддхартхой, манила его, и отталкивала, и смиряла, и крепко сжимала, и радовалась его мастерству, пока он не был побежден и не лежал обок ее в изнеможении» (с. 49). В «уроках» Камалы представлено также ее знание о снятии оппозиций противоположностей в области «искусства любви»: она учит Сиддхартху,

что каждый должен иметь «в такой же степени вид побежденного, как и победителя».

Близкое общение главного героя с Камалой происходит во время его пребывания среди «людей-детей», то есть в бытовой сфере. Характеристика этой сферы, данная М.М. Бахтиным в отношении «Золотого осла» Апулея, вполне применима к произведению Г. Гессе. Быт здесь также символизирует преисподнюю, могилу; «<...> это низшая сфера бытия, из которой герой стремится освободиться и с которой он внутренне никогда не сливается. У него необычный, внебытовой жизненный путь, лишь один из этапов которого проходит через бытовую сферу»²². В этом плане к Сиддхартхе близка Камала. Через восприятие главного героя раскрывается их отличие от большинства людей: они оба имеют «умиротворенное прибежище» в своем сердце, где в любое время могут укрыться и побыть наедине с собою. То, что героиня, как и Сиддхартха, внутренне не причастна к бытовой жизни, можно увидеть также в выбранной для нее писателем «пороговой» социальной роли куртизанки.

Трансформация Камалы из куртизанки в мать в произведении имеет амбивалентное значение. С одной стороны, она приводит героиню к смерти, с другой стороны – способствует «возрождению» Сиддхартхи, его успешному прохождению через последнее испытание и достижению просветления. Смерть Камалы неизбежна, хотя ее причина представлена как неожиданное вмешательство случая. Отказавшись от «порогового» существования куртизанки, героиня делает выбор в пользу «твердого» предметного оформления личности: полностью отдается новой роли матери (в повествовании подчеркивается капризный, избалованный характер ее ребенка) и даже принимает учение Возвышенного, то есть встает на стезю спасения, проложенную другим человеком. Тем самым она выбирает жизнь в эмпирической действительности, которую Лао-цзы называет «местом смерти».

Следует также указать на символический характер причины смерти Камалы – укуса змеи. В тантризме змея – символ кундалины, созидательной латентной энергии. Она отождествляется с мантрой «ом», ей приписывают атрибуты всех богов и богинь. Считается, что спящую в основании позвоночника «змею» необходимо разбудить и направить вверх через все чакры. Такое движение энергии открывает двери освобождения, трансформирует сознание и преображает тело. Методы пробуждения кундалины различны; многие из них относятся к области «искусства любви», в которой куртизанка Камала достигла высокого мастерства. Так как героиня выбирает эмпирическое существование, «змея» перестает быть для нее многозначным символом трансформации и созидания, но приобретает по отношению к ней «приниженное», обыденное значение смертельной опасности. Само же «притяжение» этой опасности можно объяснить тем, что в прошлом, будучи искусной куртизанкой, Камала непосредственно

соприкасалась со «змеей»-кундалини. Таким образом, смерть становится закономерным итогом личностной метаморфозы, при этом весь ее драматизм отходит на второй план, если героиню рассматривать как проекцию «женской сути» Сиддхартхи.

Аналогично тому, как расставание с Говиндой подводит героя к необходимости познания «теневого» стороны своего эмпирического «я», персонификацией которой является его друг, смерть Камалы обращает взор Сиддхартхи «внутри» и способствует раскрытию в нем «женской сути», причем в «материнском» аспекте. Это показано, к примеру, в его любви и привязанности к сыну. Сиддхартха не проявляет по отношению к мальчику ни отцовской твердости, ни строгости, ни требовательности. Его чувство, скорее материнское, проецируется в уступчивости, терпении, мягкости и доброте. В произведении подчеркивается, что именно возникшая в душе Сиддхартхи «материнская любовь» и ее переосмысление подводят героя к просветлению. Сначала через лейтмотив незаживающей раны раскрываются его сомнения и страдания после побега мальчика. Затем, в медитации, в которой присутствует образ сына, показано изменение мировидения героя, упорядочение дисгармонии его внутреннего мира. Наконец, о просветлении Сиддхартхи говорится: «Его рана распустилась цветком, его страдание сияло лучами, его «я» влилось в единство» (с. 85).

Взаимосвязь «материнской любви» с раскрытием потенциальной «самости», с возвращением «к себе» присутствует также в «Дао дэ цзин»: «У меня есть три сокровища, я их держусь и берегу. Одно зовется материнской любовью, второе – бережливостью, а третье – тем, когда не смеют находиться впереди других. <...> Когда сражаются, преисполняясь материнской любовью, побеждают, а оборона с ее помощью становится незыблемой. Спасение грядет от Неба, дающего защиту с материнской любовью» (с. 167). «Бережливость» здесь связана с лежащим в основании бытия «вращением» Дао на одном месте, и означает отказ от увеличения символического счета, ограничение его «тройкой» как достижением целостности. В свою очередь, «уступчивость» имеет непосредственное отношение к «пустотной» сущности пороговой личности, способной «сделать мир своим пустотно-отсутствующим телом – и так обрести подлинное бессмертие»²³. «Материнская любовь» у Лао-цзы (как и чувство Сиддхартхи к сыну) приобретает метафизическое значение, открывает возможность «спасения», то есть выхода за рамки «места смерти» – эмпирической действительности. Такая любовь подобна «чувству» Дао по отношению к человеку. В «Дао дэ цзин» первооснова бытия часто называется «матерью»; говорится, что Дао «не ведает пристрастия и неизменно помогает добрым людям» (с. 170), что «лишь оно умеет дать взаймы и довести до самого конца» (с. 160). Так как весь мир есть раскрытие самости Дао, его «перевертывание» и возвращение к себе, то смысл «возврата долга» человеком заключается в аналогичном действии: в «пути внутрь», в рас-

крытии имеющейся у каждого в потенции «самости». Именно такой путь проходят практически все герои книг Г. Гессе.

Взаимопревращение внешних и внутренних явлений в «Сиддхартхе» стирает грань между сном и действительностью. Миры яви и сна главного героя «перемешиваются», переходят друг в друга. Обратим внимание на сон Сиддхартхи в хижине перевозчика (пятая глава), когда ему приснилось «превращение» Говинды в женщину: «Печальным выглядел Говинда, печально спросил он: почему ты покинул меня? Тогда он обнял Говинду, обвил его руками и, привлекая к своей груди и целуя, увидел, что это уже не Говинда, а женщина, и из платья ее выпросталась полная грудь, и к ней припал Сиддхартха и пил – сладостным и хмельным на вкус было молоко этой груди» (с. 34). В этом сне можно, с одной стороны, увидеть предвестие реального события в героя жизни: знакомства с женщиной и близкого общения с ней. С другой стороны, символика сна раскрывает, предвосхищая, суть его личностной трансформации, то есть открывает перед читателем «магический» мир души. Заметим, женщина здесь представлена в «материнском» аспекте, а сам Сиддхартха – в образе младенца, пьющего молоко из материнской груди. Эти детали уже в пятой главе создают символический образ «просветления» героя. Они указывают как на «пороговое» состояние личности, известное каждому человеку с рождения, так и на «материнскую любовь», метафизическое значение которой для внутренней трансформации Сиддхартхи было рассмотрено выше.

Итак, на основании проведенного анализа основных персонажей Сиддхартхи под углом нашей проблемы преломления «восточной мудрости» в произведении можно сделать следующие выводы. Во-первых, писатель использует ряд имен, взятых из области индийской мифологии для создания «герметического» пространства произведения. Тем самым создается особая мифологическая соотнесенность персонажей, выходящая за рамки событийной сферы повествования. При этом возникает удвоение мотивов, и разворачиваются стадияльно различные варианты одной темы. Во-вторых, согласно логике избранного писателем мифа, Сиддхартха к концу повествования достигает просветления и становится буддой. Но существование в рамках произведения главного героя и Будды Гаутамы, представленного уже с первых страниц своего появления человеком, познавшим в личном опыте правду жизни, указывает на то, что бытование известного индийского мифа изменилось. В-третьих, на основании многоплановости повествования Г. Гессе, дающей возможность «реальной» и «магической» интерпретаций событий; взаимопревращения внешних и внутренних явлений в произведении; «проецирующей» сути персонажей по отношению к главному герою можно увидеть, что концепция личности, представленная в «Сиддхартхе», близка по сути к идеям Лаоцзы. С учетом найденных нами соответствий с рядом моментов философии даосизма «жизненный путь» Сиддхартхи можно определить как возвращение

к изначально данному состоянию «душевной чаши», как постепенное раскрытие потенциальной самости, ставшее возможным с познанием противоречивых сторон своего эмпирического «я». Проведенное исследование особенностей организации системы образов «индийской поэмы» Г. Гессе показало, что преломление определенных важных моментов философии даосизма прослеживается не только во второй части, но – и в произведении в целом.

¹ Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Самое само: Сочинения. – М., 1999. – С. 384.

² Зверев А. М. Дворец на острие иглы. – М., 1989. – С. 398.

³ Там же. – С. 239.

⁴ Casebeer E. F. Hermann Hesse. – New York, 1972. – P. 26–27.

⁵ Zeller B. «Siddhartha» – ein Selbstbekenntnis // Neis E. Erläuterungen zu Hermann Hesse. «Demiand», «Siddhartha», «Der Stepenwolf». – Hofffeld, 1975. – S. 34.

⁶ Schneider Ch. I. Hermann Hesse. – München, 1991. – S. 79.

⁷ Цит. по: Schneider Ch. I. Hermann Hesse. – München, 1991. – S. 78.

⁸ Зверев А. М. Дворец на острие иглы. – М., 1989. – С. 350.

⁹ Каралашвили П. Мир романа Германа Гессе. – Тбилиси, 1984. – С. 234–235.

¹⁰ Гессе Г. Сиддхартха // Гессе Г. Собрание сочинений: В 8-ми т. Т. 3. – М., 1994. – С. 18. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

¹¹ Каралашвили П. Мир романа Германа Гессе. Тбилиси, 1984. – С. 133.

¹² Там же. – С. 135.

¹³ Даодэцин. Перевод И. И. Семененко // Лаоцзы. Обрести себя в Дао. – М., 2000. – С. 163. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте. Интерпретация основных моментов философии даосизма в настоящей статье осуществляется по следующим работам: Семененко И. И. Тайна едницы; Между строк; В просвете; Обрести себя; Мир Дао и толпа // Лаоцзы. Обрести себя в Дао. – М., 2000.

¹⁴ Гессе Г. «Начало всякого искусства есть любовь» (О литературе и своем творчестве) // «Вопросы литературы». № 9. – М., 1978. – С. 199–200.

¹⁵ Каралашвили П. Мир романа Германа Гессе. – Тбилиси, 1984. – С. 83.

¹⁶ Hsia Ad. Hermann Hesse und China. – Frankfurt a. M., 1974.

¹⁷ Малявин В. В. Даосский путь // Восхождение к Дао. – М., 1997. – С. 29.

¹⁸ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1995. – С. 235.

¹⁹ Там же. – С. 234 – 235.

²⁰ Элиаде М. Йога. Свобода и бессмертие. – К., 2000. – С. 189.

²¹ Там же. – С. 240.

²² Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Этнос и роман. – СПб., 2000. – С. 49.

²³ Малявин В. В. Совершенный человек в даосизме // Восхождение к Дао. – М., 1997. – С. 369.

Е.Н. Тетерина
Москва, МГОПУ

К ВОПРОСУ О ГЕРОЕ ПОЭМЫ ДЖОНА МИЛЬТОНА «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

Немаловажная часть мильтоноведения – проблема главного героя в «Потерянном рае». Несмотря на соблюдение принципа «экономии персонажей» в поэме, демонстрируется разнообразие мнений по этому вопросу¹, а также нередкие подмены авторского замысла личными эстетическими, религиозными или политическими кредо интерпретаторов. Одна из досадных погрешностей связана с выдвижением на роль «традиционного эпического героя» Сатаны. Настоящая статья задумана как опровержение этой имеющей хождение по сей день крайности², обусловленной невниманием к движению произведения по линии эпической традиции.

«Традиционный эпический герой» должен соответствовать двум критериям: 1) наличие в своей конструкции устойчивого образца центрального персонажа (иметь статус «важного лица»³, «фигуры великой общечеловеческой значимости»⁴, а в своём генезисе обнаруживать «историческую судьбу мира»⁵ – последовательные стадии формирования и развития свойств и качеств эпической персоны на протяжении всей эпической традиции); 2) наличие уровня трансформации «моментов повторяемости»⁶ в соответствии с духовными потребностями своего времени. Это значит, что выступая категорией традиционной эпической поэтики, подразумевающей «установление новых исторических и эпических значений, ... открытие новых ... образных характеристик»⁷, он должен принадлежать к единому семейству «носителя качеств и свойств народа»⁸ и качественно отличаться поведением и мировосприятием от Сигурда, Ахилла, Одиссея, Энея, Помпея, Беовульфа, Сиды, Роланда, героя Данте, Орlando, Танкреда и др. в связи с изменением в XVII веке того представления о героике, которое существовало в сознании рассказчика и слушателей прежних эпох⁹: «Где переживается эпос, там и *новые явления героизма, новый Олимп в поэзии*»¹⁰.

Из трёх рельефно обозначенных автором персонажей поэмы – Сына, Сатаны и Адама, равнозначных с точки зрения соответствия первому критерию, лишь последний обнаруживает в своей конструкции мобильный уровень культурных запросов эпохи. Он идеальный герой с точки зрения своего времени, так как соответствует «пафосу поиска [как. – Е. Т.] стержневому, доминирующему признаку семнадцатого столетия»¹¹ в способности осуществлять самостоятельный мировоззренческий выбор и представляет новую разновидность эпического действия – героинку восхождения «падшей натуры» по ступеням Истины через падение, раскаянье, покорность Божественной воле, надежду на искоренение зла, долгие скитания в мировой пустыне и прилежный труд. Адам выражает своей конструкцией умонастроение столетия – его образ отлит из парадоксов века¹² (подобие Творца и воплощение животного порока, «тростник на ветру» без поддержки Бога, но «тростник мыслящий» (Паскаль)) и т. д.

Два других персонажа не могут выступить в данном качестве как противоречащие критериям определения главного эпического героя и имеют характер героических моделей. Одна из них «надысторична» (в связи с мильтоновской концепцией «сверхгероизма»), осуществляет свою полную реализацию – «телос»¹³, царство гармонии, лишь в области абсолютного и конечного «благого», когда «времени уже не будет»¹⁴ («stand fixt»¹⁵), за пределами истории и физической жизни; другая – антиисторична.

Антиисторизм образа Сатаны параллелен символике Вавилонской башни в поэме. Неоднократные сравнения его с гигантской башней (I; VI) заключают идею завершения развития на стадии божественного вмешательства: «прежде, чем достигнет башня врат Небесных ... посмеётся Бог над зодчими» (XII). Поэтому образ Сатаны построен способом акцентирования героических характеристик, исчерпанных до появления христианства – «всемирно-исторического водораздела между... началом крушения обрядово-мифологического мироощущения и эпохой ... трудного саморазвития человеческого духа»¹⁶ – и представлений о героике христианского периода, идущих вразрез с мудростью Священного писания.

Интеллектуально-выверенная эклектика образа Сатаны, сказавшаяся в предельно сконцентрированном наборе реминисценций, мотивов, на разных языках истории и культуры свидетельствует об отсутствии будущего у этого персонажа. Каждая конструктивная деталь образа сталкивается со своим логически завершённым смысловым «но». Так, Сатана – это «культурный герой», создающий свой *cultis hortis* – Дантов *Inferno*, куда «куда / Надежде, близкой всем, заказан путь»¹⁷ (I). Он Эней и Васко да Гама в своих мечтах «создать в Аду империю ... при мудром управленьи и труде» (II), заражён антиутопичной идеей Цезаря захватить «больше половины ... Его [Бога. – Е. Т.] владений» (IV), которая обращена временем и Лукановским эпосом в «активное ничто»¹⁸. Сатана сходен с героями эпической архаики – «добытчиком благ»¹⁹ – золота, которому «лучше бы-

ло бы навек / Остаться в лоне матери-земли» (I), «демиургом»¹⁹, когда под его руководством демоны создают смертоносную конструкцию из «правешеств природных» (VI). Он и языческий богатырь, вождь и оттоманский император («great Sultan» (I)), стремящийся в своём дионисийстве и эддическом «избыточном героизме», «распалённости злобой» (IV) и гнев Ахилла, Посейдона, Турна и Юноны (IX) к «неслыханности свершаемых ... деяний»²⁰ – «кровной мести» (II), «огню и сере пекла» (II), уверенный, что «Способен все препоны одолеть / Союз ума и силы» (IV). Он готов «Погибнуть ... в мировом, / Всеобщем, окончательном крушенье» (IV), но не отказаться от своей главной ценности – славы²¹, достигаемой насилием («Неужто я, от ... / Опасностей и славы откажусь?» (II)). Сатана строитель своего храма (I), подобный Гильгамешу, но языческое здание обречено на гибель Самсоном. Он и эпический богоборец, «пытающийся взять небеса штурмом»²², чтобы «утвердить своё «я»²³, не желающий вместе со своими приспешниками в Прометеевом порыве склонить хребет «Под пыткой, под карающим бичом» (II), и борец за независимость наперекор воле «монарха» (II), «захватчика, деспота» (II). Падший архангел – «мера всех вещей» и выразитель эпикурейско-макиавеллиевской миметической божественности, проклятой Мильтоном в трактате «Eikonoklastes». Сатана сходен и с Одиссеем в своей трикстерской «лукавой сноровке, не знающей счётов с совестью»²⁴ «Обманчивою хитростью достичь / Того, что в битве не далось» (I), и с носителями «субъективной трагедии доблести»²⁵ Макбетом, с Икаром (I), Беллерофоном и т. п., покоящимися либо в водах Эгейского моря, либо под сенью собственных Вавилонских башен. Восставший архангел так и не осознал в своей «жизни-сне»²⁶, что «всякий возвышающий сам себя унижен будет»²⁷. Отторгнутый от привычного ему мира, где он был «первый ... / Архангел – по могуществу и славе, / Всевышним взысканный превыше всех» (V), он напоминает героя-«сироту» англосаксонского религиозного эпоса²⁸. Его теперешний удел – «мука без границ» (IV), тоска «Ада внутри» (IV), горечь размышлений над тем, как низко пал «денница, сын зари»²⁹. Сатана – мученик своего рокового языческого циклизма, проходящий огненную инициацию Муция Сцеволы и испытательное странствие Улисса – Ясона от Геены «сквозь множества стихий» (II), через Сциллу и Харибду ко всё тому же «озеру огненному и серному»³⁰. Он и колдун-шаман³¹, заклиная стихии «Нижней Бездны» (II), но чудеса его сводятся лишь к внешним метаморфозам – ренессансным «*mutatione miraculosa*» (Кастельветро): обращение злых духов в карликов (I), в Херувима (III), жабу (III), змия (IX), человеколюбца (IX). Он и мнимый драконоборец, не узнавший в своём сыне, «бесформенном ... Чудовище» (II), себя – мирового «волка» (IV), гекатонхейра, Левиафана (II), Грифа (II), Змия и «красного дракона с семью головами и десятью рогами»³². Падший архангел представляет олицетворение «цвета / Языческого рыцарства» (I), в «осеннем» «высокомерии... возвышенном до

уровня прекрасного»³³, не пожелавший «копья преломить ... с посланцами ... неизвестными из числа / Ничтожнейших» (IV), но слабый Орландовой «неистовостью» перед чувственным великолепием земного мира, когда «восхищённый взор / На Еву особенно обращал» (IX). «Князь» (I) готов «собою жертвовать... / Для блага общего» (II) и быть главнокомандующим гордо шагающих в бой под звуки флейты македоно-греческих фаланг – «истлевшего... небесного воинства»³⁴, «листвы осенней» (I), упавшей в медный и героический века под стены Фив, Трои, Спарты, Рима, а позже – на «поля Фонтарабийские» (I).

Антиисторизм персонажа сказался и в его визуальной поэтической трактовке. В век, имеющий тенденцию к атектонической репрезентации нравственно-положительных начал («атектоническое есть чувственно-наглядный образ неустойчивости»³⁵, движения) Сатана предстаёт выражением «эффекта стабильности ... способности к неподвижности»³⁶, характерного дохристианским эпохам. Он часто сравнивается с башней, с горой (V). После падения он «брёл вперёд / По раскалённым глыбам; а давно ль Скользил / в лазури лёгкою стопой?» (I). Его полёт напоминает полёты греческих даймонов, сдерживаемых высшими богами («Порою влево он летел, порой – / Направо; то крылами мерил глубь / Провала, то взмывал под самый свод / Палящий» (II)) и отличается от ровного полёта на солнечном луче ангела Уриила, не отягчённого грехом (IV). Обман людей превращает его навек в Змия, корчащегося и ползающего на брюхе (X). В связи с отсутствием возможности выхода за рамки, очерченные Богом, застылости генезиса, «протяжённости в себе»³⁷, Сатана существует во времени как нелепая, с точки зрения архангела Михаила, конструкция Вавилонской башни (XII). Его предполагаемая целостность – абсолютное зло – неосуществимо, он полностью отсутствует в Вечности, о чём свидетельствует «фильм веков» (В. Брюсов) в конце поэмы, где рядом с именами Каина, Хама, Нимрода и т. п. упоминаются Ной, Моисей, Енох, Иисус.

Таким образом, Сатана, как выражение идеи исторической статики, отсутствия потенциала развития, не является «традиционным эпическим героем». Он – лишь пик обречённой Вавилонской башни, «тусклый блеск» (IV) «звезды падучей» (I), кометы, эффектной в своей эстетике конечности и предела, в своём модифицированном, эпически максимализованном героизме ушедшего, «осень героизма», «пессимизм силы»³⁸ и не более того.

¹ Часть толкователей наследует вывод критика XVII века Джона Драйдена о том, что «В поэме Дьявол стал героем вместо Адама» (*Dryden J. Dedication of Aeneis // Essays of John Dryden. 2 vols. – Oxford, 1926. V. 1. – P. 58*); *Blake W. The Marriage of Heaven and Hell / The Complete Poetry and Prose of William Blake. – California, 1982*; *Shelley. Essays on the Devil and Devils; A Defence of Poetry // Shelley's Prose. – New York, 1988*; *Empson W. Milton's God. – Cambridge, 1961*; русские масоны, последователи пантеистического мистика

- Л. де Сент-Мартина (1743–1803) считали, что восстание падших ангелов было обусловлено их любовью к красоте (*Boss V. Milton and the Rise of Russian Satanism.* – Toronto, 1991), А. Радищев («Игуменство из Петербурга в Москву»), стихотворение «Ангел тьмы»); *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3-х т. Т. 3. – М., 1948; работы А. Луначарского; Р.М. Самарина; Г.В. Анкина и т. д.; другие – центральный персонаж – Бог-Отец, Мессия или ангел Абдиил: *Addisson J. Spectator.* – N 315; *Huges M.* The Christ of «Paradise Lost» and the Renaissance Heroic Tradition. – SP, 1938; *Frye N.* Five Essays on Milton's Epics. – London, 1966. – P. 23–24; *Fowler A.* Introduction // *Milton J.* Paradise Lost. – London, 1998. – P. 39; *Danielson D.* Milton's Good God. – Cambridge, 1982; третьи полагают, что «Потерянный рай» – своеобразная «поэма без героя»: *Steadman J.M.* Epic and Tragic Structure in Paradise Lost. – Chicago, 1976. – P. 9. Лишь малая часть исследователей считает главным героем поэмы Адама на основе принадлежности поэмы эпической традиции: *Richardson J.* «Paradise Lost» (XVIII в.); *Webber J.M.* Milton and his Epic Tradition. – Seattle, London, 1979; *Blessington F.C.* Paradise Lost and the classic Epic. – Boston, 1979; *Shawcross J.T.* With Mortal Voice. – Lexington, 1982.
- ² Даже в постперестроечное время некоторые российские учёные не смогли освободиться от чар советской трактовки: А.А. Чамеев, замечая, что «*подлинно героический характер поэмы, Сатана, не может быть, по религиозным соображениям, признан самим автором её героем*» (Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». – Л., 1986. – С. 117. Выделено мною. – Е. Т.).
- ³ *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. – М., 1979. – С. 119.
- ⁴ *Abrams M.H.* A Glossary of Literature Terms. – New York, 1957. – P. 99.
- ⁵ *Webber J.M.* Milton and his Epic Tradition. – P. 99.
- ⁶ *Бушмин А.С.* Преемственность в развитии литературы. – Л., 1978. – С. 40.
- ⁷ *Путилов Б.Н.* Героический эпос черногорцев. – Л., 1982. – С. 38.
- ⁸ *Виноградов В.В.* Героический эпос народа и его роль в истории культуры // Основные проблемы эпоса восточных славян. – М., 1958. – С. 5.
- ⁹ *Мельникова Е.А.* Меч и лира. Англосаксонское общество в истории и эпосе. – М., 1987. – С. 82.
- ¹⁰ Из лекций А.Н. Веселовского по истории эпоса // Типология народного эпоса. – М., 1975. – С. 294.
- ¹¹ *Скакун А.А.* Культурное наследие эпохи барокко и классицизма // Основные тенденции и проблемы развития европейского искусства и литературы Нового времени: Материалы конференции. – СПб, 1998. – С. 5.
- ¹² *Пахсарьян Н.Т.* XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000. – М., 2001.
- ¹³ *Frye N.* Variet'e's d'utopies litteraires. – Cambridge. – 1965. N 2. P. 323-343 / Цит. по: Социокультурные утопии XX века. Вып. I. – С. 259.
- ¹⁴ Откровение, 10:6 // Библия. – Можайск, 2000. – С. 1344.
- ¹⁵ *Milton J.* Paradise Lost / Ed. with an Introduction and Notes by J. Leonard. – London, 2000. P. 21.
- ¹⁶ *Фишминов В.П.* Память жанра. – Владимир, 1994. – С. 15.
- ¹⁷ *Мильтон Дж.* Потерянный рай: Пер. с англ. Арк.Штейнберга. – СПб., 1999.
- ¹⁸ *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – М., 1998. – С. 160.
- ¹⁹ *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986.
- ²⁰ *Гуревич А.Я.* О природе героического эпоса в поэзии германских народов // Известия отделения литературы и языка АН СССР. 1978. Т. 37. N 2. – С. 133–148.
- ²¹ *Гуревич А.Я.* «Эдда» и сага. – М., 1979. – С. 49; *Мельникова Е.А.* Указ. работа. – С. 135.
- ²² *Webber J.M.* Указ. работа. – С. 55.
- ²³ *Шталь И.В.* Художественный мир гомеровского эпоса. – М., 1983. – С. 105.
- ²⁴ *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 57.

- ²⁵ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. – М., 1971. Глава IV.
- ²⁶ О барочной конструкции образа: *Иванов Д.А.* «Новый человек» в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы конференции. Вып. 17. – СПб., 2001.
- ²⁷ Евангелие от Луки, 14:11 // Библия. – С. 1108.
- ²⁸ *Мельникова Е.А.* Во мраке одиночества: Героические элегии // *Она же.* Указ. работа.
- ²⁹ Исайя, 14:12 // Библия. – С. 691.
- ³⁰ Откров., 20:10 // Здесь же. – С. 1343.
- ³¹ *Мелетинский Е.М.* Указ. работа; *Bowra C.M.* Heroic Poetry. – London, 1961.
- ³² Откров., 12:3 // Библия. – С. 1335.
- ³³ *Хейзинга Й.* Осень Средневековья. – М., 1995.
- ³⁴ Исайя, 34:4 // Библия. – С. 704.
- ^{35, 36} *Таруашвили Л.И.* Указ. работа. – С. 13.
- ³⁷ *Таруашвили Л.И.* Указ. работа. – С. 13.
- ³⁸ *Ницше Ф.В.* Рождение трагедии из духа музыки. – СПб., 2000. – С. 34.

**ШЕКСПИР В ИНТЕРПРЕТАЦИИ Т. ПЕРСИ И В. СКОТТА
(На материале сборников
«Памятники старинной английской поэзии»
и «Песни шотландской границы»)**

«Памятники старинной английской поэзии» Т. Перси – одна из вех знакомства В. Скотта с творчеством Шекспира. Вторая книга первого тома «Памятников...» посвящена английскому драматургу и содержит «Эссе о происхождении английской сцены» и восемнадцать баллад и сонетов, связанных в сборнике с творчеством Шекспира [1, с. 32–65].

В письме Т. Перси от 6 октября 1800 года В. Скотт просит благословить составление четвертого, основанного на народном творчестве шотландской стороны границы, тома сборника, в котором он будет «следовать плану» [Здесь и далее перевод наш. – Е. Н.] «Памятников...» [2, с. 153].

Творчество Шекспира, возрожденное предромантиками, интересует Т. Перси с точки зрения историка и фольклориста [3, с. 208]. Он пишет: «...великий драматический поэт время от времени цитировал старинные баллады, и даже позаимствовал сюжет одной, если не более, для своих пьес» [1, с. 32].

Поэтические тексты сборника Т. Перси представлены в качестве материалов к таким произведениям Шекспира, как «Гамлет» («The Aged Lover Renounceth Love!»), «Jephthah Judge of Israel»), «Ромео и Джульетта» («A Song to the Lute in Musicke», «King Cophetua and the Beggar-Maid», «Adam Bell», «Clym of the Clough, and William of Cloudesly»), «Двенадцатая ночь» («A Robyn Jolly Robyn», «Corydon's Farewell to Phillis»), «Отелло» («Take Thy Old Cloak About Thee», «Willow, Willow Willow»), «Венецианский купец» («Gernutus the Jew of Venice»), «Виндзорские насмешницы» («The Passionate Shepherd to His Love»), «Тит Андроник» («Titus Andronicus's Complaint»), «Мера за меру» («Take Those Lips Away»), «Король Лир» («King Leir and His Three Daughters»), «Укрощение строптивой» («The Frolicsome Duke, or the Tinker's Good Fortune») [1, с. 32–65].

Представляют интерес «Youth and Age», сонет Шекспира, найденный Т. Перси дописанным другим автором в «Garland of Good Will», а также «The Friar of Orders Gray», баллада, созданная Т. Перси из «рассеянных по пьесам Шекспира... фрагментов старинных баллад, полные версии которых воссоздать не получилось» [1, с. 64].

Обращаясь в эссе к истории театральных жанров, Т. Перси желает вернуть в употребление термин *histories*, использовавшийся для обозначения исторических пьес. В доказательство бытования термина приводятся цитаты из Шекспира, а также Стоу, Бомонта и Флетчера. Хеминг и Конделл, друзья и издатели Шекспира, относят к *histories* такие его произведения, как «Король Джон», «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI», «Ричард III», «Генрих VIII» и прочие пьесы, сюжеты которых были взяты из старых хроник или жизнеописаний Плутарха [1, с. 37]. Т. Перси признает, что Шекспир не был основателем жанра, но, до появления на сцене шекспировских пьес, в патентах, выдаваемых королевой Елизаветой, этого термина нет. Он появляется при Джеймсе I. Так, благодаря документу, который был выдан Шекспиру в 1603 году, труппа получила право «играть комедии, трагедии, исторические пьесы, интермедии, моралите, пасторали и прочие представления» [1, с. 37].

Шекспир, пишет Т. Перси, пренебрег поэтикой Аристотеля и критиков классической школы, что стало причиной забвения его творчества после реставрации, когда вкусы публики формировались произведениями французского театра. Он также считает, что со стороны критиков и комментаторов Шекспира некорректно требовать соблюдения единства, но «должно исследовать работу только в соответствии с теми принципами, по которым она была создана» [1, с. 38].

Обращение в творчестве к историческим хроникам, комментариям и народным балладам, свойственное составителям сборников рубежа веков, объединило Т. Перси и В. Скотта и позволило им называть себя последователями Шекспира.

В «Песнях шотландской границы» тема творческой переработки Шекспиром истории раскрывается через упоминание трагедии «Макбет», написанной по «Хроникам» Холиншеда. Пьеса косвенно связана со сборником В. Скотта. Король Макбет, правивший в Шотландии в середине XI века, по одной из версий, велел убить Томаса Рифмача за предсказание об объединении Великобритании под властью короля из шотландского рода [4, с. 665]. Вторая версия исчезновения Лермонта озвучена в последнем томе сборника, в сочиненной В. Скоттом третьей части баллады «Томас Рифмач». В «Песнях...» также упоминается «Король Джон» Шекспира, сцену смерти которого В. Скотт относит к хроникам Кэкстона и Хемингфорда [5, с. 55].

В частях сборника, опубликованных до 1830 года, В. Скотт касается Шекспира в темах, непосредственно связанных с содержанием сборника. Так, шотландские менестрели, «вычеркивая, как шекспировский пират, восьмую заповедь...» [6, с. 157] славят угонщиков скота. «Ромео и Джульетта» приводится как авторитетный текст в вопросах фехтования [5, с. 90]. Из «Генриха IV» В. Скотт цитирует строки о семенах папоротника, делающих владельца невидимым [7, с. 323], а Пэк, персонаж «Сна в

летнюю ночь» приводится в классификации местной нечисти как пример гоблина [6, с. 150].

В. Скотт пишет о том, как обращение Шекспира к народному творчеству повлияло на содержание суеверий англичан: «Многие поэты шестнадцатого века и... наш бессмертный Шекспир, покинув избитые выдумки Греции и Рима, исследовали особенности поверий своей родины» [7, с. 349].

Эссе, созданные В. Скоттом в 1830, расширяют шекспировскую тему, заданную сборником Т. Перси. Шекспир обретает место в вальтер-скоттовской версии истории литературы. Термины, характеризующие стиль и выразительность поэтической речи, появляются в сборнике в определенной последовательности, и только в двух случаях. Впервые В. Скотт пишет о «витиеватой манере выражения мыслей, правилах ритма..., созвучии окончаний и повторении букв», дающих «язык более волнующий в своей выразительности» [6, с. 2] во «Вводных замечаниях о народной поэзии», когда характеризует развитие языка и появление первых бардов, искусство которых достигло вершины в творчестве Гомера. Во втором случае речь идет о елизаветинцах и Шекспире, как наиболее ярком их представителе. В эссе «Об имитации народной баллады», В. Скотт пишет о «прекрасно отделанной и богато украшенной поэзии» времен Шекспира и Спенсера, о «чувстве, красоте и утонченности языка» [8, с. 5–6].

Преимственность между Гомером и Шекспиром вводит сборник во многогранный контекст немецкой литературной критики. Оно напоминает о противопоставлении творческих принципов Шекспира поэтике Аристотеля у молодых Гердера и Гёте и классическому искусству у Гегеля; о сравнении «наивного» и «сентиментального» у Шиллера; о «синтетической», «классико-романтической» трактовке Шекспира поздним Гёте... [9, с. 36].

Познания Т. Перси о месте Шекспира в «споре о древних и новых», о сравнении его пьес с пьесами французского театра, дополнились в «Песнях...» сведениями из области литературы Германии. Днем знакомства с последней В. Скотт называет 21 апреля 1788 года – день, когда Г. Маккензи прочитал в Королевском обществе Эдинбурга лекцию о немецкой литературе. «Те, кто привык с юности преклоняться перед именами Мильтона и Шекспира, – пишет В. Скотт, – познакомились... с нацией поэтов, окрыленных тем же высоким стремлением раздвинуть огненные границы вселенной (Лукреций) и исследовать сферы хаоса и древней ночи; и драматургов, которые, отвергнув педантизм единств, искали... показать жизнь в явлениях наиболее диких контрастов, во всем ее безграничном многообразии характеров, смешивая твердой рукой веселые происшествия с более серьезными и перемежая сцены трагических страданий, как это происходит в обычной жизни, сценами комической направленности» [8, с. 25].

«Песни шотландской границы» редактировались и переиздавались на протяжении творческой жизни писателя. Таким образом, вкладом в шекспировскую тему сборника можно считать практически любой его труд до 1833 – года окончательной редакции «Песен...» [6], содержащий упоминание или аллюзию на творчество драматурга. С вальтер-скоттовской критикой Шекспира мы сталкиваемся в «Жизни Драйдена», «Мемуарах о жизни Джона Кембла», «Эссе о драме», проблематика которого близка в «Песнях...» эссе «Об имитации народной баллады». В. Скотт издает и комментирует четырехтомное собрание шекспировских пьес. Влияние Шекспира наблюдается и в романах, среди которых «Гай Мэннеринг», «Антикварий» и «Ламмермурская невеста» [10, с. 112].

1. Reliques Of Ancient English Poetry: Consisting of Old Heroic Ballads, Songs, and Other Pieces, of Our Earlier Poets, Together With Some Few Of Later Date, And A Copious Glossary. By Thomas Percy, D.D. Bishop Of Dromore. London : John Templeman, Regent Street; John Russell Smith, Old Compton Street, Soho ; John Miller, Oxford Street. MDCCCXL (1840) – 307 p. [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.archive.org>. – Date of access: 29.11.2007.
2. Letters of Sir Walter Scott. 12 vols. Herbert Grierson, ed. London: Constable, 1932–37. Vol. 12. p. 168. Цит. по: Davis, Leith., Acts of Union. Scotland and the Literary Negotiation of the British Nation, 1707–1830. Stanford University Press/ Stanford, California, 1998. – 219 p.
3. Коккьяра Дж. История фольклористики в Европе. М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – 689 с.
4. Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2. Пер. с. англ / Сост., коммент. Д. Урнова. – М.: Худож. лит. 1988. – 670 с.
5. Sir Walter Scott's Minstrelsy of the Scottish Border, edited by T.F. Henderson, Volume 3, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, Charles Scribner's Sons, New York, 1902. – 420 p. [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.archive.org>. – Date of access: 19.08.2007.
6. Sir Walter Scott's Minstrelsy of the Scottish Border, edited by T.F. Henderson, Volume 1, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, Charles Scribner's Sons, New York, 1902. – 376 p. [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.archive.org>. – Date of access: 19.08.2007.
7. Sir Walter Scott's Minstrelsy of the Scottish Border, edited by T.F. Henderson, Volume 2, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, Charles Scribner's Sons, New York, 1902. – 418 p. [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.archive.org>. – Date of access: 19.08.2007.
8. Sir Walter Scott's Minstrelsy of the Scottish Border, edited by T.F. Henderson, Volume 4, William Blackwood and Sons, Edinburgh and London, Charles Scribner's Sons, New York, 1902. – 412 p. [Electronic resource] – Mode of access: <http://www.archive.org>. – Date of access: 19.08.2007.
9. Аветисян В.А. Своеобразие гётевской рецепции творчества Шекспира. // Филологические науки 2 / 1986. – С. 35–41.
10. Яковлева Г.В. Вальтер Скотт и Шекспир // Мировая культура XVII–XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. Материалы Международного научного симпозиума «Восьмые Лафонтеновские чтения». Серия «Symposium», выпуск 26. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 112–115. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/yakovleva/metatext_35.html. – Дата доступа: 20.01.2008.

СИНТАКСИЧЕСКИЙ УРОВЕНЬ ПОСТРОЕНИЯ ОБРАЗОВ
В РОМАНЕ Т.Л. ПИКОКА «ЗАМОК КРОТЧЕТ»

Томас Лав Пикок (Thomas Love Peacock, 1785–1866) является само-бытной литературной фигурой эпохи романтизма. Будучи поэтом, критиком и драматургом, Пикок внес особенно заметный вклад в историю английской литературы в жанре – «романа идей» или «романа-беседы». Перу писателя принадлежит около десятка романов.

Для романов Пикока характерен романтический принцип жанрового синтеза. Писатель облачает философское полемическое содержание своих прозаических произведений в ту форму, которая в наибольшей степени служит решению задачи критики недостатков и пороков современного ему общества. В эпическом произведении он активно использует лирические и драматические приемы.

Роман «Замок Кротчет» («Crotchet Castle», 1831) посвящен критике философской концепции политической экономии Адама Смита. Кроме того, в романе обсуждаются вопросы образования и семьи и брака. Данное исследование посвящено непосредственно языковым стилистическим средствам, которые используются автором для создания сатирического произведения.

Одним из наиболее употребляемых в романах Пикока является стилистический прием повтора. Для сближения романа с лирическим произведением, писатель использует некоторые стихотворные средства. Например, анадиплозис: «very unreasonably fond of reasoning, and of reasoning people; people that talk nonsense logically // весьма безрассудно любящий рассуждения и рассуждающих людей, людей, которые говорят вздор логично» [1, с. 31]. Пользуется приемом анафоры:

THE REV DR FOLLIOTT.

Sir, you have published a character of your facetious friend, the Reverend Doctor F., wherein you have sketched off me; me, sir, even to my nose and wig. What business have the public with my nose and wig?

MR EAVESDROP.

Sir, it is all good humoured: all in *bonhomie*: all friendly and complimentary.

THE REV DR FOLLIOTT.

Sir, the bottle, *la Dive Bouteille*, is a recondite oracle, which makes an Eleusinian temple of the circle in which it moves. He who reveals its mysteries

must die. Therefore, let the dose be administered. *Fiat experimentum in anima vili.*

MR EAVESDROP.

Sir, you are very facetious at my expense.

THE REV DR FOLLIOTT.

Sir, you have been very unfacetious, very inficete at mine. You have dished me up, like a savory omelette, to gratify the appetite of the reading rabble for gossip. The next time, sir, I will respond with the *argumentum baculinum*. Print that, sir; put it on record as a promise of the Reverend Doctor F., which shall be most faithfully kept, with an exemplary bamboo.

ПРЕПОДОБНЫЙ ДОКТОР ФОЛЛИОТТ.

Сэр, вы опубликовали карикатуру вашего веселого друга, преподобного доктора Ф., где вы нарисовали меня; меня, сэр, даже с моим носом и париком. Какое дело публике до моего носа и парика?

МИСТЕР ИВСДРОП.

Сэр, это все добрый юмор; все *bonhomie*; все дружественно и лестно.

ПРЕПОДОБНЫЙ ДОКТОР ФОЛЛИОТТ.

Сэр, бутылка, *la Dive Bouteille*, малопонятный оракул, который делает Елисейский храм из того круга, по которому она движется. Тот, кто открывает ее тайны, должен умереть. Следовательно, пусть будет наложена порция. *Fiat experimentum in anima vili.*

МИСТЕР ИВСДРОП.

Сэр, вы сильно веселитесь за мой счет.

ПРЕПОДОБНЫЙ ДОКТОР ФОЛЛИОТТ.

Сэр, вы не очень веселились на мой счет. Вы приготовили меня как острый омлет, чтобы удовлетворить аппетиты к сплетням читающей черни. В следующий раз, сэр, я отвечу *argumentum baculinum*. Напечатайте это, сэр; запишите это как обещание преподобного доктора Ф., которое будет самым честным образом сдержано при помощи типичного бамбука» [1, с. 48].

В комических целях автор использует прием повтора конструкций. В речи действующих лиц, когда второй персонаж повторяет речевую конструкцию первого, наполняя ее иным содержанием, повторы используются в целях усиления противоречия, с целью достичь критического эффекта. Пикок употребляет хиазм для афоризации идеи в целях критики философии политэкономии, например: «there are two great classes of men: those who produce much and consume little; and those who consume much and produce nothing // есть два больших класса людей: те, кто производят много и потребляют мало, и те, кто потребляют много и ничего не производят» [1, с. 45].

Параллельные конструкции используются, когда автор передает драматические диалоги и при описании дискуссий между антагонистами, для

того, чтобы показать однородность действия: «Mr. Mac Quedy and the Reverend Doctor Folliott had many digladiations on political economy: wherein each in his own view Doctor Folliott demolished Mr. Mac Quedy's science, and Mr. Mac Quedy demolished Doctor Folliott's objections// У мистера Мак Куэди и преподобного доктора Фоллиотта, было много гладиаторских боев из-за политэкономии: где каждый со своей точки зрения, доктор Фоллиотт опровергал науку мистера Мак Куэди, а мистер Мак Куэди опровергал возражения доктора Фоллиотта» [1, с. 76].

Характерным явлением является асиндитон, например: «Yes, sir, such science as the learned friend deals in: every thing for every body, science for all, schools for all, rhetoric for all, law for all, physic for all, words for all, and sense for none// Да, сэр, такая наука, с которой имеет дело ученый друг: все для всех, наука для всех, школы для всех, риторика для всех, закон для всех, физика для всех, слова для всех, и смысл ни для кого» [1, с. 9]. В этом отрывке автор одновременно указывает на разные стороны одного негативного явления, подчеркивая их генетическую связь, призывая бороться как с отдельными сторонами проблемы, так и критически относиться к ее ключевой концепции, которая вызывает осуждение. Прием полисиндитона писатель употребляет реже, но и он присутствует в романе для создания в тексте ритма, например: «The captain was neither drowned nor poisoned, neither miasmatised nor anatomized // Капитан не был ни утоплен, ни отравлен, ни миазматирован, ни анатомирован» [1, с. 78]. В данной цитате Пикок вводит авторские неологизмы, которые напоминают читателям о карикатурных персонажах-гуморах и их «коньках», создавая прецедент для сравнения разных по уровню построения персонажей.

В романе нет ярко выраженного рефрена, который проходит через весь текст, но можно найти фронтации, которые сообщают ритм отдельным частям прозаического произведения. Например, с образом мистера Чейнмейла связано употребление выражения «beef and ale // говядина и эль», наличием либо отсутствием которого он утверждает справедливость той или иной эпохи.

Автор часто употребляет прием инверсии не только в стихах, но и в повествовательной части романа, которой подвергаются длинные сложные предложения с большим количеством придаточных предложений, например: «In a village in the vicinity of the castle was the vicarage of the Reverend Doctor Folliott, a gentleman endowed with a tolerable stock of learning, an interminable swallow, and an indefatigable pair of lungs // В деревне по соседству с замком был приходской дом преподобного доктора Фоллиотта, джентльмена, обеспеченного удовлетворительным фондом знаний, бесконечной глоткой и неутомимой парой легких» [1, с. 5]. Писатель использует прием инверсии в местах развязки драматических коллизий, например, передавая сильное душевное волнение Сюзанны Тачэндгроу: «Miserable must she be who trusts any of your faithless sex! // Несчастной должна та

быть, кто поверит любому из вашего бесчестного пола!» [1, с. 101]. Обычно в эфатических целях в начало предложения выносятся слово, на которое делается смысловое ударение, чаще всего эмоционально окрашенное прилагательное, после чего следует глагольное сказуемое, либо его составляющая, после которого стоит подлежащее и далее остальные члены предложения. В целях эмоционального воздействия на читателя Пикок применяет эфатические конструкции, специфические для английского языка, например: «the land of all that is beautiful in nature, and all that is lovely in woman // земля всего, что прекрасно в природе, и всего, что мило в женщинах» [1, с. 83].

Писатель употребляет афоризмы, как в целях концентрации внимания читателя, так и для того, чтобы в форме короткого емкого высказывания подвести итог какой-либо теме, например: «Discontent increases with the increase of information // Неудовольство увеличивается с увеличением информации» [1, с. 115]. Как другие авторы Пикок пользуется приемом парадокса с целью в краткой, противоречащей на первый взгляд здравому смыслу форме сделать вывод из той или иной проблемы, подвергаемой критическому рассмотрению. Например, устами доктора Фоллиотта Пикок осуждает грабительскую сущность философии политэкономии: «Robbery perhaps comes of poverty, but scientific principles of robbery come of education // Грабительство возможно происходит от бедности, но научные принципы грабительства происходят от образования» [1, с. 107].

Из устоявшихся речевых единиц автор наиболее активно использует фразеологизмы, которые часто подвергает декомпозиции, например: «part and parcel of the barley-giving earth // неотъемлемая часть дающей ячмень земли» [1, с. 3], где выражение «part and parcel of // неотъемлемая часть» является фразеологизмом, а определение «of the barley-giving earth // дающей ячмень земли» дает читателю представление об амбициях мистера Кротчета считается англичанином. В сатирических целях писатель неоднократно использует пословицы и поговорки, которые тоже иногда подвергает декомпозиции в целях создания иронического эффекта, например: «the course of true love never did run smooth // путь настоящей любви никогда не пролегает прямо» [1, с. 78].

Таким образом, Пикок не просто пользуется всем лексическим и стилистическим богатством английского языка, но и активно подвергает переосмыслению устойчивые выражения и словосочетания, актуализирует словарное значение компонентов фразеологизмов, вносит новые оттенки смысла в устоявшиеся лексико-грамматические единицы.

КАТЕГОРИЯ НЕМО В «АРИСТОСЕ» ДЖ. ФАУЛЗА

1

«Аристос» был написан Фаулзом в 1964–68 году и неизбежно привлек к себе широкое внимание после успеха «Коллекционера». «Да, я использовал ту свою «творческую удачу» для того, чтобы обнародовать эту свою «неудачу»...», – пишет Фаулз в предисловии к «Аристосу»¹. Публикация такой книги была бы рискованным шагом для человека, обеспокоенного возможностью потерять часть своей только что приобретенной популярности. «Почти все, кому довелось прочесть эту книгу, прежде чем она вышла в свет, отговаривали меня публиковать ее, уверяя, что она не пойдет на пользу моему «имиджу»². Но Фаулза беспокоила перспектива стать «ангажированным», срастись с неким прочно навешанным на него клише, в данном случае представлением о нем, как о романисте, и ощутить связанность этим приговором. «Я писатель, и я не желаю, чтобы мне отвели какую-то специализированную темницу – с меня довольно и той, что сводится к формуле: «Я выражаю себя в печатном слове»... первопричиной личного свойства, побудившей меня взяться за эту книгу, было стремление во всеуслышанье заявить, что я не собираюсь послушно заходить в клетку с табличкой «романист»³.

Используя современное выражение, можно было бы также назвать «Аристос» амбициозным проектом Фаулза; это и своего рода программное произведение, и декларация его видения мира. Но в основе все же лежит реализация стремления заявить о себе через решение какой-то грандиозной задачи. Сказать свое слово максимально значимо. Поэтому задачи для решения выбираются такие масштабные: «Главной моей заботой при создании «Аристоса» было отстоять свободу индивидуального вопреки всеохватному натиску конформизма, который грозит обернуться бедой для нашего века»⁴, «еще одним побуждением, толкнувшим меня написать эту книгу, была та мысль, что главная причина неудовлетворенности, которая довлеет над нашим столетием, как над веком восемнадцатым довлел оптимизм, а над девятнадцатым самодовольство, – как раз в том и состоит, что мы все больше упускаем из виду наше неотъемлемое, данное нам от рождения первейшее право человека: иметь свое, самостоятельно сформулированное суждение по поводу всего, что нас так или иначе касается»⁵. Как видим, речь идет о проблемах в масштабе человечества и столетия, и «Аристос» – осуществленная попытка предложить для них решение.

«Аристос» написан в виде философского трактата, дающего системное описание представлений автора о «человеческом». Фаулз вполне принимает на себя роль профессионального философа, создав подобие системы философских категорий.

Но и эта роль – своего рода игра по особым правилам, полное перевоплощение, предпринятое с определенной целью. Стремление выступить в другом образе, открыть другой лик. И в образе этого Незнакомца озвучить глубокие и личные вопросы. Так, Фаулз делает несколько явных отсылок к Гераклиту, создавая ассоциативную связь с образами философов древности. И Гераклит «Темный», сведения о котором представляют собой «более или менее правдоподобную легенду»⁶, в этом случае действительно очень подходит: в «темности» этого древнего мудреца, парадоксальности его фрагментарных утверждений и в общей противопоставленности стандартам современного ему мира заключена поэзия и простор для фантазии самого Фаулза. Озвучивая связь с этим именем, Фаулз предлагает видение не чисто философское, не собственно научное, историческое, но наполовину поэтическое, интуитивное. Местами его текст звучит с настолько личными интонациями, что похож на прорвавшуюся исповедь – слишком личными для философа.

При любом подходе, Фаулз в «Аристосе», как, в общем-то, и в любой своей книге, реализует «наше неотъемлемое, данное нам от рождения первейшее право человека: иметь свое, самостоятельно сформулированное суждение по поводу всего, что нас так или иначе касается»⁷.

С точки зрения исследования творчества Фаулза «Аристос» представляет большой интерес как источник материала, дающего возможность получить представление об идеях, лежащих в основе его художественных произведений.

2

Немо, неравенство, зависть – это основной треугольник, на котором строятся рассуждения Фаулза.

Немо для Фаулза – это главный источник тревог и неудовлетворенностей человека. Отрицательный полюс личности, «анти-эго», существующее в человеческой психике, напрямую связанное с присутствием «другого» и «уникальной человеческой способностью проводить сравнения и выдвигать гипотезы», а также «враг в собственном стане». Механизм его действия заключается в следующем: «немо растет в строгом соответствии с нашим ощущением и знанием общего и личного неравенства», то есть чувство «ничтожности», «пребывания никем» возникает, когда один человек ощущает неравенство по отношению к другому. При этом немо таит в себе опасность для индивидуальности, угрожая ее разрушить. Фрагментарные высказывания Фаулза о немо следует рассматривать как отдельные грани явления космического порядка; писатель не ограничился буквальным смыслом введенных им понятий, но подобно эски-

стенциальному философу, создавал философские категории с измененным смысловым наполнением.

Насколько немо – личное открытие писателя? Насколько и в какой части это понятие изобретено Фаулзом, а насколько содержит в себе переадресацию к целому ряду практически тождественных по содержанию категорий в разных философских и религиозных традициях?

Уже во втором фрагменте главы «Немо» Фаулз ссылается на троичную структуру личности, данную Фрейдом. И предлагает ее расширение за счет четвертой составляющей – немо. Но на этом роль теории Фрейда и заканчивается. Скорее всего, она сослужила службу в качестве удобной матрицы для определения места вычлененной Фаулзом в человеческом сознании силы. Самая очевидная аналогия – экзистенциальное Ничто. На подтверждение связи Ничто и немо работает все, начиная от сходства терминов в их форме и содержании, и заканчивая неоднократно высказанной Фаулзом приверженностью экзистенциализму.

Само понятие Ничто – одно из ключевых в экзистенциальной онтологии. Впервые оно появилось в работе Мартина Хайдеггера «Бытие и время», но стало центральным в лекции «Что такое метафизика?». Непосредственное «соприкосновение» с Ничто, по Хайдеггеру, происходит в состоянии ужаса (который, в отличие от страха, не вызван определенным предметом). Ужас – знак некоей экзистенциальной «реальности»; он характеризуется чувством бессилия, обреченности, безразличия ко всему конкретному, что очерчивает перед сознанием Ничто: оно не особое «внутри-мира-сущее», поскольку является отрицанием всякого сущего, его низведения до уровня ничтожности. Ничто высвечивает человеку его собственное бытие: перед лицом смерти человек сознает ничтожность его прежних стремлений, надежд и опасений, ничтожность его приобретений и обид; часто – ничтожность всей его жизни...). Ничто открывает человеку его бытие в максимальной освобожденности от «фактического наполнения» этого бытия. Бытие как таковое, в освобождении от всех прежних конкретных привязанностей и стремлений становится ощутимым как таковое, и это ощущение есть ощущение экзистенциального ужаса. Перед лицом открывшегося человеку Ничто его бытие оказывается «пустым» – или, что то же самое, «освобожденным»; и потому делается очевидной свобода человека. Человек обнаруживает способность дистанцироваться от любого сущего, принимать или не принимать его. Поэтому он оказывается «трансцендентным» в отношении любого сущего; это изначальное, еще не «наполненное» конкретикой отношение ко всему сущему, и есть свобода.

Такое Ничто в чистом виде выступает не часто, но всегда служит основанием «несовершенного» Ничто, проявляющемся в отрицании того или иного. Все без исключения может быть подвергнуто отрицанию, «ничтожению». Форм такого отрицания много – быть может, даже бесконечно много, начиная с опровержения и кончая презрением или действием во-

преки. Это – свидетельства безграничной человеческой активности, и не будь Ничто важнейшей онтологической характеристикой, не будь человек «выдвинутым» в Ничто – не было бы свободы и всех ее проявлений: творчества, искусства, преобразования, то есть всего, что делало человеческий мир миром культуры.

Собственно, нельзя было бы вообще говорить о человеческом мире⁸. До определенного момента Ничто Хайдеггера практически совпадает с немо Фаулза. Но суть вопроса часто прячется в расхождениях. И вот первое из них, но принципиальное: из той же посылки Фаулз делает совершенно другой вывод, чем Хайдеггер. Для него немо – не источник свободы через уравнивание, как для Хайдеггера, а результат «ощущения и знания общего и личного неравенства», «собственной относительности, сопоставимости», немо – враждебно индивидуальности, оно «внутреннее следствие знания, что человеческое существование характеризуется неравенством». Причем, самое интересное, что во всем остальном Фаулз не только совпадает с Хайдеггером, но использует хорошо узнаваемый термин «ужас». Но свобода человека в понимании Фаулза достигается не в слиянии с Ничто, а в осознанном противостоянии немо путем удовлетворения внутренних и внешних потребностей. Таким образом, если для Хайдеггера существует цепочка – Ничто – уравнивание – свобода – дистанцирование от Сущего, то для Фаулза очевидна другая связь – немо – неравенство – зависть – погружение в Сущее (процесс).

Естественно обратиться к другому источнику в традиции экзистенциализма – «самая онтологическая» книга французского экзистенциализма Ж.-П. Сартра – «Бытие и Ничто». И здесь мы находим нужное звено. Можно предположить, что идеи экзистенциализма оказали влияние на Фаулза через творчество Сартра. Во время учебы в Оксфорде Фаулз испытал влияние французского экзистенциализма, самого модного на тот момент философского течения. Сартр же изучал концепции германских феноменологов, в том числе и Хайдеггера, получив на это специальную стипендию Института Франции. В основных точках, а зачастую и терминологически, представленная в книге «Бытие и Ничто» конструкция близка той, которая известна по работе Хайдеггера «Бытие и время». Но снова обратим внимание на различия: Сартр делает больший акцент на внутренней активности субъекта, его «Я», «для-себя-бытия». «Я» как «для-себя» прежде всего оказывается способным к «неантизации» (превращению в Ничто), посредством которой субъект формирует свой мир. Активность эта проявляет себя в «бытии-для-другого», которое осуществляется в «любви», «разговоре», «мазохизме», «индифферентности», «желании», «ненависти», «садизме» – можно обобщить этот список до любой ситуации, в которой человеческое «Я» участвует совместно с «другим».

Можно предположить, что присутствие «другого» стало отправной точкой для применения Фаулзом понятия «неравенства». Отталкиваясь от

Ничто, человек создает свой мир посредством активности в присутствии «другого», что неизбежно приводит к сопоставлению и ощущению неравенства. Поэтому понятие неравенства для Фаулза все-таки, в первую очередь, означает внутреннее ощущение личности, и лишь потом сосуществование разных социальных статусов.

Отличается от позиции Хайдеггера и то, как Сартр трактует свободу – для него она основание человеческой активности. «Первое условие активности – это свобода», читаем мы в «Бытии и Ничто». В качестве своей основы акт имеет решение относительно целей и движущих сил; и только поэтому «акт есть выражение свободы». Это уже вполне соответствует идее свободы, как сознательного противостояния немо в самореализации, принадлежащей Фаулзу.

Итак, немо Фаулза и Ничто экзистенциализма – прямые родственники, но немо – категория, созданная Фаулзом, как его личное понимание Ничто в сартровской интерпретации. Фаулз вводит понятие «неравенства», как базовое, раскрывает понятие «активность» как самореализацию путем удовлетворения внешних и внутренних потребностей; таким образом, он идет не путем освобождения от потребностей, ради приобретения свободы, но путем их бесконечного удовлетворения, основным топливом которого является чувство неравенства, а значит, зависть. По Фаулзу, именно в ощущении собственной ничтожности по сравнению с «другим» и заключается немо, а желание преодолеть свою ничтожность в рамках сравнения с «другим» – зависть, которая является «желанием изменить жизнь»⁹, и, таким образом, основным источником развития человека.

Теория Фаулза о роли зависти в человеческой жизни заслуживает особого внимания. Вообще рассмотрение зависти как философской категории само по себе факт примечательный. Рассмотрение зависти как базового принципа, «зависть и есть человечество» действительно интересно как характеристика человеческого рода, основанная на сочетании «уникальной человеческой способности проводить сравнения и выдвигать гипотезы»¹⁰, как и немо. Зависть рассматривается Фаулзом как принцип человеческого существования, противоположный счастью. И оба эти понятия непосредственно связаны с ощущением неравенства, а значит, с немо. И в случае завистью происходит то же самое, что в случае с неравенством. Условно можно разделить зависть в «Аристосе» на зависть как принцип человеческого существования, и зависть как общественную реакцию.

«Количество» неравенства в нашей личной и общественной жизни мы измеряем, ориентируясь на понятия счастья и зависти. Эти два состояния руководят нашим поведением, и след их уходит в незапамятные времена, в самые примитивные формы жизни. ¹Счастье значит обладание средствами выживания – «территорией», «укрытием», партнером, пищей, эффективными средствами защиты от хищников и паразитов и так далее; зависть значит отсутствие всего этого»¹¹ – здесь речь идет о зависти соци-

альной. «...Человечество и есть эта зависть – желание, с одной стороны, удержать, с другой стороны, взять»¹² – это зависть в ее максимальной обобщенности. «Счастье, в сущности, есть желание прожить жизнь точно такой, какая она есть; зависть – желание изменить ее»¹³ – таким образом, счастье – состояние статичное и соответствует ряду: не-бытие – немо – «Бог», а зависть это желание изменения и соответствует ряду: бытие – индивидуальность – процесс.

И так же, как и в случае с неравенством, рассуждения Фаулза о зависти полны спорных утверждений: так им даются следующие определения зависти – «желание получить то, что имеют другие»¹⁴, «великая зависть двадцатого века: я меньше тебя»¹⁵, «это страстное желание уравнивать богатства мира»¹⁶, «желание, с одной стороны, удержать, с другой стороны, взять»¹⁷, «могучая сила, способная сделать человечество более человеческим»¹⁸, отсутствие средств выживания¹⁹, желание изменить жизнь²⁰, главное, что питает эволюцию²¹, «постоянно действующий комитет по критике», одна из человеческих неудовлетворенностей²². Если обобщить эти определения, то получим следующее: зависть – это стремление выравнять ситуацию неравенства, то есть либо осознание, что ты имеешь нечто, чего нет у «другого», в этом случае зависть – «желание удержать», либо осознание, что «другой» имеет нечто, чего нет у тебя, в этом случае возникает «желание взять», «получить то, что имеют другие», «быть не меньше тебя», «уравнивать богатства мира», в процессе достижения этого результата человек меняет жизнь, эволюционирует, удовлетворяет свои внутренние и внешние потребности, поэтому зависть – «могучая сила, способная сделать человечество более человеческим». И здесь начинаются противоречия: зависть еще можно назвать стремлением уравнивать богатства мира, выравнять ситуацию, но только в свою пользу, в том, что касается «взять», но стремление «удержать» никак не выравнивает ситуацию по отношению к «другому», у которого нет того, что ты имеешь, это стремление сохранить ситуацию неравенства в свою пользу. К тому же зависть – это топливо для возникновения потребностей, которому нет конца, и не было случая, чтобы завидующий удовлетворился, получив то же, что есть у «другого», то есть достигнув равенства, но зависть всегда преследует цель быть больше другого, а значит, не получить то же, но и отобрать предмет зависти, лишив «другого» преимущества. Поэтому ключевое понятие не уравнивание, а превосходство. Зависть не может быть источником эволюции, изменения жизни, потому что она не ограничивается стремлением достичь того же, а стремится сделать «другого» ниже себя, зависть не терпит равенства, она не отсутствие средств выживания, а непереносимость наличия их у другого, даже если их меньше, чем у завистника.

Единственный случай изменения жизни на основе зависти – развитие сферы производства товаров народного потребления, гонка превосходства, но к развитию человеческой жизни это имеет очень отдаленное отно-

шение, как и к удовлетворению всех внешних и внутренних потребностей, которые никак этой сферой не ограничиваются. Причем Фаулз упоминает об этом явлении, но как о результате преодоления него: «Удастся нам победить него хотя бы здесь – это уже что-то; вот откуда берется нынешняя одержимость потреблением напоказ, стремлением ни в чем не отстать от Джонса или Смита, постоянным доказыванием нашего превосходства, пусть даже на самом абсурдном и ничтожном уровне»²³. И зависть, и него объединены неравенством, но каким образом: зависть – порождение способности оценивать количество даров, полученных от жизни человеком и «другим», и если бы в этом понятии не присутствовало никакого дополнительного смысла, то, действительно, для ликвидации очага напряжения было бы достаточно получить то же, что у другого, но, как мы уже говорили выше, это не так. Значит, напряжение возникает не из-за распределения благ, оно лишь повод. В случае возникновения превосходства оно исчезает, но возникает страх это превосходство потерять – это уже можно назвать ощущением него, таким образом, лучший способ бежать от него – добиться превосходства в любой области, то есть добиться «пусть даже на самом абсурдном и ничтожном уровне» исключительности – а это пик отделенности «индивидуальности перед лицом целого»²⁴ и становления «кем-то»²⁵. По Фаулзу, ощущение него – следствие осознания неравенства, а зависть – желание это неравенство преодолеть. Так что же для Фаулза неравенство? Во-первых, это противоположность превосходству, противоположность исключительности, пребывание никем, а главное, неопределенность.

Рассматривая неравенство как социальное явление, Фаулз совпадает с давно существующими теориями социологии неравенства, рассматривающими неравенство как общественную необходимость, благо и т. д., во всяком случае, считающими его неотъемлемой частью социума. Но социология его, в действительности, как и теория Фрейда, не очень интересует, во всяком случае, в тексте «Аристоса» мы видим лишь общее понятие неравенства, без желания углубиться в тему.

В параграфе «Него политическое» Фаулз пишет: «Это ощущение тотального не-участия, ощущение, что ты пешка в руках шахматистов – правителей и министров, – находит как бы параллельное отражение в ситуации космической; и наше видение этой ситуации окрашивается в мрачные тона видения нашего не-участия в управлении нашей собственной страной»²⁶. Интересно, что источником него политического является как раз «безжалостное равенство» перед лицом государства:

«Политически подкованный пятидесятилетний мужчина у избирательной урны выступает на равных с девчонкой-продавщицей, выпорхнувшей из школы лет в пятнадцать и разбирающейся в реальных проблемах, вынесенных на голосование, не больше, чем говорящий попка. Они и должны, во имя демократии, выступать у избирательной урны на равных;

и подкованный пятидесятилетний господин, скорее всего, сам же первый это подтвердит. И все же есть в этой ситуации какая-то беспощадность, ирония и даже абсурдность. Интеллигентный человек все-таки не то же самое, что полный невежда; однако избирательная урна утверждает обратное»²⁷.

Но несколькими страницами раньше мы читаем:

«В принципе есть два способа одержать верх над немо: путь конформизма и путь конфликта. Если я приспособляюсь к обществу, в котором живу, я неизбежно пользуюсь общепринятыми символами успеха, или статуса, стремясь доказать, что я кто-то. Одни униформы подтверждают, что я достиг успеха; другие скрывают мое поражение. Одна из самых притягательных сторон униформы в том, что человек благодаря ей оказывается в ситуации, когда вина за неудачу всегда может быть частично возложена на всю группу. Униформа уравнивает всех, кто ее носит. Они сообща терпят поражение, а в случае успеха они все к нему причастны»²⁸.

Получается, что ситуация порождающая немо политическое, представляется автору одним из способов победить немо вообще. Либо немо политическое – это какое-то особенное явление, рассматриваемое не применительно к человеку, а применительно к обществу – что никак не следует из текста «Аристоса», либо имеется противоречие в схеме, созданной Фаулзом. И противоречие это появляется при вводе понятия неравенства и нечетком разделении его роли в появлении ощущения немо от роли страха потери индивидуальности под властью не-существования, космического происхождения или социального.

Ошибки, как и различия на общем фоне сходства теорий, тоже могут прятать в себе ответы на вопросы. С одной стороны, можно сказать, что, руководствуясь принципами демократического социализма (в одном из своих интервью он определяет свои политические симпатии), а один из них - воспитание общества, Фаулз уделяет много внимания общественным проблемам и, преимущественно, рассматривает человека как существо социальное, и за этой воспитательной работой нарушает последовательную связь с той теорией о структуре человеческого сознания, которую сам же перед этим и выдвинул. Но интересно то, в какой момент происходит подмена понятий, а она происходит, когда упоминается неравенство, а из контекста следует, что речь идет о страхе потери контроля над ситуацией, потери индивидуальности, своих границ, пределов, определенности – значит, неравенство имеет для Фаулза другое, не очевидное значение. Возможно, страх перед Ничто, которое может оказаться пределом, а может оказаться поглощением Чем-то или Кем-то неведомым, страх потери своего мира, и наконец, страх обнаружить, что «Бог» не только есть, но и имеет на тебя какое-то право. В неравенстве ощущается страх, страх раствориться и перестать существовать как индивидуальность, подчиниться немо, потерять почву под ногами. Для самого Фаулза

подчинение немо – это не-существование, не-активность, не-творчество, не-бытие, то есть гибель, гибель личная.

В пользу соответствия немо-Бог, как одной из составляющих этой категории, говорит еще одна традиция, на которую неоднократно в своих эссе и интервью ссылается Фаулз – ламаизм. В «Аристосе» он появляется в виде одноименного параграфа: «Восточный ламаизм очень пронизательно трактует природу «Бога». Но ошибка состоит в том, что эта трактовка предлагается людям как образец для подражания. Ламаизм призывает нас неустанно стремиться к единству с «Богом», то есть с ничем. Живя, я должен постигать, как не быть – или быть так, как если бы меня не было; индивид, я должен утратить всякую индивидуальность; я должен абсолютно отрешиться от всякой жизни и в то же время пребывать в полной гармонии со всякой жизнью. Но если бы все мы заделались ламами, это было бы все равно как если бы мы все стали онанистами: жизнь прекратилась бы. «Бог» нам противопоставлен: это наш полюс. И вовсе не подражая ему, как это рекомендует «Дао дэ цзин», мы его прославляем; да он и не нуждается в прославлении»²⁹.

Что не устроило Фаулза в Сартровской концепции Ничто и заставило предложить свою? Он сознательно выбирает атеизм, но не раз говорит, что атеистом не является, а лишь делает единственно возможный выбор ради спасения человечества. Что за тонкая грань не позволяет Фаулзу сделать последний шаг к атеизму?

Немо – это своего рода состояние перед Большим взрывом в человеческом микрокосме, еще не реализованная потребность в дифференциации, усложнении собственной структуры, повышения разнообразия составляющих ее элементов, то есть в активности, свойственной материи в принципе, Сущему, процессу. Вопрос об импульсе, первотолчке этой активности в применении к человеку – это вопрос о творчестве, самосознании, самопознании и самоорганизации – расширение границ себя через усложнение внутреннего содержания. Соответственно, идеальной и наиболее важной для Фаулза моделью исследования этого вопроса является творец, художник, волшебник, маг, создатель своего мира, в котором развернулись бы его возможности. И здесь противостояние немо – первоимпульс к познанию и разворачиванию себя. Фаулз слишком знаком с Творчеством, он сталкивается с отношениями создателя и его создания постоянно, и образ Создателя мироздания откинуть вовсе для него крайне трудно. Это значило бы отрицать творчество вообще. Отсюда и невозможность атеизма лично для Фаулза. Но нежелание раствориться и потерять свою отдельность толкает его на борьбу. Поэтому если предположить, что существует сопоставление немо-Бог, то Фаулз восстает против Бога.

«Ламаизм, как уход в себя, в самоуглубленность и самонаслаждение, – философия извечная; то есть философия, в противовес которой создаются все другие учения (в том числе христианство). И в том смысле, что нам необходимо постоянно подпитывать свое «я», чтобы оставаться психически здоровыми,

она не менее-важна, чем пища, которую мы едим, но совершенно очевидно, что самым пышным цветом она расцветает, когда «я», или индивид, пребывает в состоянии наибольшей безысходности или опасности. Самый распространенный довод в ее защиту состоит в том, что должен же кто-то оберегать и хранить высочайшие эталоны жизни. В жизни самых эгоистичных каст и элит всегда есть и что-то само по себе доброкачественное... Под каким бы именем он ни выступал – гедонизм, эпикурейство, философия «битников», – ламаизм всегда прибежище тех, кто ощущает безысходность. Теоретически можно предположить, что могут быть такие миры и системы существования, где эта философия была бы целесообразна; но такой мир, как наш, не знающий иного состояния, кроме состояния эволюционной войны, явно не из их числа»³⁰.

Из приведенных отрывков следует, что из двух полюсов бытия, о которых говорит Хайдеггер – Ничто (для него немо) и Сущее, Фаулз выбирает Сущее и активность в мире феноменов (процесс) как строгие рамки, за пределы которых выходить опасно. Мир изменился, вера в Бога утрачена, вопиющее неравенство нарастает, нужно принимать какие-то меры. И этот выбор мотивируется благом человечества и делается им за человечество: «Убедите человека в том, что у него всего только эта жизнь, – и он будет относиться к ней так, как относится большинство из нас к дому, где мы живем. ... Я не временный арендатор, не случайный жилец в моей нынешней жизни. Вот он, мой дом, этот и только этот. Иного не дано»³¹; «мы в лучшей из возможных ситуаций. Потому что мы не знаем ничего, что лежит чуть глубже поверхности; мы никогда не узнаем «почему»; никогда не узнаем, каким будет завтра; никогда не узнаем бога и есть ли бог; никогда не узнаем себя. Таинственная стена, окружающая наш мир и наше мировосприятие, существует не для того, чтобы обречь нас на разочарование, но чтобы повернуть нас обратно, лицом к сейчас, к жизни, к нашему сиюминутному бытию»³². Интересно, что для себя Фаулз делает другой выбор, вернее не спешит его делать, называя себя агностиком: то есть между определенностью атеизма и определенностью не-бытия он выбирает неопределенность «ситуации Пари», но «у нашего мира неважно сконструирован мотор. Пока в него подливали масло мифа о загробной жизни, он на протяжении многих веков исправно работал и не перегревался. Но теперь уровень масла упал до тревожной отметки, вот почему уже недостаточно просто стоять на позициях агностицизма. Мы *должны* поставить на другую лошадь: жизнь у нас одна, и она кончается полным исчезновением и тела, и сознания»³³.

3

Немо нельзя свести к совокупности цитат и заимствований из разных философских и религиозных течений, хотя бы потому, что, опираясь на них, Фаулз даже не пытается быть последовательным, и существующее сходство и заимствование для него совсем не важно, оно служит разве что созданию общего культурного контекста. Для Фаулза важно высказать свое мнение относительно того, что его волнует, а не создать закончен-

ную теорию; имитируя научную форму, он наполняет ее вполне эмоциональным содержанием, не очень заботясь о последовательности, оставаясь человеком искусства, писателем.

«Научный ум, проявляющий себя как абсолютно научный, проявляет себя как ум ненаучный. Мы сейчас в такой фазе истории, где научный полюс занимает господствующее положение; но где есть полюс, там есть и противоположус. Ученый раскладывает на атомы – значит, кто-то должен синтезировать; ученый извлекает – значит, кто-то должен скреплять воедино. Ученый занимается частным – значит, кто-то должен заниматься общим, универсальным. Ученый дегуманизирует – значит, кто-то должен гуманизировать. Ученый пока, а может, уже и на веки вечные, отворачивается от недоказуемого; и кто-то должен повернуться к нему лицом»³⁴.

Можно предположить, что Фаулз в «Аристосе» синтезирует, а не раскладывает, поэтому его и привлекает образ Гераклита «Темного», мыслителя, отобразившего основное, не задерживаясь на частностях, поэтому его видимо не заботили некоторые неточности и противоречия, принципиальные для ученого, но совершенно неважные для художника.

Попробуем рассмотреть изложение Фаулзом сути немо поцитатно:

«1. Все перечисленные тревоги я возвожу к некоему главному источнику мучительных терзаний – немо»³⁵. Среди тревог он перечисляет³⁶: неведение: в чем смысл жизни?; незнание будущего; смерть; опасение сделать неправильный выбор; инакость; ответственность, неспособность любить и помогать другим; нелюбовь других; жизнь общественная, честолюбие; общественное положение; время; секс; работа; здоровье. «Это как оказаться одному в офисе – десятки телефонов, и все звонят одновременно»³⁷. И главный источник всего этого немо. Речь идет о чем-то, что порождает корневой, общечеловеческом страх, присутствующий как постоянный раздражитель в сознании.

«3. Я убежден, что в психике каждого человека есть и четвертый элемент, который, воспользовавшись словом, подсказанным фрейдистской терминологией, я называю немо. Под этим я разумею не просто «никто», но и само пребывание никем, «никточность». Короче говоря, вслед за современными физиками, постулирующими антивещество, мы не можем не допускать вероятности существования в человеческой психике некоего антиэго. Это и есть немо»³⁸.

«7. Немо – присущее человеку ощущение собственной тщетности и эфемерности; собственной относительности, сопоставимости; собственной, в сущности, ничтожности»³⁹.

Антиэго – двойник, тень, отражение в зеркале, антимир с другим вариантом существования, темная сторона любой личности, которая существует вне зависимости от присутствия «другого», и можно сказать, что она активизируется не в ситуации неравенства в общепринятом значении, а в ситуации неравенства как чувства собственной относительности – это понятие также звучит у Фаулза не однажды рядом с понятием неравенст-

ва: «Мы все живем в двух мирах: в старом, обжитом, антропоцентричном мире абсолютов и в суровом реальном мире относительностей. Эта последняя, относительная, реальность вселяет в нас ужас, изолирует и уничижает нас»⁴⁰. То есть дело в том, что ощущение неравенства – симптом относительности человеческого существования, и антиэго, немо – это относительная реальность внутри отдельного человека.

«4. ...немо – специфически человеческая психическая сила – функция цивилизации, общения, уникальной человеческой способности проводить сравнения и выдвигать гипотезы. Более того, это сила негативная...она не притягивает нас, но отталкивает. ...немо – враг в собственном стане»⁴¹.

Если рассматривать немо как чувство относительности собственного существования, то это действительно сугубо человеческое свойство, следствие способности к осознанию себя и себе подобных в мире.

«5. ...немо растет в строгом соответствии с нашим ощущением и знанием общего и личного неравенства»⁴².

«6. ...и хотя, с точки зрения логики, сетовать на неизбежность, называя ее неравенством, просто абсурдно, мы именно так в действительности и поступаем. Это и есть перманентное метафизическое ощущение немо в каждом из нас»⁴³.

Неравенство – это частный случай относительности человеческого существования, и «в строгом соответствии» с ощущением страха перед относительной реальностью вообще – растет немо в сознании отдельного человека.

«9. Никто не хочет быть «никем». Все наши деяния отчасти и рассчитаны на то, чтобы заполнить или закамуфлировать ту пустоту, которую мы чувствуем в самой своей сердцевине»⁴⁴.

Почему в сердцевине пустота, и почему непременно нужно ее закамуфлировать и заполнить, почему никто не хочет быть никем, если, судя по сердцевине, он таковым является в одной из частей своего «Я»? Та часть, которая связывает человека с относительностью, неопределенностью реальности, ощущается другой частью его сознания как угроза конкретности его индивидуальности, отсюда конфликт между тем, что должно быть в гармонии – составляющими единого человеческого «Я», и бегство личности от немо, вместо интеграции с ним. Но Фаулз заботится об интересах человечества в целом, а потому, руководствуясь педагогическими мотивами, настаивает на уходе от немо, бегстве от относительности в непрочную определенность удовлетворения потребностей и борьбы с неравенством.

«19. ...страх перед немо – безоглядное бегство индивида прочь от всего, что угрожает его индивидуальности»⁴⁵.

Это значит сказать, что одна часть сознания бежит от другой части сознания, потому что та может его разрушить, и причем это не ситуация психически больного человека, а предполагается, что она типична для каждого – и та – вторая – злой гений, вечно неподвижно присутствующий, а

первая – в вечном движении, сравним с 21-м фрагментом главы «Человеческие неудовлетворенности»: «Быть мертвым – это быть ничем, не-быть. Умирая, мы становимся частью «Бога». Наши останки, наши памятники, воспоминания, хранимые теми, кто нас пережил, – все это еще существует: не становится частью «Бога», а по-прежнему является частью процесса». Пара немо – индивидуальность параллельна паре «Бог» – процесс. Значит, бегство индивида прочь от всего, что угрожает его индивидуальности – это бегство от вечности во временность, ради сохранения границ себя, не-растворения себя в «Боге». Какие выводы можем мы сделать:

1. «Аристос» по своей форме ближе к философским сочинениям экзистенциалистов, чем к традиционному философскому трактату. Поэтому понятия, использованные в качестве названий предложенных философских категорий, и связи между ними не могут пониматься буквально.

2. Фаулзом созданы три основные взаимосвязанные категории немо, зависть, неравенство, основное значение которых следующее: немо – небытие, отсутствие индивидуальности, статичность, «Бог», относительная реальность внутри отдельного человека; зависть – стремление к превосходству, к исключительности, к высшему проявлению индивидуальности; неравенство – неопределенность, относительность, потеря успешности в процессе.

3. Стройная система, выстраивание философской теории с цитированием предшественников Фаулза не интересует, как художник он пытается синтезировать, а не раскладывать, последствием этого являются противоречия и непоследовательность, встречающиеся в его рассуждениях.

4. Одной из сверхзадач Фаулза в «Аристосе» является воспитание общества, опасную ситуацию в современном мире Фаулз предлагает исправить переориентацией человечества на жизнь здесь и сейчас, без траты сил на веру в загробную жизнь.

4

«Аристос» в переводе с древнегреческого приблизительно означает «лучшее в данных обстоятельствах»⁴⁶. Предлагая свое видение положения, в котором оказалось человечество, Фаулз раскрывает способ выхода из сложившейся ситуации, лучший в данных обстоятельствах. Он ставит перед собой задачи общечеловеческой значимости и, освещая социальные вопросы, создает собственную теорию о явлении, выходящем за социальные рамки, – немо. Фаулз дает подробную характеристику современной жизни, и как одну из наиболее существенных ее черт рассматривает страх перед относительностью, неопределенностью реальности, возникший в человечестве с утратой веры в загробную жизнь. Введенная писателем категория немо означает присутствие относительной реальности в человеческом сознании и является нововведением Фаулза, имеющим значение и как философская категория в продолжение традиций экзистенциализма, и как ключ к базовым для писателя ценностям и представлениям, воплотившимся в его произведениях.

¹ Фаулз Д. Аристос. – С.-Пб.: Symposium, 2003. – С. 7.

² Там же. – С. 7.

³ Там же. – С. 8.

⁴ Там же. – С. 7.

⁵ Там же. – С. 9.

⁶ Там же. – С. 279.

⁷ Там же. – С. 9.

⁸ Мельвиль Ю.А., Зотов А.Ф. Современная западная философия. – М., 2001. – С. 552–555.

⁹ Фаулз Д. Аристос. – С.-Пб.: Symposium, 2003. – С. 78.

¹⁰ Там же. – С. 59.

¹¹ Там же. – С. 77.

¹² Там же. – С. 56.

¹³ Там же. – С. 78.

¹⁴ Там же. – С. 53.

¹⁵ Там же. – С. 55.

¹⁶ Там же. – С. 55.

¹⁷ Там же. – С. 56.

¹⁸ Там же. – С. 57.

¹⁹ Там же. – С. 78.

²⁰ Там же. – С. 78.

²¹ Там же. – С. 78.

²² Там же. – С. 36, 53.

²³ Там же. – С. 65.

²⁴ Там же. – С. 61.

²⁵ Там же. – С. 61.

²⁶ Там же. – С. 69.

²⁷ Там же. – С. 69.

²⁸ Там же. – С. 62.

²⁹ Там же. – С. 142.

³⁰ Там же. – С. 143–144.

³¹ Там же. – С. 45–46.

³² Там же. – С. 24–25.

³³ Там же. – С. 39.

³⁴ Там же. – С. 194.

³⁵ Там же. – С. 58.

³⁶ Там же. – С. 51.

³⁷ Там же. – С. 52.

³⁸ Там же. – С. 59.

³⁹ Там же. – С. 60.

⁴⁰ Там же. – С. 49.

⁴¹ Там же. – С. 59.

⁴² Там же. – С. 60.

⁴³ Там же. – С. 60.

⁴⁴ Там же. – С. 60–61.

⁴⁵ Там же. – С. 63.

⁴⁶ Там же. – С. 7.

ТЕОРИЯ ГЕРАКЛИТА И ФИЛОСОФИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА КАК ИДЕЙНАЯ ОСНОВА РОМАНА ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»

В предисловии к «Аристосу», сборнику философских заметок, Джон Фаулз говорит о том, что позаимствовал главную тему «Коллекционера» у древнегреческого философа Гераклита Эфесского [1, с. 8]. Последний видел человечество разбитым на две неравные группы: моральную и интеллектуальную элиту (*aristoi* – «лучшие») и бездумную массу конформистов (*hoi polloi* – «большинство»). Писатель считал такое разделение человечества справедливым, но при этом отмечал, что было бы ошибкой не видеть множество градаций между этими группами. Кроме того, он утверждал, что в каждом индивидууме присутствуют качества и Многих, и Немногих, меняется только их пропорциональное соотношение [1, с. 10]. Это отчетливо видно в характерах протагонистов его романа: Миранду никак нельзя назвать идеальным персонажем, пусть она и стремится к Немногим, а в Клегге, при всей его примитивности, есть намеки на какие-то творческие задатки. Девушке не чужд снобизм, она может быть жестока и непоследовательна, а ее тюремщик способен восхищаться природной красотой, занимается фотографией.

Интересно, что именно понимает писатель под Немногими: «Когда Миранда в «Коллекционере» говорит о Немногих, она, по моему замыслу, говорит именно о таких людях: прежде всего и более всего творческих, не просто высокоинтеллектуальных или больше других знающих, и не о тех, кто особенно искусно пользуется словом» [2, с. 36]. То есть Фаулз видит элиту еще и как творческое меньшинство. Учитывая все вышеизложенное, можно нарисовать следующий портрет представителя Немногих: это высокоморальный, развитый духовно и интеллектуально художник. Однако если проанализировать образ Джорджа Пастона, который, казалось бы, должен олицетворять такую элиту, то возникает вопрос о том, что понимается автором под моралью, приемлемой для Немногих, и в чем именно заключается отличие между моральными установками толпы и элиты.

Прояснить этот вопрос может французский атеистический экзистенциализм в лице Жана Поля Сартра и Альбера Камю, которые глубоко повлияли на Фаулза как на писателя и человека.¹ Во всех его произведениях поднимаются типично экзистенциальные проблемы индивидуальной свободы и ответственности за свой выбор, осознанности и подлинности су-

ществования человека. Кроме того, экзистенциализм позволяет создать более точный образ «aristoi» в условиях современности.

Писатель называет «Тошноту» Сартра и «Чуму» Камю одними из величайших романов, созданных французской литературой после 1918 года: «...эти романы смотрят прямо в лицо жизни, пусть даже только для того, чтобы на нее нападать» [2, с. 35]. Своего «Коллекционера» он тоже создавал по этому принципу, заимствуя у упомянутых писателей атмосферу их произведений. Однако важно заметить, что Фаулз не принимал безоговорочно все положения их экзистенциализма, он переосмысливал эту философию: «...I am against the *unnecessarily* irrational elements in existentialism (despair and Angst – which are constituents of life, not *the* fundamentals)...» [3, с. 612]. Отвергая отчаяние и страх как основные экзистенциальные чувства, он ставит на первое место страдание и чувство изолированности своего «я» («...one, anguish, two, sense of isolation of self» [3, с. 538]). При этом такую изолированность личности он рассматривал скорее в позитивном ключе, как ее убежище, где она существует как есть, не подвергаясь опасности быть загрязненной посторонними влияниями^{**}, и одиночество необязательно предполагает страдание. Однако такой взгляд на этот вопрос связан скорее с повседневной, размеренной жизнью, а не с теми кризисными ситуациями, в которые ставит своих персонажей писатель. Миранда, естественно, испытывает и отчаяние, и страх, не видя возможности вырваться из подвала Клегга, но одновременно такая изоляция приводит ее и к росту самосознания.

Атеистический экзистенциализм основывается на той предпосылке, что истинная вера в бога мертва, следовательно, уходит и вера в христианский моральный кодекс. Человек теряет традиционную опору на библейские заповеди, оказывается один на один с миром и больше не знает, как с ним обращаться. И он вынужден сотворить собственную систему ценностей либо принять уже существующую, созданную кем-то еще, но в любом случае он совершает самостоятельный выбор. Человек «есть лишь то, что сам из себя делает» – это, по Сартру, первый принцип экзистенциализма [4]. Фаулз же в своем романе пытался переложить вину за ущербный характер Клегга с него самого на внешние факторы (несмотря на это в произведении отчетливо видны колебания автора, не в последнюю очередь благодаря аллюзиям на романы Диккенса, Сэлинджера и Брейна). И писатель прямо заявляет об этом в предисловии к «Аристосу» [1, с. 11]. Он утверждает, что человек низкого

* Я против *неоправданно* иррациональных элементов в экзистенциализме (отчаяния и страха, которые являются одними из составляющих жизни, но не *самыми* ее основами)... (Здесь и далее перевод наш. – Т. М.)

** «It [sense of isolation] gives one a sanctuary. No one and nothing can reach into the heart of that isolation; I exist there purely; I am uncontaminable» [3, с. 539]. (Оно [чувство изолированности] дает убежище. Никто и ничто не могут проникнуть в его сердце; там я существую чистым; я не поддаюсь влияниям извне.)

уровня развития является таковым, потому что не в состоянии преодолеть влияние среды. К тому же, Многие не в состоянии совершать выборы абсолютно осознанно, так как само их существование не является вполне осмысленным. Принимаемые решения они обосновывают, ссылаясь на общепринятую мораль, а если они ей не соответствуют, тогда их поступки оправдываются лучшими намерениями, а негативные последствия либо вообще не принимают во внимание, либо относят на счет внешних факторов, от них не зависящих. Так, Клегг, размышляя об уже умершей Миранде, пишет: «My feelings were very happy because my intentions were of the best. It was what she never understood» [5, p. 15]. Или: «What I'm trying to say is that having her as my guest happened suddenly»** [5, p. 7] – и это при том, что на момент данного высказывания подвальное помещение было уже полностью оборудовано для заточения в нем девушки: подобрана мебель, ковры, библиотека, соответствующая ее вкусам, вставлена идеально подогнанная самим Клеггом дверь, во внешнем подвале оборудована кухня и так далее. И все эти педантично продуманные, дорогостоящие приготовления он пытается преподнести как нечто вроде игры в похищение, которая потом совсем случайно, помимо его воли воплотилась в реальность. И Фаулз объясняет его пассивное сознание неблагоприятной средой, то есть фактически негативным прошлым, так как во время описываемых событий Клегг уже отрезал себя от прежнего окружения, и оно перешло в разряд пережитого.

Сартр утверждает, что, напротив, прошлое не определяет настоящего сознания: «Ничто не может воздействовать на сознание, так как оно причина самого себя» [6, с. 27]. Человек абсолютно свободен в своем выборе, а если он говорит о том, что ограничен в своих решениях, то занимается самообманом, пытаясь уйти от ответственности. Поведение человека прежде всего обусловлено теми целями, которые он сам себе ставит, а не его прошлым опытом. Интересно, что Миранда однажды прямо озвучила эту идею: «You have money – as a matter of fact, you aren't stupid, you could become whatever you liked. Only you've got to shake off the past»*** [5, p. 46]. Однако сколько ни пыталась девушка расшевелить своего закоснелого похитителя, у нее ничего не вышло. Клегг только еще больше замкнулся в себе и пошел в своем развитии в направлении, обратном тому, которое пыталась задать для него Миранда.

Итак, согласно экзистенциализму Сартра, индивид создает образ своего желаемого Я, свою систему ценностей и стремится к их реализации,

* Я был очень счастлив, потому что имел самые лучшие намерения. Именно этого она никогда не понимала.

** Я пытаюсь сказать, что то, что она оказалась моей гостьей, случилось неожиданно.

*** У вас же есть деньги. На самом деле, вы не глупы, вы могли бы стать кем только захотите. Вам только нужно стряхнуть с себя прошлое.

причем он не может избежать выбора. Однако не все самостоятельно вырабатывают эти ценности. Сартр объясняет неаутентичность человеческого существования тем фактом, что люди находятся в «*mauvaise foi*», дурной вере [7]. Такая вера понимается философом как уход от болезненного осознания своей свободы и принятие уже существующего, готового стереотипа поведения, стиля жизни, набора ценностей как своих собственных. Это любая форма лжи самому себе. Причем страсть не является оправданием для низких поступков, экзистенциализм не верит в ее всеисилie, человек несет ответственность и за нее.

И именно этот момент как нельзя ярче выдает сомнения Фаулза по поводу того, действительно ли правомерно обвинять Клегга в его преступлении и образе жизни. Несмотря на то, что временами на самом деле может показаться, будто похититель действовал как бы помимо своей воли, местами проскальзывают оговорки, из которых становится ясно, что он отдавал себе отчет в своих действиях и моральной стороне своего предприятия. Сам факт постоянных попыток обелить свой поступок уже свидетельствует о том, что Клегг понимал его истинное значение. А когда он решает покончить с собой после смерти Миранды, то прямо заявляет: «*If I destroyed the photos... people would see I never did anything nasty to her, it would be truly tragic*»* (курсив наш. – Т. М.) [5, p. 162]. Полиции он решает оставить записку о том, что это было совместное самоубийство на почве трагической любви. Но планы потенциального самоубийцы меняются, как только он находит ее дневники. И именно с этого момента он, опровергая предположение Фаулза о своей «фактической невинности» [1, с. 11], начинает совершенно сознательно планировать следующее похищение. Причем он разумно обосновывает свой выбор и определяет для себя стратегию поведения с новой жертвой, как человек, ощущающий себя вполне свободным в этом мире, но отказывающийся брать на себя ответственность за свои поступки. То есть теперь нельзя сказать, что он не отдает себе отчет в своих действиях, они осознанны, он выбрал свой путь, но это путь сознательного зла. Экзистенциалисты же, признавая самодостаточность индивидуальных ценностей, утверждали, что человек должен вырабатывать их, учитывая благо всего человечества: «...мы ни в коем случае не можем выбирать зло. То, что мы выбираем, – всегда благо. Но ничто не может быть благом для нас, не являясь благом для всех» [4].

Клегг, таким образом, демонстрирует, как человек массы, будучи изначально чем-то аморфным и аморальным в том смысле, что у него не было собственных устоявшихся нравственных норм, постепенно перерождается в уверенного в своих действиях преступника. Ему чуждо чувство раскаяния, подобно Мерсо, протагонисту «Постороннего» Альбера Камю,

* Если б я уничтожил фотографии... люди увидели бы, что я никогда не делал с ней ничего гадкого, и это было бы по-настоящему трагично.

который «никогда ни в чем не раскаивался по-настоящему» и которого «всегда поглощало лишь то, что должно было случиться сегодня или завтра» [8, с. 58]. Оба они – посторонние, и по отношению к другим, и по отношению к себе, оба – герои абсурда, а абсурд – это «разлад, разрыв, ...отчуждение» от окружения и самих себя [9, с. 100]. Неспособные испытать ни глубоких чувств, ни просто страсти, они живут как во сне, совершенно бездумно, по инерции. Выстрел в араба происходит «вдруг», как бы помимо воли Мерсо. Смерть матери, любовь Мари – ничто не трогает его. Ключевая фраза этого персонажа – «мне все равно». Человек, у которого «никогда не бывает ничего интересного». КлеGG точно так же безразличен к близким, а свою калеку-сестру он вообще бы «безболезненно умертвил», чтоб не мучилась, видимо. Даже при таком событии, как смерть Миранды, он думает больше о том, как бы преподнести все это в лучшем свете, а потом и вовсе переключается на другой объект, не испытывая сколько-нибудь значительных эмоций. Но если у Мерсо желание заплакать хотя бы вообще возникает (на заседании суда, когда он ясно ощущает ненависть к себе окружающих), то душа КлеGга остается нетронутой до конца.

Камю оказывается идейно более близким Фаулзу, так как философ полагал, что свобода человека изначально ограничена его природой и набором определенных жизненных возможностей. Ключевые понятия философии Камю – абсурд и бунт против этого абсурда. И несмотря на то, что человек осознает обреченность своего протеста против бессмысленности жизни, он должен быть предельно честен перед самим собой и всегда быть готовым к борьбе [10, с. 302]. Как и Сартр, Камю считает, что человек приходит в мир абсурда, то есть мир, недоступный для понимания, но это не снимает с него ответственности за его действия.

Любопытно проанализировать мысли КлеGга о самоубийстве в рамках философии Камю. Складывается впечатление, что Фаулз намеренно ввел эту тему в роман, чтобы осветить саркастическим светом так и не осуществившийся поступок своего протагониста. Камю утверждал, что вопрос о том, стоит ли эта жизнь того, чтобы ее прожить, является фундаментальным вопросом философии. Стремление человека к предельной ясности сталкивается с иррациональной действительностью, с чуждостью мира, что приводит его в пограничное состояние, когда возникает вопрос о смысле жизни. Уход в религию, самоубийство – это бегство от бессмысленной действительности, от конфликта с ней. Если же выбирается подлинное, осмысленное существование, то это означает «держаться мучительное и чудесное пари абсурда» [11, с. 54]. А КлеGG не представляется нам человеком, мучающимся от абсурда реальности. Его решение – это всего лишь стремление избежать последствий этой страшной истории: «All I

had to do was to kill myself, then the others could think what they liked... I would be out of it»* [5, с. 162]. И он завидует Миранде, которая избавилась от всех тревог. Он будто бы обвиняет ее в том, что она оставила его наедине со своим трупом и всеми проблемами, которые из этого вытекают. Клегг так и не признал своей ответственности за ее смерть, обвиняя то саму Миранду в том, что она, быть может, пыталась снова обмануть его, а он просто не мог предвидеть всей серьезности болезни, то людей, встретившихся ему в приемной у врача, которые напугали его своей недружелюбностью и будто бы не дали ему возможности привести его к больной. Он все время оставался ни при чем. И мотивы его суицидального порыва выглядят насмешкой над глубокими обоснованиями самоубийства по Камю.

Если Клегг погряз в самообмане и полностью отверг всякую ответственность, то Джордж Пастон, друг Миранды, о котором та так много размышляет в своем дневнике, представляет собой, на наш взгляд, истинного экзистенциалиста и, несомненно, одного из Немногих. Несмотря на то, что он не является непосредственным участником описываемых событий, его роль в произведении очень значительна. Для Миранды он и Учитель, и любимый, и в каком-то смысле отец. Пастон – человек уже устоявшихся взглядов, причем эти взгляды он выработал для себя сам, как способ оградиться от разлагающего влияния толпы. Они заключались в следующем: без остатка отдавать себя творчеству, избегать пустых вещей, не пытаться произвести впечатление на окружающих, придерживаться левых взглядов, не стесняться проявлять свои чувства, если они действительно глубоки, не стыдиться своей национальности и не ограничивать собственное мировоззрение рамками своей среды, так как настоящий художник должен отсекал в себе все, что мешает ему быть творцом [5, р. 88]. Его личная философия – это кодекс художника, не желающего растрачивать жизнь по пустякам и стремящегося к самой полной творческой реализации. Следуя своим принципам, Пастон не боится быть бестактным, местами даже безжалостным. Так, он немедленно дает понять тете и приятелям Миранды, что их уровень слишком низок для того, чтобы он тратил на них свое время.

Он вполне осознает, что живет в мире, наполненном людской глупостью и абсурдом. И борется с его бессмысленностью, противопоставляя ей свое творчество: пусть не всегда безупречное с точки зрения техники, пусть даже оно может напоминать произведения кого-то еще, но он находится в поиске своей самости, и его картины всегда выражают этот поиск. «В этой вселенной единственным шансом укрепиться в сознании, зафиксировать в нем свои дерзания является творчество. Творить значит жить

* Все, что мне надо бы сделать – это убить себя, а потом остальные могут думать все, что хотят... Меня это уже не будет касаться.

вдвойне» – это высказывание Камю как нельзя лучше демонстрирует тот глубокий смысл, который вкладывал художник в творческую деятельность [11, с. 318].

Примечательно, как эволюционирует взгляды Миранды на собственное творчество. До встречи с Пастоном она весьма высоко оценивала свои рисунки, и ей в голову не приходило, что их можно так раскритиковать, как это сделал ее друг. Она считала себя одаренной студенткой и была уязвлена, когда Пастон заявил ей, что из нее вряд ли выйдет что-то путное: «You don't really stand a dog's chance anyhow. You're too pretty. The art of love's your line: not the love of art...»* [5, p. 97] Миранда сама опасается того, что когда-нибудь замужество и материнство превратят ее в аморфное существо, ограниченное только узеньким семейным мирком и не интересующееся ничем, что выходит за его пределы. Фактически, она боится погрузиться в неаутентичное существование, предать свою самость.

Далее, будучи в подземелье у Клегга, она пытается следовать советам Пастона и избегать чрезмерной точности рисунка, наделять его некой недосказанностью. Все же ее картины оставались пока чем-то внешним по отношению к ней. Однако чем дальше, тем больше девушка наполняет свои картины глубоко личным смыслом. Они становятся выражением ее неумолимой жажды свободы, света, пространства. Десятки раз она пишет переменчивое небо, которое становится для нее символом протеста против этого несуразного, жестокого заточения.

В то же самое время ее тюрьма становится для нее мифической пещерой познания. Происходит так называемое «озарение экзистенции», Миранда теперь ясно видит иррациональность и холодность мира, и это причиняет ей боль, ставит перед ней вопрос о смысле всего сущего: «If there is a God he's a great loathsome spider in the darkness. He *cannot be good*. This pain, this terrible seeing-through that is in me now... All in vain. All wasted»** [5, p. 151]. Она оказывается на грани самоубийства (вскрывает себе вены), но все же выбирает путь сопротивления абсурду в лице Клегга, в виде социальных бедствий и несправедливости. Она противопоставляет мировому хаосу свои принципы, они становятся ее религией. Бог если и есть, то ему все равно, и остается полагаться только на свою твердость. Именно поэтому она сожалеет о том, что пыталась убить Клегга – несмотря на то, что это могло бы дать ей свободу, это было злом, а девушка дала себе слово не совершать его, чтобы не вносить свою гнусную лепту в этот и без того жестокий мир. Миранда чувствует ответственность

* У тебя нет никаких шансов. Ты чересчур хорошенькая. Твой путь – искусство любви, но не любовь к искусству...

** Если и существует какой-то Бог, то это громадный отвратительный паук, притаившийся в темноте. Он *не может быть добрым*. Эта боль, эта жуткая пронизательность, что теперь живет во мне... Все впустую. Все потеряно.

не только за свои проступки, но и за все человечество. Размышляя об обездоленных уже почти умирая, она досадует: «We're all such pigs, we deserve to die»^{*}.

Интересно, что вначале девушка находилась под колоссальным влиянием Пастона, поэтому ее суждения о людях, отношение к действительности не было в полном смысле ее собственным. Она сама отмечает, что он создал громадную часть ее нового Я [5, р. 88]. Несмотря на то, что его наставления на самом деле серьезно способствовали развитию Миранды, они также сделали ее натуру более нетерпимой, даже безжалостной к тем, кто отказывался подниматься над своим уровнем. Так, она презирает свою пьющую мать, «гадкую амбициозную буржуазную дрянь» («A nasty ambitious middle-class bitch» [5, р. 34]), и непрестанно издевается над Клеггом за его простонародную речь и отсутствие культуры. И сама попытка образовать его была скорее вызвана не искренним желанием расширить его кругозор, а стремлением утвердить свою систему ценностей, создать из бесформенной массы человека, приближенного к ее стандартам. Общаясь с Пастоном, Миранда начинает стыдиться своей претенциозной тети и фактически вычеркивает ее из своей жизни, несмотря на то, что последняя многое сделала для племянницы и искренне любила ее. Девушка часто и не замечает, что причиняет кому-то боль. Бескомпромиссный Пастон становится ее кумиром, и это имеет определенный отрицательный эффект: Миранда становится более жесткой и в некотором смысле сливается с его яркой индивидуальностью, не успев пока обрести собственную. В то же самое время именно он заставляет ее критически оценивать себя и действительность и дает мощный стимул для саморазвития.

Оказавшись в подвале Клегга наедине со своими мыслями, Миранда постепенно переосмысливает свои ценности. Если вначале она беспощадна ко всем, кто ниже ее по развитию, то ближе к концу повествования становится гораздо снисходительнее к таким людям. Впервые в ней просыпается жалость к своей матери, человеку, который, по ее признанию, более других нуждался в ее сочувствии. Что касается Клегга, то, естественно, Миранда и не могла испытывать дружеских чувств к собственному тюремщику и часто бывала с ним жестока, однако со временем она начинает относиться к нему и ко всем ему подобным с большой долей понимания и сострадания: «I feel the sadness of his life, too, terribly... Never *be* in any real sense»^{**}.

Миранда избавляется от поверхностного отношения к людям и перестает их осуждать. Она прощает Клеггу его поступок, уже умирая от пневмонии по его вине. Девушка перестает обращать внимание на воз-

* Мы все такие свиньи, мы заслуживаем смерти.

** Я с ужасом ощущаю, как печальна жизнь, которую он ведет... Никогда не *быть* в подлинном смысле этого слова.

раст, непривлекательную внешность Пастона и его беспорядочный образ жизни и наконец начинает по-настоящему ценить всю глубину и неординарность его натуры. Более того, Миранда осмеливается полюбить его со всеми его недостатками, точно зная, что ей не раз будет больно, но согласна пойти на страдание, только бы не потерять единственного человека, который, как и она теперь, честно смотрит в лицо жизни и не поддается соблазну плыть по течению.

Таким образом, философия атеистического экзистенциализма гармонично дополняет концепцию Гераклита о массе и Немногих. Толпа творит зло по бездумности, оно – результат неспособности трезво смотреть на вещи и контролировать себя. Как метафорично выразился один из персонажей «Чумы» Камю, «микроб – это нечто естественное. Все прочее – это уже продукт воли, и воли, которая не должна давать себе передышки» [8, с. 285]. Элита общества – это прежде всего люди творческие, которые находят в искусстве средство борьбы с неразумной реальностью и принимают ответственность за жизнь свою и всего человечества. Немногие ведут подлинное существование, толпа грязнет в самообмане, но каждый может вырваться из трясины ложных убеждений, осмелившись взглянуть правде в глаза и начав самостоятельно мыслить.

-
1. Фаулз Дж. Аристос. – М.: АСТ, 2006. – 348 с.
 2. Фаулз Дж. Кротовые норы. – М.: Махаон, 2002. – 640 с.
 3. Fowles J. The Journals – Volume One: 1949 – 1965 / Ed. By Ch. Drazin. – NY.: Alfred A. Knopf, 2005. – 668 p. 5. Копыстон Ф. История философии. XX век / Пер. с англ. П.А. Сафронова. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2002. – 269 с.
 4. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://scepstis.ru/library/id_545.html.– Дата доступа: 15.01.08
 5. Fowles J. The Collector. – New York: Triad/Panther, 1978. – 164 p.
 6. Киссель М.А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. – СПб.: Лениздат, 1975. – 238 с.
 7. Блинные Л.В. Сартр // Краткий словарь философских персоналий [Электронный ресурс].– Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/FilosPers/92.php. – Дата доступа: 16.01.08
 8. Камю А. Посторонний. Чума. Падение: – М.: Терра, 1997. – 415 с.
 9. Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / Сост. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.
 10. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Мп.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.
 11. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. – М.: Политиздат, 1990. – 398 с.

ДЖЕНЕТ УИНТЕРСОН, или ВОЗРОЖДЕНИЕ ИСКУССТВА ЛЖИ

Дженет Уинтерсон (Jeanette Winterson) – несомненно, одна из самых оригинальных и ярких писательниц современной Британии. Её дебютный роман «Апельсины – не единственные фрукты» (*Oranges are not the Only Fruit*) был опубликован в 1985 году, когда Дж. Уинтерсон было всего 26 лет. И с тех пор интерес критиков-литературоведов к творчеству писательницы не ослабевает, а армия поклонников неуклонно растёт. О широком признании свидетельствует внушительный список британских и международных литературных наград, а также высшая государственная награда Великобритании – Орден Британской Империи, врученный писательнице «за служение литературе» Её Величеством королевой Елизаветой II в феврале 2006 года. Дженет Уинтерсон – желанный гость самых значительных международных литературных форумов; её романы переведены на двадцать два иностранных языка; ведущие британские периодические издания («Таймс», «Гардиан», «Дэйли Мейл», «Ивнинг Стандарт» и др.) регулярно публикуют журналистские работы писательницы.

Личная история Дженет Уинтерсон не менее невероятна, чем сюжеты её романов. Писательница родилась 27 августа 1959 года в Манчестере*, однако ни об обстоятельствах рождения, ни о том, кем были ее родители, ничего неизвестно. Грудного ребенка просто оставили на крыльце манчестерского сиротского приюта, а спустя некоторое время девочку удочерила супружеская чета Уинтерсон из небольшого фабричного городка Аккрингтон на севере Британии. Приёмные родители Дженет принадлежали к секте евангелистов-пятидесятников, и они мечтали, что их дочь станет миссионеркой. Поэтому воспитание маленькой Дженет было довольно специфическим и сводилось, в основном, к штудированию Священного Писания. В постижении библейского текста девочка делала небывалые успехи – свою первую проповедь она написала и произнесла в возрасте восьми лет. Вскоре слава о маленькой проповеднице вышла далеко за границы Аккрингтонской общины – верующие специально приезжали сюда из других областей, чтобы послушать Дженет. Однако то, что началось так славно, завершилось скандалом и полным разрывом с семьей и

* Источники биографических сведений: Официальный сайт Джсет Уинтерсон (www.janettewinterson.com) и The Jeanette Winterson Reader's Site (<http://web.telia.com/~u18114424/main/biography/biography.htm>).

общинной. Произошло это, когда стало известно о нетрадиционной сексуальной ориентации Дженет.

В 1984 году был завершён, а в 1985 увидел свет первый роман Дженет Уинтерсон «Апельсины – не единственные фрукты». Роман, сюжет которого во многом обязан истории первых 16-ти лет жизни самой писательницы, стал настоящей культурной «бомбой», и отныне каждое новое произведение Дж. Уинтерсон служило укреплению её писательской репутации. С момента появления первого романа и до сих пор критики пытаются дать определение творческому методу писательницы, однако процесс этот непрост. Большинство исследователей сходятся в том, что Дж. Уинтерсон – представительница литературы постмодернизма. Однако каждое новое произведение писательницы заставляет критиков делать существенные дополнения к общей характеристике «постмодернистский роман» и отмечать в текстах Дж. Уинтерсон черты самых разнообразных методов, направлений и школ. Писательницу называют «техноромантиком» [1], «неомодернистом» [2], «модернистом-романтиком» [6]; отмечают в её творчестве элементы магического реализма [7] и историографический метапроза [4, с. 5].

Впрочем, при всём многообразии определений и характеристик можно найти одно качество прозы Дженет Уинтерсон, которое последовательно выявляется абсолютно во всех её произведениях: очевидное предпочтение отдается воображению, а не копированию реальности. Воспользовавшись словами другой британской писательницы – Мюриэл Спарк – можно сказать, что каждое произведение Дж. Уинтерсон – это «преображение банального». В 1889 году в эссе «Упадок искусства лжи» (*The Decay of Lying*) Оскар Уайльд написал: «All bad art comes from returning to Life and Nature, and elevating them into ideals... Lying, the telling of beautiful untrue things, is the proper aim of Art» [8]. Не будет большим преувеличением сказать, что именно возрождение «искусства лжи» и осуществляет в своем творчестве современная британская писательница Дженет Уинтерсон.

Одной из отличительных особенностей творчества Дж. Уинтерсон является то, что все её произведения связаны между собой – ключевыми темами, образами, сюжетными моделями, базовыми концептами. Я остановлюсь на трёх темах, которые в той или иной степени затрагиваются во всех произведениях писательницы – это искусство, любовь и время.

Искусство – без сомнения, высшее божество в мировоззренческой системе Дженет Уинтерсон, и каждое её произведение – это проповедь важности и непреходящей ценности искусства. Самым ярким тому примером может служить роман «Искусство и ложь» (*Art & Lies*, 1994). В романе три героя попеременно рассказывают свои истории, а в финале их голоса соединяются в фантастическую симфонию голоса, света и моря. Первый герой, Гендель – высококвалифицированный хирург-онколог, состоявшийся католический священник; человек, ясно чувствующий свою

чужость тому миру, в котором он живет. Гендель – тонкая душа, мучительно переживающая полную утрату духовного начала в современном мире. Вторая героиня, Пикассо – молодая художница, чья семья – отец, мать и старший брат – на протяжении многих лет, словно изощренные палачи, пытались убить в ней то, что в них самих умерло уже давно. Третья героиня, Сапфо – женщина-легенда, поэтесса, чьи стихи питались силой ее страсти, чья страсть питалась магической силой слова. Генделя, Пикассо и Сапфо роднит то, что их привлекает все живое, естественное, изменчивое, тогда как окружающие их люди давно утратили это чувство жизни. И в этом смысле все герои романа «Искусство и ложь» – еретики; каждый по-своему, они выбиваются из рамок, которыми фиксируется принятая в обществе «норма», и за это общество их отторгает.

Для Генделя искусство – это прежде всего убежище от чувства стыда за себя и за весь мир. Искусство – это способ сохранить себя, сохранить в себе подобие личности. В искусстве Гендель находит то, чего не нашел в Церкви – смелость и мудрость. Именно поэтому Гендель добровольно идет на операцию, которая лишает его способности к воспроизведению, зато сохраняет его божественный голос. Так герой превращает свое тело в орудие искусства, в совершенный музыкальный инструмент, тем самым придавая смысл существованию бесполезного куска плоти, каковым считает себя. Для Пикассо искусство и любовь – понятия неразделимые, взаимозависимые. Героиня стремится стать художницей, потому что в искусстве видит путь к спасению; путь, ведущий прочь от мира мертвецов в мир жизни. Пикассо понимает, что искусство выводит человека за рамки узкого мирка, в котором он существует, искусство делает человека свободным. Сапфо – персонаж, позволяющий писательнице затронуть гендерные аспекты искусства, причем «древность» этой фигуры дает возможность показать, что в отношении общества к проблеме «женщина и искусство» практически ничего не изменилось со времён Античности. Как и для Пикассо, для Сапфо искусство и любовь неразделимы, поскольку питаются из одного источника под названием «страсть». Искусство и любовь становятся для героев критериями подлинной жизни, и это сходство в мировосприятии делает их встречу неизбежной. И заканчивается роман символической сценой встречи Генделя, Пикассо и Сапфо в поезде, который уносит их прочь от ненавистного города, к морю.

Вслед за искусством постоянным объектом исследования в романах и рассказах Дж. Уинтерсон является **любовь**. Любовь в восприятии писательницы – это не обязательно счастье, покой и уют. Любовь не сводится ни к сексу, ни к браку. Любовь – это стихия, которая сметает всё на своем пути; любовь может разрушать браки, человеческие судьбы, она может быть очень жестокой. Любовь требует смелости и мужества, в любви человек – и завоеватель, и жертва одновременно. И в то же время любовь – это высшая жизненная ценность, это то сокровище, которое мечтает найти

каждый человек. Каждый роман Дж. Уинтерсон – это обстоятельное изучение той или иной грани этого феномена.

Так, в дебютном романе звучат в унисон мотивы любви и предательства. Героиня во многом автобиографического произведения – Дженет – оказывается преданной дважды, и в обоих случаях – людьми, которых она любит. Первое предательство совершает приёмная мать героини, когда, узнав о любви Дженет к подруге, оказывается не способной к пониманию и прощению и фактически отрекается от дочери. Второе предательство совершает Мелани, возлюбленная Дженет. Испугавшись всеобщего осуждения и возможных наказаний, она отрекается от своей любви и решает стать «нормальной» девушкой, такой, «как все». И хотя оба предательства знаменуют собой подлинный экзистенциальный кризис для героини, она находит в себе силы простить и строить свою жизнь в согласии с собственными ориентирами.

В романе «Страсть» (*The Passion*, 1987) исследуется феномен, вынесенный в заглавие. В этом произведении впервые писательница помещает своих героев в исторический контекст. Действие разворачивается в начале XIX века, в период наполеоновских войн. Два героя – два энергетических полюса романа. Первый – это француз Анри, крестьянский парень, которому посчастливилось стать личным денщиком Наполеона. Второй – венецианка Вилланель, дочь лодочника, у которой между пальцев ног – перепонки, позволяющие ходить по воде. Она работает в казино, и игра для нее – не столько заработок, сколько жизненная философия. Казалось бы, трудно найти двух более непохожих друг на друга людей, и поначалу ничто не предвещает их встречи. Однако эта встреча происходит, и звеном, соединяющим Анри и Вилланель, является страсть. Страсть – важнейшая составляющая любви, страсть придает их жизни новые, неведомые измерения; страсть открывает героям их истинные способности; страсть разрывает цепочку прошлого, настоящего и будущего, открывая путь в вечность. Эта мысль развивается и в романе «Пол вишни» (*Sexing the Cherry*, 1989). Любовь здесь предстаёт мощной деконструирующей силой, которая изменяет мир, казавшийся привычным, которая способна преодолеть границы времени и пространства, которая вскрывает абсурдность многих стереотипов, определяющих повседневное существование.

Ещё одно произведение, посвященное феномену любви – «Тайнопись плоти» (*Written on the Body*, 1992) – до сих пор вызывает жаркие споры среди читателей и критиков. На страницах романа писательница осуществляет смелый эксперимент – повествование ведётся от лица героя, имя и пол которого от первой до последней страницы книги остаются неизвестными. Дискурс рассказчика лишен гендерной маркированности; его социальный статус и его профессия вполне обычны как для женщины, так и для мужчины. В характере героя совмещаются черты, которые соответствуют стереотипному восприятию как женственности, так и маскулинно-

сти. Лишение героя привычных для реалистической литературы характеристик позволяет писательнице создать метафизический образ любви; показать, что духовный и физический компоненты любви неразделимы, а также поднять вопрос об этике любви, о том, имеет ли моральное право любящий человек делать выбор за того, кого любит.

Время – третий постоянный объект рефлексии в произведениях Дж. Уинтерсон. С одной стороны, писательницу интересует время как физический феномен (например, в романах «Симметрия тела» (*GUT Symmetries*, 1997) и «Буреплёт» (*Tanglewreck*, 2006) она смело вводит в художественную ткань повествования новейшие научные концепции времени). С другой стороны, Дж. Уинтерсон исследует особенности субъективного переживания времени человеком, и в этом смысле она продолжает традицию модернистов, и в частности, Вирджинии Вулф. В романе «Симметрия тела» личный опыт «переживания» времени героями вступает в конфликт с общепринятой линейной моделью. Учёный-физик Элис и её возлюбленная – поэтесса Стелла – уверены, что прошлое, настоящее и будущее отнюдь не следуют друг за другом, как послушные овечки. Прошлое всегда рядом с нами; оно продолжает воздействовать на наше настоящее и будущее.

С темой времени тесно связана и тема истории. Однако, хотя реальные исторические события на страницах произведений Дж. Уинтерсон – не редкость, сами романы историческими назвать никак нельзя. Уместнее квалифицировать их как историографическую метапрозу (*historiographic metafiction*^{*}). Так, в романе «Страсть» Наполеон – фигура второстепенная, а сами исторические события – лишь фон для исследования феномена страсти. В романе «Пол вишни» события гражданской войны между пуританами и роялистами (XVII век) описываются лишь постольку, поскольку дают писательнице возможность поднять вечные темы и показать личные истории героев. Писательница задаётся вопросами: возможен ли исторический факт в отрыве от эмоций и переживаний людей, которые были участниками или свидетелями исторического события? И что важнее – историческое событие, пусть даже и грандиозного масштаба, или частные, «маленькие» истории людей, оказавшихся в эпицентре «большой истории»? Для Дж. Уинтерсон ответ очевиден – нет в мире ничего ценнее человеческой личности, и все истории мира – это одна непрерывная история о человеке.

Двойственное восприятие феномена времени сказывается и на структуре повествования в романах писательницы. Кто бы ни был рассказчиком и о чём бы ни шла речь в тексте, соблюдение хронологической после-

* *Historiographic metafiction*, in deliberate contrast to what I call late modernist radical metafiction, attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally [3, p. 289].

довательности – всегда табу. И для писательницы это вопрос концептуального характера. Хронологическое изложение событий ведет нас к одному-единственному финалу, к одной возможной трактовке событий. Но в восприятии Дж. Уинтерсон части истории – это фрагменты мозаики, которые сами по себе не меняются и имеют определенный смысл, но при различных комбинациях рождают новые значения. Поэтому в её романах история постоянно переплетается с современностью, прошлое – с настоящим и будущим.

Безусловно, в настоящее время ещё рано делать обобщающие выводы о творчестве Дженет Уинтерсон. Писательница полна творческих сил и замыслов, и наверняка еще не раз порадует и удивит своих читателей и критиков. Однако представляется, что все написанное писательницей до настоящего момента позволяет выявить общую концептуальную направленность её творчества, которая останется неизменной – Дженет Уинтерсон заботится об экологии души современного человека. Она искренне верит в преобразующую силу искусства, в магию художественного слова, и каждое ее произведение – это «очистительный» акт, призыв к самосовершенствованию и гимн любви.

-
1. *Barnett T.* The Cyborg and the Garden: Aspects of Jeanette Winterson's Techno-Curiosity / Tully Barnett // *Counterpoints*, 2003. P. 42–49.
 2. *Finney B.* Bonded by Language: Jeanette Winterson's Written on the Body / Brian Finney. Режим доступа: <http://www.csulb.edu/~bhfinney/Winterson.html>.
 3. *Hutcheon L.* Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox / Linda Hutcheon. – New York; London: Methuen, 1980.
 4. *Meyer K.M.* Jeanette Winterson's Evolving Subject / Kim Middleton Meyer // *Contemporary British Fiction*. Ed. by Richard J. Lane, Rod Mengham, Philip Tew. – Cambridge: Polity Press, 2003. P. 210–226.
 5. *Onega S.* The Passion: Jeannette Winterson's Uncanny Mirror of Ink / Susana Onega // *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*. Vol. 14, 1993. Режим доступа: <http://fyl.unizar.es/PUB/MISCELANEA/14/ONEGA.ZIP>.
 6. *Patterson C.* Of love and other demons / Christina Patterson // *The Independent*. May 07, 2004. Режим доступа: <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=271>.
 7. *Reynolds M.* Jeanette Winterson: Introduction / Margaret Reynolds // Reynolds M.; Noakes J. *Jeanette Winterson: The Essential Guide*. Vintage, 2003.
 8. *Wilde O.* The Decay of Lying: An Observation / Oscar Wilde. Режим доступа: <http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/wildetext.htm>.
 9. *Winterson J.* Art & Lies / Jeanette Winterson. – New York: Vintage International, 1996.
 10. *Winterson J.* Gut Symmetries / Jeanette Winterson. – New York: Vintage International, 1998.
 11. *Winterson J.* Oranges are not the Only Fruit / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1997.
 12. *Winterson J.* Sexing the Cherry / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1998.
 13. *Winterson J.* The Passion / Jeanette Winterson. – New York: Grove Press, 1997.
 14. *Winterson J.* Written on the Body / Jeanette Winterson. – New York: Vintage International, 1994.

Н.В. Автухович
Минск, БГУ

ТВОРЧЕСТВО КРЕБИЙОНА-СЫНА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА

Творчество Кребийона-сына представляет собой парадоксальное явление, что проявилось в неоднозначности его оценки исследователями.

С одной стороны, произведения Кребийона долгое время считались «*les livres du second rayon*» [21, с. 177], а сам писатель снискал себе славу «неприличного автора» [5, с. 67], прозаика «несерьезного, флигельного, весьма типичного для своей эпохи» [11, с. 288], благодаря чему у него сформировалась устойчивая репутация «легкомысленного писателя второго ряда» [6, с. 23], «основоположника особого рода литературы» [7, с. 20].

С другой стороны, исследователи признают очевидное присутствие Кребийона в истории литературы. Его популярность у современников была настолько велика, что возник так называемый кребийоновский цикл: с конца 1730-х годов последователи и эпигоны писателя (Л. де Каюзак, Ф.А. де Шеврие, К.А. де Фюзье де Вуазенон и т. д.) начинают подражать ему, тиражировать его темы и художественные приемы [7, с. 20–21]. Однако открытия Кребийона оказались значимыми не только для эпигонов, но и для крупнейших романистов XVIII века. Так, Л.И. Вольперт отмечает влияние Кребийона-сына на таких писателей, как Ш. де Лакло, Л. де Кувре, Ю. Крюденер, Б. Констан, А. Мюссе [4, с. 33, 102]. Известно, что Вольтер имел в своей библиотеке его книги [24, с. 195]. Уже в XIX веке во Франции Кребийона внимательно читал Стендаль, а в России Пушкин [12, с. 215]. В XX веке Аполлинер не без удивления констатировал: «Известность Кребийона не уменьшилась. Создается даже впечатление, что она увеличивается. Большинство его произведений не устарели, более того, свидетельствуют о том уважении, которое питают к ним современные писатели» [18, с. 5].

Возникает закономерный вопрос: как мог второстепенный, «незначительный» автор оказать влияние на писателей первого ряда, и в чем заключается это влияние? Данный парадокс – частое явление в истории литературы, более того, общепризнанным сегодня является то, что именно так называемые «второстепенные» писатели чаще всего выступают в качестве разведчиков будущего. По мнению Л.И. Вольперт, причина такого явления в изменении историко-литературной перспективы: «некоторые прозаики, воспринимаемые нами сегодня как беллетристы «второго ряда», оценивались <...> по совсем иной шкале» [4, с. 15]. Это означает, что иногда даже не самый заметный сегодня на литературном небосклоне писатель мог оказать заметное воздействие на современников. Существенным оказывается и фактор национальный: во Франции, где писатель пользовался «головокружительным успехом» [14, с. 21] в XVIII веке и остается популярным и сегодня, признается «литературная ценность» его текстов [14, с. 19]. Напротив, в России и на постсоветском пространстве отношение к Кребийону-писателю определялось внеэстетическими критериями, в результате произведения писателя стали доступны читателям только в последние десятилетия, что повлияло и на оценку его творчества: «фривольный» писатель рассматривается сегодня как «вдумчивый психолог, моралист и критик общества» [7, с. 18].

При этом вопрос о вкладе Кребийона в развитие французской психологической прозы, насколько нам известно, не изучался. Творчество писателя исследовалось в аспекте метода и литературного направления [11; 7; 10; 13], жанра и стиля [16]. Н.В. Забабурова [5] только наметила основные аспекты в изучении произведений Кребийона-сына как этапа в развитии французской психологической прозы, однако очевидной является необходимость более полного и детального изучения проблемы.

В данной статье мы попытаемся определить вклад Кребийона-сына в развитие французского психологического романа. Объектом исследования являются наиболее значительные произведения писателя – роман «Заблуждения сердца и ума», действие которого происходит в высшем парижском свете, и нравоучительная сказка в восточных декорациях «Софа». Позволим себе не согласиться с мнением А.Д. Михайлова о том, что «увлечение восточным маскарадом уводило романиста от проблем современности» [11, с. 319]. На наш взгляд, в обоих романах писатель обращается к проблемам, которые волновали его всю жизнь и, возможно, так и остались для него нерешенными. Это проблемы любви, отношений между мужчиной и женщиной, взаимоотношений людей в обществе, соотношения порока и добродетели.

Важен и другой вопрос: почему Кребийон сначала пишет и издает «Заблуждения сердца и ума» (1736), а потом принимается за «Софу» (издана в 1742 г.), которая, на первый взгляд, проще «Заблуждений», в связи с чем А.Д. Михайлов даже предположил, что «Софа» была написана за

3–4 года до выхода в свет [11, с. 318], то есть два романа создавались почти одновременно. Почему Кребийон отходит от заведомо успешного способа повествования от первого лица, использованного в «Заблуждениях» (как писал Прево, «<...> авторы лучших романов не смогли вообразить более действенных способов понравиться и увлечь, как вложить рассказ в уста самого героя?» [23, с. 265]), и обращается к более сложной повествовательной структуре в «Софе», утрачивая при этом, как может показаться, достигнутый уровень психологизма?

Чтобы ответить на эти вопросы, обозначим достижения французской психологической прозы до Кребийона.

Возникновение психологического романа в XVII–XVIII веках было подготовлено традицией христианской, а затем куртуазной литературы, художественными открытиями «Опытов» Монтеня и исповедально-художественной прозы [5]. Поиски новых форм психологизма в зарождающемся психологическом романе ведутся в разных направлениях. Прежде всего, это выявление психологического потенциала разных повествовательных форм. С одной стороны, Мари де Лафайет в романе «Принцесса Клевская» (1678), с которым принято связывать зарождение французской психологической прозы, передает обязанность анализировать чувства и внутреннее состояние персонажей от героя (что было характерно для классицистической прозы) автору-повествователю, что открыло неизвестные ранее возможности объективного психологического анализа – поэтику намека, недосказанности. С другой стороны, опираясь на традиции мемуарной прозы и используя форму повествования от первого лица, Г. Куртиль и А. Гамильтон смогли в своих романах достигнуть естественности и достоверности повествования. Эту тенденцию развил Мариво в «Жизни Марианны» (1731–1741) – «первом в истории французского романа XVIII века произведении, где определилась форма исповедально-биографического романа» [5, с. 52]. Возможности «двойного регистра» (по Ж. Руссе, который ввел этот термин, «двойной регистр» – прием, основанный на несовпадении времени повествования о событиях и времени, когда непосредственно происходят эти события) позволили Мариво создать в романе два психологических плана: героиня не только рефлектирует над собственным внутренним миром, но и анализирует поступки остальных персонажей. Кроме того, этот прием позволяет оценивать события, происходившие в юности героини, с точки зрения зрелой и мудрой героини-рассказчицы, что создает эффект психологической эволюции.

Напротив, Р. Шарль в «Знаменитых француженках» (1713), используя характерные для прозы барокко вставные новеллы, предлагает типологию загадочных и противоречивых женских образов. Именно психологическая сложность и противоречивость героев, по мнению Ф. Делоффра, является художественным открытием этого писателя [19, с. 18].

Безусловно, Кребийон учитывал опыт своих предшественников: в «Заблуждениях сердца и ума» он использовал прием «двойного регистра», в «Софе» до предела объективировал повествование, сведя функции повествователя к фиксации изменяющегося места действия и ограничив изображение диалогами персонажей, то есть по существу применив драматургическую технику в прозе. Противоречивость человеческого характера вслед за Р. Шарлем также становится предметом его художественного исследования. В то же время Кребийон внес существенный вклад в развитие психологической прозы, который, на наш взгляд, состоит в освоении игровой поэтики, основанной на несовпадении «лица» и «маски» в образе героя. Амбигитивность (двойственность) повествования как основной эффект игровой поэтики обладает психологическим потенциалом.

В романе «Заблуждения сердца и ума» Кребийон демонстрирует приемы игровой поэтики. Каковы эти приемы? Во-первых, афористика, которая пронизывает весь роман, изначально есть явление игры на уровне речи (ср.: «Афористичность <...> придает высказыванию игровой, даже игривый характер, в силу особенности, вообще присущей афоризмам: хороший афоризм не претендует на естественность, в нем просвечивает сделанность, выделанность, или, говоря по-гоголевски, выисканность, то есть момент игры» [15, с. 192–193]) и в то же время может рассматриваться как явление авторской саморефлексии. Значимым в этом отношении является наличие различных типов афоризмов (афоризмов-сентенций, афоризмов-максим, афоризмов-дефиниций, афоризмов-парадоксов) и их соотношение; семантика предиката; характер фигур и тропов в составе афоризма [см. об этом более подробно: 1]. Во-вторых, амбигитивность на различных уровнях – амбигитивность повествования, амбигитивность вербальных и невербальных знаков, которая создает атмосферу неуверенности в истинных мотивах поведения персонажей, психологическую глубину и неоднозначность [см.: 2]. В-третьих, игра с читателем: используя схему романа воспитания (главный герой приобретает жизненный и любовный опыт на собственных ошибках и, пытаясь разобраться в происходящем и выработать для себя жизненную философию, долго «блуждает» и заблуждается), автор в предисловии к роману обещает, что герой, наконец, исправит свои ошибки и *«вновь станет самим собой, воскрешенный для добрых чувств достойной женщиной»* [8, с. 11], но не выполняет данного обещания и обрывает повествование в тот момент, когда Мелькур только начинает превращаться, по определению автора, в *«человека светского, полного ложных представлений и недостойных предрассудков»* [8, с. 11]. Читатель лишен возможности увидеть все этапы эволюции главного героя и дать им оценку. Момент перевоспитания развращенного, лицемерного либертена в добродетельного господина, сторонника традиционных ценностей, также остается за сценой: мы не знаем, в какой период и при каких обстоятельствах происходит это превращение. Н.Т. Пахсарьян

отмечает, что подобная незавершенность сюжета является «игровым приемом романистов рококо, вовсе не недописывающих свои произведения, а намеренно создающих фабулы-фрагменты» [13, с. 149]. Кроме того, в этом авторском приеме видна попытка трансформировать вставные барочные новеллы в отдельный жанр.

Новые приемы психологического анализа Кребийон предлагает в романе «Софа», в котором до предела ограничены информация о времени и месте действия, характеристики персонажей, а событийный ряд представляет собой многократное воспроизведение одной ситуации – любовного обольщения, хотя и с разными участниками, но с одинаковым финалом.

Перед читателями предстает парад любовных пар: лицемерная Фатима и глупый Дахис, распутная Амина и грубый Абдалатиф, добродетельная Фенима и преданный Зулим, благоразумные Альмаида и Моклес, неопытная Зефиса и развратный Мазульхим, хитрая Зулика и Мазульхим, Зулика и сдержанный Заадис, Зулика и разгульный Нассес, неопытные влюбленные Зейниса и Фелеас. Описывая любовные поединки, писатель демонстрирует многообразие мотивов, обуславливающих одинаковое, на первый взгляд, поведение человека; выявляет несовпадение «лица» и «маски» – истинных желаний и показной добродетельности; с «безжалостным аналитизмом» [11, с. 319] исследует скрытые механизмы светской жизни-игры...

Кребийон в «Софе» предлагает исчерпывающий анализ понятия «любовь». У Кребийона оно многообразно: это и плотское влечение (Фатима и Дахис) и высокие чувства (Зейниса и Фелеас). Однако между двумя крайностями существует огромное многообразие оттенков. Разные люди, в зависимости от своего характера и представлений о нравственности, вкладывают в понятие «любовь» разный смысл: у Амины это порок, «*принимаящий облик любви*» [9, с. 181], у Фенимы – и «*нежная, живая и пылкая страсть*», и доверие, и дружба [9, с. 189]. Однако писатель констатирует, как нам кажется с горечью, что у большинства людей любовь – просто «*слабость*» [9, с. 190], на которую толкают «*корысть, привычка и даже безразличие*» [9, с. 190], а любовь как «*деликатное и нежное влечение*» [9, с. 190] не встречается.

Анализируя поведение людей, характеризуя нравы мужчин и женщин, Кребийон неизменно констатирует неустойчивость добродетели, однако не забывает указать на разные причины этой нравственной неустойчивости. Фатима не противится соблазну, потому что не хочет «*проводить дни в тоскливой скуке*» [9, с. 161]; Амина отдается сначала из «*беспечности или из прихоти*» [9, с. 170], а затем, следуя советам матери, за деньги незнакомому юноше [9, с. 176]; некая безымянная дама, наделенная «*редкостной добродетельностью и уродством*» [9, с. 183], сдается, польстившись на неискренние комплименты; Моклес и Альмаида вкушают запретный плод из любопытства и ради эксперимента: «*необходимо*

познакомиться с пороком, чтобы меньше отвлекаться от добродетельных занятий и утвердиться в собственной праведности» [9, с. 204], Зефиса отдается Мазульхиму ради любви [9, с. 218]. Лишь добродетельность Фенимы и Зулима остается непоколебимой, а целомудренные Зейниса и Фелеас отдаются страсти, потому что любят друг друга. Разнообразие причин свободного поведения в свете указывает на невозможность однозначной оценки персонажей.

Каждая любовная сцена представляет собой интеллектуальный турнир, участники которого используют разнообразную аргументацию, чтобы добиться своей цели, при этом процесс оболщания носит игровой характер, поскольку обе стороны не верят в истинность своей и чужой добродетели; используемые в диалоге приемы убеждения (аргументы) основаны на знании психологии людей, их слабостей и недостатков.

Л.И. Вольперт указывает, что Кребийон затрагивает тему положения женщины в светском обществе [3, с. 150]. Точнее было бы сказать, что неизменное внимание писателя к проблеме женской добродетели характеризует его внутренние комплексы, то есть в данном случае мы имеем дело с автопсихологизмом. Каково же отношение писателя к своим героиням и к женщинам вообще?

Шамфор в «Характерах и анекдотах» пишет о Кребийоне следующее: «Весьма примечательно, что Кребийон и Бернар, пламенно воспевавшие – один в прозе, другой в стихах – безнравственность и распутство, умерли, страстно влюбленные в потаскушек. Трудно придумать большую нелепость <...> оба писателя <...> напоминают мне трусов, распевающих во весь голос, чтобы заглушить страх» [17, с. 151–152].

Справедливость этой иронии подтверждает «Софа», в которой автор предлагает «коллекцию женских портретов» [20, с. 107] и выступает как знаток человеческой души. Читатель видит представительниц различных социальных слоев и возрастов, красивых и непривлекательных, рассудительных и легкомысленных, добродетельных и порочных. Все героини – очень разные, однако объединяет их одно: авторское отношение к ним. С помощью афоризмов, которые представляют собой наиболее информативный пласт и дают представление не только о состоянии общества, но и об авторском отношении к миру, Кребийон раскрывает свое отношение к женщинам. Это отношение нелicenseприятно: «Редкая добродетельная женщина такова по мнению Софы» [9, с. 158]; «Когда становится известно, что молодая женщина имеет дурную привычку отдаваться безвозмездно, находится много охотников, которые надеются заполучить ее за ту же цену, или, по крайней мере, задешево» [9, с. 171]; «Лучший способ избежать любви – это проводить время с безнравственными женщинами, лишенными каких бы то ни было принципов» [9, с. 210]. Растерянность писателя перед женской непредсказуемостью («Женщины – странные существа. Они никогда не знают, какого рожна им нужно!» [9,

с. 262]) переходит в пренебрежение («*Мужчины не так презирали бы женщин, если бы все женщины хранили благоразумие и если бы их чувства вызывали только уважение*» [9, с. 271]) и отчаяние («*Конечно, встречаются еще порядочные женщины, но их не так много*» [9, с. 271]).

Психология героев анализируется также с помощью комментариев Султана и Султанши, которые внимательно следят за беспристрастным рассказом Аманзоя и высказываются по поводу как героев, так и самого повествования. Экспансивный Султан нередко прерывает повествователя, чтобы расставить собственные акценты в характеристиках персонажей: «*Он и вправду был так глуп? Ну и осел*» [9, с. 183] – характеризует он Зулима; «*Эта женщина невыносима!*» [9, с. 185] – говорит Султан о Фениме, называет «*тягомотиной*» [9, с. 201] длительную беседу Альмаиды и Моклеса, именует Зефису «*тихой*» [9, с. 219] и «*самой глупой из всех недотрог*» [9, с. 224], а Мазульхима – «*хлыщом*» [9, с. 219] и «*зловредным человеком*» [9, с. 227], восхищается Зуликой: «*А вот эта женщина мне нравится!*» [9, с. 224].

Султанша более корректна в своих комментариях: она метко характеризует разговоры Альмаиды и Моклеса как «*смутные мысли*» [9, с. 202], предвосхищает впечатление читателя об Абдалатифе фразой: «*я уверена, что он мне не понравится*» [9, с. 173], отмечает, что Зефиса достойна всяческого уважения [9, с. 218], называет произошедшее между Зефисой и Мазульхимом «*ужасной историей*» [9, с. 213], характеризует поведение Зулики как «*недостойное*», а ее характер как «*низкий*» [9, с. 290].

Благодаря их зачастую полярным оценкам все происходящее предстает в дополнительном освещении. Кребийону удается «сорвать маски с социальной комедии, убрать покровы с тел, обнажить желания и сердца» [22, с. 5] не только непосредственно в повествовании, но и с помощью комментариев и характеристик Султана и Султанши.

Таким образом, вклад Кребийона в развитие французского психологического романа бесспорен. В «Заблуждениях сердца и ума» стиль амбигивности, афористика, игра с читателем создают эффект психологической глубины и неоднозначности поведения персонажей. В «Софе» писатель использует возможности драматургической техники для аналитического исследования мотивов человеческого поведения.

-
1. Автухович Н.В. Проблема «лица» и «маски» в построении образов персонажей в романе Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума» // Актуальные проблемы романистики: Сборник научных статей. – Смоленск: СмолГУ, 2006. Вып. 10. Ч. II.
 2. Автухович Н.В. Стиль амбигивности в романе Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума» как речевая маска // XVIII век: театр и кулисы. Сб. ст. / Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: МГУ, 2006.
 3. Вольперт Л.И. Лермонтов и французская литература [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.ruthenia.ru/volpert/lermontov/17.htm.

4. *Вольперт Л.И.* Пушкин в роли Пушкина. Творческая игра по модели французской литературы. Пушкин и Стендаль. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998.
5. *Забабурова Н.В.* Французский психологический роман (эпоха Просвещения и романтизм). – Ростов-на-Дону: изд-во Ростовского университета, 1992.
6. *Козлов С.Л.* Литературная судьба Кребийона-сына (к историко-функциональному анализу французского романа XVIII в.) // Вестн. моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 1984. № 3.
7. *Козлов С.Л.* Проблема рококо и французское литературное сознание XVII–XVIII вв. / Автореф. канд. филол. наук. – М., 1985.
8. *Кребийон-сын.* Заблуждения сердца и ума, или Мемуары г-на де Мелькура. – М.: Наука, 1974.
9. *Кребийон-сын.* Софа // Кребийон-сын. Шумовка, или Таизай и Нсадарне. Софа. – М.: Наука, 2006.
10. *Лукьянец И.В.* Творчество Кребийона-сына и развитие этической мысли во французской Просвещении (I пол. XVIII в.). – Автореф. канд. филол. наук. – Л., 1987.
11. *Михайлов А.Д.* Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // *Кребийон-сын.* Заблуждения сердца и ума, или мемуары господина де Мелькура. – М.: Наука, 1974.
12. *Модзалевский Б.Л.* Библиотека А.С. Пушкина (Библиографическое описание). – СПб.: Типогр. импер. академии наук, 1910.
13. *Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х годов. – Днепрпетровск, 1996.
14. *Сгар Ж.* Как издавать Кребийона // Проблемы текстологии и эдичионной практики: Опыт французских и российских исследователей / Под общ. ред. М. Делона, Е.Е. Дмитриевой. – М.: ОГИ, 2003.
15. *Сендерович М., Сендерович С.* Пенаты: Исследования по русской поэзии. – Michigan, 1990.
16. *Строев А.Ф.* Типология романтических жанров и французский роман эпохи Просвещения. – Автореф. канд. филол. наук. – М., 1983.
17. *Шамфор.* Характеры и анекдоты / Пер. с фр. Ю.Б. Коренева, Э.Л. Линецкой. – СПб.: Амфора, 2000.
18. *Apollinaire G.* Introduction // *Crebillon le fils. Tableaux des moeurs du temps.* P., 1921.
19. *Deloffre Ph.* Introduction // *Chasles R. Les Illustres Françaises.* T. 1–2. P., 1987. T. 1.
20. *Delon M.* L'idée de gradation chez Crebillon-fils // *Song, illusion, egarement dans les romans de Crebillon-fils.* Grenoble, 1996.
21. *Henriot E.* Les livres du second rayon, irreguliers et libertines. P., 1948. P. 177–201.
22. *Juranville F.* Préface // *Le sophia.* – Paris, 1995.
23. *Prevost A.* Letters de Mentor a un jeune seigneur // *Oeuvres choisies.* T. 1–39. – P., 1810–1816.
24. *Voltaire's correspondence.* T. IX. – Geneve, 1954.

ЮЛНЯ КРИСТЕВА О ТВОРЧЕСТВЕ КОЛЕТТ

Ю. Крестева, чье исследование, по сути, является самым объемным среди других, делает попытку изучить творчество Колетт с позиции психоанализа, постмодернизма, лингвистики. «Я люблю почерк этой женщины: это внезапное удовольствие, но все же я испытываю искушение, попытаться объяснить» [1, с. 7]. Колетт нашла особый язык для того, чтобы высказать, выразить странную связь между своими ощущениями, желаниями и страхами, этими «удовольствиями, которые называют небрежно физическими, и бесконечностью мира – цветением цветов, волнами, исходящими от животных, хрупкими явлениями, страшными чудовищами» [1, с. 15]. Крестева пишет, что, возможно, нужно было быть иностранкой, чтобы попасть под колдовское очарование, которое скорее всемирное, чем сугубо французское.

Вопреки разочарованиям своей личной жизни, вопреки испытаниям, которые ей навязывает социальная реальность и, в особенности, война, Колетт цепляется за удовольствие жить. Удовольствие чувствовать и высказываться равнозначны для неё [1, с. 20]. Этот гимн наслаждению, в котором есть что-то от язычества, Рабле и Вийона, выходит из под пера женщины.

Называя Вирджинию Вульф и Анну Ахматову «великими меланхоличками», Крестева противопоставляет им Колетт как предшественницу революции менталитетов, приведшую к экономической и сексуальной эмансипации женщин.

Ссылаясь на Франсуа Нурирье, Крестева пишет, что если бы Колетт жила в другое время, она бы управляла королями и королевством. Презируя феминисток, посещая гомосексуалов, но не позволяя заточить себя в тесных стенах каких бы то ни было идей, она прежде всего независимая женщина, одержимая мыслью зарабатывать самой [1, с. 24].

Никто, кроме Колетт, не уловил, насколько эротическая жизнь зависит от пульсаций и от отношений к предмету. Никто, кроме Колетт, не описал тот факт, что свободная женщина возможна только в отрыве от этих пульсаций. И только тогда возможно мистическое слияние с Великим Другим, особый экстаз с плотью мира, в котором нет больше ни «я», ни пола, а только растения, животные, чудовища и чудеса, всплески, отблески свободы. В возрасте 35 лет Колетт говорит о том, что ищет «любовь, отличную от любви, которая расцветет в тени всеобщей любви»

[2, с. 799]. А в 55 лет она скажет, что женщина рождается тогда, когда проходит боль от любви, она подчеркивает, что любовь – это лишь одна из величайших банальностей жизни и, лишь когда она покидает нас, мы замечаем все остальное в жизни: веселое, разнообразное, многочисленное [2, с. 282].

Что же остается писательнице, свободной от любви. Что рассказывать, если ничего не запрещено? Колетт не рассказывает историй, либо они банальны.

Кристева называет Колетт священнослужителем точного слова, и что никогда до нее при помощи французского языка не было передано столько нюансов наслаждения. Чтение Колетт – это эмоциональный шок. Можно ли пересказать Колетт? От вас ускользает воспоминание о том, что вы прочитали. И прочли ли, читали ли вы что-либо вообще, либо вы что-то почувствовали? Но что? И хотя интрига у Колетт есть: любовный треугольник, адюльтер, ревность, главное у неё – слова.

В русле феминистского движения 70-х годов Мишель Сард издал в 1978 году первую книгу о Колетт. Затем последовали работы Клода Пишуа, Алена Брюне, Юдит Турман, Герберта Лотмана, Николь Рерье-Каверивьер, Клода Франсиса, Жана Шалона, Мишеля дель Кастильо. Таков шарм Колетт: обычные литературные критерии терпят провал, будучи примененными к ее творчеству. Кристева пишет, что при самом аккуратном и тщательном поиске автобиографических данных о Колетт, все авторы, возводя её жизнь в степень высшей истины, рискуют создать множество мифических образов, предназначенных для читательниц женских журналов. Это провинциалка, окруженная животными, символ старой Франции, сопротивляющаяся варварству техники и глобализации, в то же время она представительница жадной буржуазии с мелочной душой, подавляющая мужчин и слабых людей. Кристева ставит своей задачей освободить образ Колетт от этих популистских и психологических клише. И все же, опираясь на все написанные до нее биографии, она посвящает одну главу поиску истоков творчества Колетт в истории её появления на свет и детстве писательницы. Когда 3 августа 1954 года в возрасте 81 года Колетт умерла, она уже была знаменита не только в Европе, но и в США. Самые популярные актрисы мира были заняты в ролях спектаклей по её произведениям, а французское государство присвоило ей при жизни высшее звание офицера Ордена Почетного Легиона. И хотя церковь отказала в религиозном обряде похорон, государство взяло их организацию на себя. Впервые в истории Республики это были национальные похороны женщины с военными почестями. Колетт похоронили на кладбище Пер-Лашез под аккомпанемент сильнейшей грозы столетия. Даже в этой грозе видит Кристева вызов.

Исследуя личный стиль Колетт, названный самой Кристевой «Усики виноградской лозы», она характеризует его как экономный, наполненный

молчанием, утверждающий отношения с миром, в основе которых лежит не мечта, а пойманный момент, усиленный искусством конденсации. Даже в самых ранних произведениях Колетт влюбленные во французский язык читатели открывали для себя лиризм автора, находя в нем многое от художников Пуссена, Ватто, Мане, Фрагонара, Сезанна и Дега в изображении растительного и животного мира, женского тела и сельского пейзажа.

Анализируя новеллу «Усики виноградной лозы» Кристева делит процесс опутывания соловья усиками растения на семь движений.

Движение первое. Внезапный возврат в прошлое, потому, что начало – это воспоминание. Когда? Где? «Autrefois...» (В былые времена...) И сразу после наречия времени появляется герой: соловей. Это удивительный выбор, так как по предыдущим текстам Колетт известно, что автор не любит птиц, так как они далеко («L'oiseau est loin [1, с. 122]. Je préfère la bête qui a quatre pieds ou pattes»). (Птица далеко. Я предпочитаю животное, у которого четыре ноги или лапки). В «Усиках виноградной лозы» соловей – это король пения, артист. Кристева настаивает на том, что аллитерации в названии новеллы, вибрирующие и влажные звуки (v, g, ille, gne) не случайны. Вибрации губ, ушей, зубов при артикуляции звука ассоциируются с состоянием потери автором своего «я».

Движение второе. Рога лозы, эти разрушающие цепкие усики растут так быстро, что в одну из ночей соловей проснулся со связанными лапками и беспомощными крыльями. И вот рядом с писателем и образом соловья появляется еще один герой – виноградная лоза. Этот атрибут Бахуса присутствует во многих произведениях Колетт. Лоза имеет отношение к её отцу, который впервые дал попробовать дочери мускат Фронтиньян когда ей было всего три года. Испытав удовольствие от этого солнечного напитка, она осталась ему верна навсегда. Но в 1905–1908 годах усики становятся угрожающими: любовь к неверному мужу опутывает крылья и делает их бессильными. И вот, выстрадав боль освобождения из пут лозы, соловей принимает решение не спать больше ночью. Но поможет ли это решение избавиться от желаний?

Движение третье. Прежде всего, важна техника пробуждения ото сна. Соловей поет вместо того, чтобы засыпать. Он поет и влюбляется в свой голос, в его голос влюбляются другие. Ему нужна любовь других. Видеть и быть видимым: начиная со своих первых посещений французских салонов, с первых романов и первых ролей на сцене, Колетт не пропускает ничего из этого французского вкуса к зрелищам. Она целиком принадлежит Прекрасной эпохе, которая так любила представления мюзик-холла.

Движение четвертое. Оставив безличное («он»), принадлежащее анонимной публике, Колетт возвращается к «тои» (я), о котором идет речь в краткой истории о соловье. Наступает время первого лица: «Я увидела со-

ловья, поющего под луной...» Здесь «я» относится не только к взгляду. Это «я» двойного сознания, которое изменяется, изучая себя. Затем следует краткое столкновение «je» и «il» (он). «Je» (я), которая слушает, «il» (я), которая пишет (поет). Это пение не имеет другого значения, нежели внутренняя красота. Два «я» слышат это пение: «Je» зависимое и «moi» ударное, независимое. И аллитерация при замене слова «vrilles» (усики) на «trilles» (трели) примиряет автора во всех трёх образах.

Движение пятое. Конечно же, это есть внутреннее «я», которое связали усики, об этом читатель смог догадаться из интертекста. Обо всем повествователь говорит при помощи игры слов и звуков: её юность была опутана «жесткими нитями», которые «впивались в её плоть». И только с 1907 и 1908 годов её «я» утверждает право на свой голос и на новый способ существования. Память о прошлых страданиях заставляет бояться «Усиков виноградной лозы» Сквозь слезы и грусть рождается обещание обновления.

Движение шестое. Колетт не любит упиваться страданием, она упоминает о нем лишь для того, чтобы пойти вперед. Черное солнце меланхолии наблюдает на горизонте за изменениями в её желаниях и в мире, в котором она живет и пишет: участок меланхолии преодолевается с максимумом экономии – привет слушающему! Писательница не впадает в невинность наивного ребенка, но она не будет больше описывать грусть. Другой способ существования перед ней, хотя ещё не полностью уверенный в себе способ соловья: «и кричу яростно» и «я не решаюсь продолжать» [1, с. 130].

Движение седьмое. Впрочем, в этом колебании стиль становится более легким, и язык впитывает себя трели соловья. Тройная форма усиков, которая переходит в ритм предложений, тройные повторения слов, тройные синтаксические обороты: «Je voudrais dire, dire, dire tout ce que je sais, tout ce que je pense, tout ce que je devine, tout ce qui m'enchant et me blesse et m'étonne...» В поисках полифоничного «я» Колетт говорит «прощай» счастливому сну. Что же последует ему взамен? Пока ничего не ясно. Многие тексты Колетт приглашают нас к чтению между строк. Идет ли речь о том, что наш соловей воспевает любовь «Танатос против Эроса»? Автор не отказывается от роли соловья с пером в руке. Но она кажется успокоившейся в новой версии плоти, найденной в этом пении, которое не есть ни крик ни шепот, но настоящая языческая песнь вечности.

1. *Kristeva J. Le génie féminin. Colette / J. Kristeva. – Fayard, 2002. – 621 с.*

2. *Collette. Bibliothèque de la Pléiade. I, II, 1984.*

LES VRILLES DE LA VIGNE
(УСИКИ ВИНОГРАДНОЙ ЛОЗЫ)
1908 год

В былые времена соловей не пел по ночам. У него был милый тоненький голосок, которым, с приходом весны, он пользовался по назначению с утра до вечера. Он просыпался вместе со своими товарищами сероголубым утром, и их испуганное пробуждение стряхивало с обратной стороны листьев сирени спящих майских жуков.

Он засыпал на месте в семь часов, или в половине восьмого, неважно где, часто в цветущей виноградной лозе, которая пахнет резедой, и спал он до следующего дня.

Однажды весенней ночью соловей спал стоя на молодом побеге, склонив голову на свой круглый зобик, как если бы он грациозно страдал он ревматизма. В это время завитки виноградной лозы, эти хрупкие и выносливые усики, свежий шавелевый привкус которых раздражает и утоляет жажду, в эту ночь усики выросли так густо, что соловей проснулся связанным, со спутанными лапками и беспомощными крыльями.

Он подумал, что умер, стал барахтаться, освободился ценой невероятных усилий и поклялся себе, что с этой весны не будет спать, пока растут усики у виноградной лозы.

Следующей ночью, чтобы не заснуть, он запел:

Пока лоза растет, растет, растет,
Ко мне сон не идет!
Пока лоза растет, растет, растет...

Он варьировал эту тему, нанизывая на нее гирлянды вокализов, влюбился в свой голос, стал тем неистовым опьяненным и задыхающимся певцом, слушая которого, невыносимо хочется его увидеть.

Я видела соловья, поющего под луной, соловья свободного, не знавшего, что за ним наблюдают. Иногда он прерывает пение, наклонив голову, как если бы хотел услышать в себе продолжение угасшей ноты... Затем изо всех сил он начинает снова, надувшись, запрокинув голову, с видом отчаявшегося влюбленного. Он поет, чтобы петь, он поет столь прекрасные вещи, что сам не знает о чем они. Но я, я слышу сквозь золото нот звуки серьезной флейты, дрожащие хрустальные трели; чистые, сильные звуки, еще я слышу первую наивную и испуганную песню соловья, плененного усиками виноградной лозы:

Пока лоза растет, растет...

Хрупкие и прочные, усики дикого винограда связали меня в мою весну, когда я спала счастливым и доверчивым сном. Но одним испуганным прыжком порвала я эти сученные нити, уже впившиеся в мою плоть, и я сбежала... Когда опьянение новой медовой ночи закрыло мои веки, я вспомнила об усиках виноградной лозы и издала крик, столь громкий, на какой был способен мой голос!..

Теперь, проснувшись ночью совсем одна, я смотрю, как поднимается надо мной угрюмое светило, полное неги... Чтобы не впасть в счастливый сон обманчивой весной, когда цветет цепкая лоза, я слушаю звук моего голоса... Иногда, в бреду, я кричу о том, о чем принято молчать, о чем шепчут очень тихо, – потом мой голос понижается до шепота, ибо я не решаюсь продолжать...

Я хотела высказать, высказать все, о чем я думаю, что знаю, о чем догадываюсь, все, что меня очаровывает и ранит; но всегда к рассвету этой звучной ночи находится чья-то мудрая, прохладная рука, которая закрывает мне рот... И мой крик, воспламенившийся крик, спускается к сдержанному пустословию, к говорливости ребенка, который разговаривает громко, чтобы успокоится и забыться...

Мне неведом более счастливый сон, но я уже не боюсь усиков виноградной лозы.

Перевод Т.М. Костюченко

ЖАК ПРЕВЕР, СЦЕНАРИСТ

Жак Превер как ни один другой поэт был тесно связан с кинематографом. Он внёс неоценимый вклад во французскую кинематографию, обязанную его поэтическому дару, его конструктивному таланту, его смелости, его способности сочетать несочетаемое. И не только тем ошутимым количественным вкладом (двадцать семь полнометражных сценариев, написанных самостоятельно или в соавторстве, шесть – неподписанных, тринадцать – короткометражных, двадцать – непоставленных и незавершенных), который сам по себе «привязывает» его к кино, но в основном и прежде всего тем, что привил французскому кино «преверовский дух», «вирус Превера» – способность сочетать картезианское мышление и поэзию.

«Набережная туманов», «День начинается», «Дети райка» – это не просто фильмы Карне и Превера. Это фильмы, ставшие символом французского кино конца 1930-х – начала 1940-х годов, фильмы, давшие жизнь «поэтическому реализму». Превер был вдохновителем, «зачинщиком», «выдумщиком», конструктором этого направления, подчинявшимся властному поэтическому чувству. Влияние Превера на французское кино общепризнанно. Но ошибочно считать, что это влияние исчерпывается периодом 1930–1940-х годов. Оно продолжается и в сегодняшнем кино.

Лучшие фильмы Карне – это Превер, хотя с 1949 года Превер уже не сотрудничал с режиссером. Но с Превером были творчески связаны Жан Ренуар, Жан Гремийон, Кристиан-Жак, Клод Отан-Лара, Ив и Марк Аллегре, Жан-Поль Ле Шануа, Андре Кайатт, Альбер Ламорис и Пьер Превер, его брат и единомышленник, мультипликатор Поль Гримо, а также большинство прославленных французских актеров – Арлетти, Мишель Морган, Жан Габен, Луи Жуве, Жюль Бери, Пьер Брассер, Жан-Луи Барро, Пьер Ренуар, Ален Кюни, Мария Казарес. Его «дух» объединяет фильмы разных режиссеров, на протяжении десятка лет он остается «добрым гением» французского кино, вдохновителем многих крупных кинематографистов, которым он «предоставил свои сценарии, точнее сказать – свой стиль» [1, с. 5].

Как и его стихи, благодаря которым «высоколобая», «изысканная», «элитарная» поэзия его поколения стала поэзией народной, понятной, легко запоминаемой, так и его кинематографическое творчество сделало «элитарное кино» зрелищем, которое было по душе зрителю. Превер вы-

шел из французского народа, он был законным наследником великой французской культуры и благодарно, щедро возвращал своими стихами, своими фильмами народу то, что от него получил. Как поэту и драматургу ему были ведомы труднодостижимые истины. После фильма «Женни», то есть в самом начале своего кинематографического пути, он говорил: «Самое главное – это уметь рассказывать истории». И во всех сценариях твердо придерживался этой скромной установки по той причине, что «люди любят, чтобы им рассказывали истории». Он всегда с ними, с этими простыми французами, которых в его фильмах представляют Франсуа («День начинается»), Гаранс, Батист и Фредерик («Дети райка») и многие другие. Фильмы Превера, как и его стихи, отмечены печатью неувыдаемого обаяния, загадочного очарования, которое мало поддается анализу. «Жак Преввер занимает среди «новых поэтов» привилегированное положение, – пишет французский литературовед Жан Руссло. – Он единственный из них, чье имя – у всех на устах и чьи книги выходили огромными тиражами... Талант – и заслуга! – Жака Преввера заключается в умении привести в состояние поэтической восприимчивости людей, которые вообще не расположены внимать поэзии и скорее даже оказывают ей сопротивление, поскольку в их глазах она идентифицируется с чисто эстетическим и ни на чем не основанным действием» [2, с. 30, 33]. Это сказано о Преввере-поэте, но может быть распространено и на его кинематографическое творчество. Преввера неизменно влекли «вечные» темы большого искусства: любовь, надежда, одиночество, утрата иллюзий, стремление к чистоте и счастью, труднодостижимым, почти невозможным в жестоком мире, где живут его герои. Этот круг проблем охватывает собой и его драматургию и поэзию. Многочисленные параллели указывают на единый источник поэтического вдохновения Преввера, источник, из которого рождались и его стихи, киносценарии, диалоги и сказки. Жак Преввер пришел в кино рано. И только в кругу самых близких друзей, Преввер был непрекаемым авторитетом, «поэтическим пророком».

В 1932 году Преввер уже был участником нескольких фильмов в качестве актера и статиста (его кинематографическая карьера началась в 1923 году фильмом «Взрослые» Анри Фекура, где он сыграл эпизодическую роль ученика коллеги), был автором нескольких сценариев – «Парижские воспоминания», «Труп», которые должен был поставить его брат Пьер и которые так никогда и не были поставлены.

В 1932 год стал знаменательным в жизни Преввера. Он увидел первый фильм по своему сценарию. У Шарля Давида, директора студии «Бронберже», возник проект снимать по ночам, используя построенную для другого фильма декорацию, первый сценарий Жака Преввера «Маленькая спокойная улица». Проект осуществить не удалось, но, став через некоторое время директором студии «Патэ-Натан», он вспомнил свою идею и предложил банкиру и продюсеру Эмилию Натану в качестве эксперимента

снять за несколько ночей среднетражный фильм в декорациях, построенных для больших постановочных картин. Так родился фильм «Дело в шляпе». Преввер работал восемь дней для того, чтобы сочинить сценарий по сюжету венгерского писателя Акоша Ратони, и семь дней было «подарено» группе для съемок в павильоне и день – на натуре в Жуанвиль-Ле-Пон. Комедию «Дело в шляпе» поставил брат поэта, «очаровательный» Пьер Преввер, персонаж, словно вышедший из «Сна в летнюю ночь» [3, с. 112], с участием всей группы друзей, которых имеет в виду Жан-Поль Ле Шануа. Это была забавная, но несколько обескураживающая история миллионера, похищенного гангстерами с целью выкупа. Против всякого ожидания миллионер себя чувствует совершенно счастливым и не хочет быть освобожденным. В эту комическую интригу вовлечены десятки смешных, моментально узнаваемых персонажей. Уже в этой работе Преввера видны его пристрастия. И в дальнейшем политическая, социальная определенность останется обязательной и неотъемлемой чертой его творчества, как поэта и как сценариста. Андре Базен называет фильмы братьев Преввер «Дело в шляпе» и более поздние – «Прощай, Леонар» (1943) и «Удивительное путешествие» (1946) – единственно серьезной попыткой возродить французскую традицию бурлеска» [4, с. 75].

В 1932 году была организована театральная «Группа Октябрь». В нее входили Жан-Поль Ле Шануа, композитор Жозеф Косма, актриса Сильвия Батай, актер и режиссер Жак Б. Брюниус, Жак Беккер, в то время преданный ассистент Жана Ренуара и позже – режиссер, Морис Баке, Жан Касанье, Фабьен Лори и многие другие, в частности, присоединившийся к ним позднее Марсель Карне, который был очарован театральными постановками и блистательными импровизациями Жака Преввера, возглавлявшего группу. В 1933 году «Группа Октябрь» привезла свои агитскетчи в Москву, на Международный фестиваль рабочих театров.

«Бунт и свобода, – пишет в статье, опубликованной уже после смерти Преввера в журнале «Синема-77», критик Франц Жеводан, – ярче всего выражены в опытах «Группы Октябрь». В Париже в период полного социального кипения, где эксперимент и энтузиазм вскоре взорвутся в безудержной кермессе Народного фронта, Преввер открыл радость последовательного протеста против «благоразумного мира благоразумия» и вместе с тем – радость товарищества. День за днем он писал для друзей – Раймона Бюссьера, Ива Аллегре, Брюниуса, Жана-Поля Дрейфуса, Марселя Дюамеля, Сюзанны Монтель, Марго Капелье – тексты, привязанные к повседневности, которые репетировали в обед и играли вечером. Этот рабочий театр – на полдороге между Брехтом и Маяковским – умел, хотел быть революционным, и Преввер, который был его главой, с исключительной беспощадностью бичевал «Огненный крест», военных, буржуа, полицейских, кюре. И он обнаружил глубокую привязанность к дружбе, никогда не покидавшую его, и коллективной, совместной работе.

Таким образом, Жак Превер сразу, с первых лет своей творческой деятельности, оказался связанным с наиболее прогрессивными силами и явлениями во французской культуре. Так много дав театру и много от него взяв, Превер все же не стал «человеком театра», хотя и воздал должное театру и великим традициям французской сцены в «Детях райка». Не стал, возможно, потому, что им полностью завладели две другие стихии – поэзия и кинематограф. Превер постоянно и много пишет для кино, он набирает силу, пропитывается «кинематографичностью», примеривается к отдельным темам и жанрам. И эта учеба, это вызревание художественных идей, поиски нового и углубление, обработка найденного никогда не прекратятся, пока Превер будет писать для кино.

В 1933 году выходит фильм «Луковичка» – музыкальная феерия, адаптированная для экрана Жаком Превером и режиссером Клодом Отан-Лара, для которого это был дебют в звуковом кино. С появлением фильма разгорелся спор по поводу авторских прав: продюсер перемонтировал фильм по своему усмотрению, и режиссер со сценаристом сняли свои имена с титров. Фильм был населен странными, символическими персонажами.

В 1935 году появляется «Преступление господина Ланжа», один из самых значительных фильмов режиссера Жана Ренуара. Сценарий написал Жак Превер по замыслу Жана Ренуара и Жана Кастанье, также входившего в «Группу Октябрь». Картина сделана под влиянием социально-политических идей Народного фронта, которые одинаково разделяли и Превер и Ренуар. Рассказывая историю, приведшую полунищего литератора Амеде Ланжа к убийству владельца типографии и издательства, эксплуататора и бесчестного жулика Батала, к убийству, которое, по мысли авторов, скорее является свершением высшего правосудия, нежели преступлением, фильм с огромной симпатией показывает жизнь простых людей парижского предместья, работников расположенных в одном дворе прачечной и типографии. В «Преступлении господина Ланжа» актером Жюлем Бери впервые был создан важнейший для преверовского мира персонаж, являющийся олицетворением зла, коварства, лжи.

Несмотря на другие, более поздние попытки сотрудничества (последняя из них – работа над картиной «Барон Крак» была прервана в 1939 году из-за мобилизации), «Преступление господина Ланжа» так и остался единственным фильмом Жана Ренуара по сценарию Превера. Жак Брюниус, близко знавший обоих, с сожалением отмечал в статье «Путь Жана Ренуара», что влияние Превера было столь непродолжительным. Именно в связи с фильмом Ренуара уместно отметить одну из важнейших черт творчества Превера – подлинную, высокую демократичность. Жизнь простых людей, их горести и радости близки ему и понятны, эта жизнь питает его творчество. Он остается поэтом в каждом фильме, но у него философия человека, вышедшего из народа и не утратившего связи с ним.

Хотя преверовский мир полон резких контрастов, причудливых образов, нарисованных с любовью или убийственным сарказмом, пожалуй, одной из самых бросающихся в глаза особенностей драматургии Превера, особенностей которые часто ставили ему в вину, является четкое, сразу прочитываемое разделение бытия на две части, на два мира, не допускающее никакого слияния или смешения, хотя они, эти два мира – мир добра и мир зла – обречены на постоянное, болезненное соприкосновение.

Последовательность и постоянство, с какими Превер использует именно эту поэтическую модель, свидетельствуют о том, сколь глубокие корни это представление имело в его душе и в его поэтическом мышлении.

Поэзия «спасает» драматургию Превера. Превер – мастер композиции, блестящего диалога, лучший сценарист Франции – показался бы, вероятно, слишком саркастичным, слишком «картезианцем», даже сухим и холодным, не будь его творчество окрашено теплым и мягким светом поэзии. Она не только диктует образы Преверу-кинематографисту, но и смягчает контрасты, присущие его драматургическому мышлению. Его сюжеты, символы заполнены горячей кровью поэзии и потому перестают быть схемами, умозрительными конструкциями.

Превер-поэт в кино – поэт, который мыслит, чувствует и видит кинематографически. И не случайно в одном из очень редких своих интервью (Превер не любил беседовать с журналистами, даже мрачно шутил: «Буду давать интервью, когда умру») он говорил: «Кино и поэзия – это почти одно и то же».

С 1936 года, со времени появления на экранах первой самостоятельной картины Марселя Карне «Жени», начинается творческое содружество этого режиссера с Превером. Вместе с Жаком Превером, Жаном-Полем Ле Шануа, композитором Жозефом Косма Карне вошел в Ассоциацию революционных писателей и артистов, основавших в 1935 году группу «Свободное кино». Сценарий Жака Превера и Жака Констана «Женни» по роману Пьера Роше предназначался для Жака Фейдера в качестве постановщика и актрисы Франсуазы Розе в качестве исполнительницы главной роли. Однако маститый режиссер, возмущенный нападками прессы на предыдущую свою картину «Героическая кermесса», разорвал контракт. По рекомендации Жака Фейдера и Франсуазы Розе постановка была передана Марселю Карне. Через год появляется следующая их совместная работа – комедия «Забавная драма». Эта «интеллектуальная шутка» (вольное переложение романа английского писателя Сторера Клаустона «Его первая жертва») задумана как пародия на детективный фильм. Это история, полностью оправдывающая свое название, с ловко закрученной интригой, насквозь условная, вернее говоря, как бы подчиненная условностям некой игры, в правила которой зритель не посвящен. «Забавная драма» изобилует великолепно найденными сатирическими ситуациями.

Во всяком случае, можно сказать, что никогда после Превера и Карне не будут столь откровенно издеваться над миром, который они сами создали на экране. Впрочем, элемент эпатажа всегда будет присутствовать в фильмах, созданных ими вместе, ибо вызов, несогласие с принятой формой являются особенностью Превера. Ведь недаром он признается, что предпочитает «фильмы, которые в некоторой степени смущают людей, после которых им становится не по себе». «Женни» и «Забавная драма» были всего лишь подступами к основным произведениям Карне и Превера.

В 1938 году вышел фильм «Набережная туманов», положивший начало «поэтическому реализму». Вольная адаптация романа Пьера Мак-Орлана, изданного в 1927 году, вписывается в круг тем, глубоко волновавших Жака Превера. Критик Жан Кеваль даже считает, что Превера «не умеет показывать людей такими, какие они есть, с их привычками, их вывихами, их улыбками, не умеет показать то, что составляет индивидуальность человека» [5]. Можно было бы возразить, что в фильме есть образ трусливого убийцы или же характерный образ Панама, реалистически индивидуализированные. Но это частное возражение ничего не проясняет. Суть же заключается в том, что цель «показать то, что составляет индивидуальность человека», в художественном плане несовместима с тем, к чему стремились в этом произведении Превера и Карне. Само время, предчувствие грядущей катастрофы влекли их к более сложным задачам, к попытке осознать какие-то скрытые процессы жизни. Основной конфликт фильма возникает из борьбы Любви с Судьбой, из столкновения добра, которое олицетворяет Жан, со злом, представшим в обличье зловещего Забея и мелкого гангстера Люсьена. И исход этой борьбы заранее predetermined. Как говорил Жорж Садуль, резюмируя содержание фильма, «в жизни негодяи всегда одерживают верх; поражение – удел порядочных людей» [6].

1938 год – это канун войны. Период подъема Народного фронта, принесший существенные социальные преобразования и оживление в культурную жизнь Франции, по существу, закончился. Правительство Блюма подало в отставку. Весьма знаменательно заявление Марселя Карне, который пытается защитить себя и свои фильмы от обвинений в безысходности: «А какое было время в 1938 году? Разве не несло оно ростки смерти и уничтожения?... Кинематограф выражающий эпоху, должен был отразить ее характерные черты: беспокойство и потерянности» [7].

И при всем том, вопреки устоявшемуся мнению, Превера вовсе не был пессимистом. Народная суть его дарования, его принадлежность к здоровым силам нации, дух свободы и вольности, которым дышат его стихи и его фильмы, не позволяли ему полностью предаться пессимизму. Напротив, он, скорее, жизнелюб, поскольку верит в добро и чистоту, верит в любовь и ее силу. Он знает, что, пока в мире существуют грязь и туман, любовь всегда в опасности. Но по справедливому замечанию кинокритика

Франца Жеводана, «фатальность оказывается неспособной победить всемогущество любви» [8]. Главная тема кинематографического творчества Превера – столкновение добра и зла, обреченность любви, невозможность счастья с особой силой прозвучала в следующем совместном предвоенном фильме Карне – Превера. «День начинается» (1939), – шедевр драматургии и режиссуры. «Вечное» неотделимо у Превера – Карне от «конкретного». Антониони отмечает двойной смысл фабулы фильма «День начинается»: конкретная история, рассказанная в фильме, есть в то же время «вечная» история любви, и это наблюдение справедливо для всего творчества Превера. Проникновение «вечного» в живую жизнь, просвечивание архетипа в самом обыденном является отличительным свойством преверовской поэтики.

«День начинается» предлагает сложную композиционную структуру. Впервые используя как основу композиции прием ретроспекции, «обратного хода времени», требующий большой утонченности, Превер и Жак Вио создали сценарий, в котором действие развивается по двум перемежающимся, тесно взаимодействующим временным руслам – настоящее, происходящее у нас на глазах, и прошлое, данное в воспоминаниях Франсуа. Сюжет выстроен с безукоризненным мастерством. Каждый новый эпизод связан с изменением психологического состояния героя. Превер добивается этого эффекта простым образом: Франсуа, уже совершивший убийство, в каждом новом эпизоде, относящемся к прошлому, делает какое-то новое, разрушающее его любовь открытие. Схема построения сюжета, композиционный план фильма напоминают музыкальную форму рондо, чрезвычайно выразительную благодаря замкнутости, завершенности, закругленности. Замкнутость композиции – одно из средств передачи чувства обреченности героев, способ драматизировать историю и достигнуть цельности при максимальной простоте. Этот прием позволил соблюсти правило единства времени, столь необходимое для создания драматической атмосферы фильма. Кроме того, благодаря рондообразной композиции удалось избежать искусственной драматизации и подчеркнуть закономерность кажущихся случайными событий, вскрыть их глубинный смысл и невидимую связь между ними. Кульминация – убийство Валантена – едина для обоих аспектов кинорассказа. Фильм и начинается почти с кульминации, затем одно русло повествования ведет нас вместе с героем к трагической развязке, а другое русло (воспоминания) подводит к кульминации. Это компонент поразительной цельности и монолитности фильма, совершенства его драматургической формы. За пределами фильма звучит как бы трезвый звон будильника, заведенного Франсуа. Будильник звонит над его мертвым телом, окруженным клубами слезоточивого газа, сквозь которые с трудом пробиваются первые лучи восходящего солнца. Начинается новый день – день без него. Таков финал одного из лучших творений Превера и Карне.

Несмотря на тесное содружество с Карне, Превер писал сценарии не только для него. Одним из наиболее значительных режиссеров, с которыми он работал в конце 1930-х – начале 1940-х годов, был Жан Гремийон.

Замысел фильма «Буксиры» по роману Роже Версея возник зимой 1938–1939 годов. Первый вариант был написан Шарлем Спааком и Гремийоном, но продюсер отверг его и поручил адаптацию Андре Кайатту, а написание диалогов самому автору романа. В свою очередь Жан Габен, исполнитель главной роли, и Гремийон отклонили их работу и пригласили Жака Превера. В мае 1939 года Превер и Гремийон написали третий вариант адаптации. Когда начались натурные съемки, у Превера еще не были закончены диалоги. Пьер Лепроон пишет, что «в своей адаптации романа Роже Версея Жак Превер, сохранив стержень этой реалистической драмы, сделал главный упор на обрисовке характеров, пребывающих во власти внешней силы, в которой материализуется судьба и рок. Эта сила – море, им и для него живут люди буксира. Оно порождает драму, обостряет, углубляет ее и приводит к развязке. Снова ощутив дыхание моря – атмосферу своих первых фильмов, Жан Гремийон опять овладевает своей такой выразительной фактурой, вновь обретает твердость почерка» [9]. Жан Гремийон, с которым позднее, в 1943 году, Превер сделал еще один фильм, «Летний свет», был режиссером, сумевшим по-настоящему оценить Превера-сценариста и придал многим его идеям новый смысл, а также социальную окраску и особый «трагизм современности». Два его фильма несли на себе отпечаток творческой личности Превера и в то же время значительно отличались от фильмов Карне почти документальной стилистикой. Творческое содружество Гремийона и Превера этим и ограничилось. Проект третьего фильма, «Сильвия и призрак» по роману Альфреда Адана, несмотря на многие месяцы подготовительной работы, так и не был осуществлен.

Превер предлагал сюжеты, писал сценарии, диалоги – для Марка Аллегре, Эдмона Гревилля, Пьера Бийона, для Марсея Карне. В результате из всех многочисленных проектов Карне остановился на сценарии «Вечерние посетители», который первоначально предназначался для Гремийона. «Бегство» в средневековье, в фольклор, как показало время, дало авторам «Вечерних посетителей» наибольшую свободу. При этом мистификация зашла в этом фильме столь далеко, что до сих пор в части киноведческой литературы бытует мнение, будто «Вечерние посетители» являются экранизацией некой средневековой легенды. «Вечерние посетители» – пример притчи, скрытый смысл которой ускользнул от тех, кто мог бы запретить картину, и был совершенно понятен и ясен миллионам французов. Однако политическое прочтение «Вечерних посетителей» как произведения антифашистского – прочтение не только допустимое, но и верное, оказалось со временем недостаточным, потому что оно почти полностью вытеснило то непосредственное, видимое содержание, которое

для авторов было не менее важным. Подтекст поначалу оказался более ясным и важным, нежели текст. Антифашистская трактовка была созвучной настрою времени, когда «Вечерние посетители» появились на экране; тема любви, противостоящей злу и соблазну, была и до конца осталась неизменной и магистральной для Превера.

Успех «Вечерних посетителей» открывал большие возможности перед Карне и Превером. Они с блеском использовали эту благоприятную ситуацию, задумав и осуществив картину, совершенно заслуженно ставшую одной из краеугольных в истории французского кино. «Грандиозное произведение во всех смыслах, которое утверждало, утверждает и сегодня, спустя двадцать два года, и будет утверждать завтра непреходящий характер французского кино» [10].

Ж.-Ж. Пере в 1967 году не был одинок в своем безоговорочном и безграничном восхищении «бессмертным» фильмом «Дети райка».

В «Детях райка» героями были знаменитые актеры середины XIX века Фредерик – Леметр и Дебюро, и блистательная эпоха французского театра была показана средствами блистательного кинематографа, а неотразимое обаяние и жизнестойкость французского народа были многократно акцентированы.

«Дети райка» навсегда останутся в истории французской культуры еще и потому, что это был первый французский фильм, показанный в освобожденной Франции. Карне намеренно затянул работу на заключительной стадии, и премьера фильма в парижском дворце Шайо 9 марта 1945 года стала национальным праздником. Превер писал сценарий шесть месяцев – срок для него длительный, но, как он говорил, «ведь и фильм – длинный». Работал, как обычно, «вместе с режиссером Марселем Карне, с Майо, который рисовал костюмы, с декораторами Барсаком и Траунером, который не имел права работать, с Жозефом Косма, композитором, который также не имел права работать и тем не менее, как Траунер, работал, потому что они очень это любили и умели это делать». На вопрос, хорошо ли все эти художники ладили друг с другом, Превер ответил: «Сказочно хорошо. И потом, когда сценарий, подготовка к фильму были закончены, Карне начал съемки и проделал ужасную, невероятно трудоемкую работу и, безусловно, самую прекрасную работу, какую он когда-либо делал». «Дети райка» – дань уважения и вместе с тем продолжение живой традиции французского национального искусства и литературы. Превер нарушил схему классического треугольника, внутри которого, как правило, разворачивались и драмы любви. В фильме «День начинается» четыре персонажа, в «Вечерних посетителях» две пары, в «Детях райка» в традиционное поле любовного треугольника вовлечено шесть персонажей, шесть ярчайших индивидуальностей – Батист, Ласенер, граф де Монтрей, Фредерик, Гаранс и Натали. Превер знает, что драма любви – это прежде всего то, что происходит или не происходит между двумя любящими

сердцами, а остальное (соперничество, ревность) – имеет лишь второстепенное значение.

Превер находится в русле древнейшей национальной традиции, когда в своем видении мира уделяет такое важное место любви, видит в ней важнейшую силу, способную противостоять и естественно противостоящую злу. Превер, однако, не только следует национальной традиции, он возрождает эту традицию, на некоторое время угасшую в творчестве Золя и натуралистов, Мопассана и отчасти даже Пруста, он выносит на ясный свет геометрически четкий образ мира, в котором насмерть противостоят друг другу любовь и зло. Любовь в фильмах Превера – это тайна мира, неведомая скрытая сила, рождающаяся, на наших глазах и на глазах изумленного зла. Любовь непременно включает в себя и эротический момент, но эротика никогда не приобретает у Превера самостоятельного значения. В отличие от многих выдающихся художников прошлого и нынешнего века, поклонявшихся Эросу как самостоятельному божеству и возрождавших в своем творчестве древние языческие представления, любовь у Превера – это, глубоко нравственное переживание, стремление к счастью, а не к наслаждению. Здесь он предстает целиком человеком нового мира и глубоко демократичным художником, ибо подобное отношение к любви и есть отношение к ней народа.

«Дети райка» – наиболее разработанное из творений Превера как философски, так и художественно. У героев «Детей райка» понимание мира достигает возможной полноты. Они живут в полном сознании своей личности и значения своих поступков, они умеют и любят говорить о себе. Но рефлексия их не является болезненной, она не только не разрушает их, но даже несколько не деформирует их личность и, во всяком случае, не может помешать вершиться их судьбе. Эта рефлексия, этот постоянный самокомментарий, в котором есть немалая доля самолюбования, не мешает героям быть живыми людьми, жить соответственно своим склонностям и характеру и допускать ошибки, в том числе и роковые. Она оправдана в людях сцены, привыкших постоянно быть на миру, под взглядами сотен людей. Зло не персонифицировано здесь (как в «Вечерних посетителях»), не сконцентрировано в одном персонаже (как в Забеле или Валантене), оно распределено на несколько персонажей и сочетается с другими, иногда симпатичными чертами. Тем не менее присутствие зла, его борьба с любовью чувствуется в фильме постоянно. Один из критиков писал, что все герои фильма дети не только театрального райка, но и – в высшем смысле – дети потерянного рая. Идеал любви постоянно затемняется в них другими, ложными идеалами и целями – самолюбием, тщеславием, гордостью, жадной мести. Ни один из этих ложных идеалов не может дать им удовлетворения и счастья, но каждый из героев обнаруживает это слишком поздно. Даже Гаранс и Батист, казалось, уже достигшие счастья, не способны удержать его. «Дети райка» завершают и дорисовывают кар-

тину мира по Превверу. Противостояние зла и любви – один из главных моментов в превверовском мире. Причем о силе и давлении зла свидетельствовала та особая автоматичность, подспудная принужденность действий отрицательных персонажей, которая характерна для глубоко развращенных людей, как бы подневольных злу. Это состояние, неоднократно воспроизведенное Преввером, задолго до него с особой силой запечатлел Достоевский в своем Свидригайлове. Рядом со злом любовь в более ранних фильмах Преввера могла показаться явлением земным и даже отчасти приземленным. При своей несомненной нравственности, стойкости она уступала злу в значительности и серьезности. Зло выглядело более глубоким и содержательным, нежели любовь. Такое нарушение равновесия в пользу зла – сложившаяся традиция новой европейской литературы от гётевского «Фауста» до «Мастера и Маргариты». Глубине содержания соответствует в этом фильме и новаторство художественного решения. «Дети райка» – один из наиболее ранних примеров слияния, смешения разных жанров в кинематографическом произведении – явление, характерное для более позднего кино, кино 1970-х годов. В нем можно обнаружить жанровые структуры биографического фильма, классического романтического романа, приключенческого, детективного фильма, любовной драмы, романа. В статье о фильмах Карне Микеланджело Антониони писал: «Те события, которые мы видим, кажутся почти второстепенными по сравнению с тем, что остается за пределами экрана, но несомненно происходит в мире. Фильм получает необычный масштаб: как будто смотришь огромную панораму, которая охватывает одновременно и пространство, и время. Это бытие» [11].

Сотрудничество Карне и Преввера вызвало немало разговоров о том, каково место каждого из них в этом творческом союзе. Не первый раз в истории кино возник повод для споров о том, кто является истинным автором фильма – сценарист или режиссер. В отношении Жака Преввера и Марселя Карне такая постановка вопроса бессмысленна. Трудно, говоря о фильмах, сделанных ими совместно, разделить эти две индивидуальности, настолько органично содружество этих разных художников, непохожих и даже противоположных по темпераменту, по мироощущению. Марсель Карне снимал фильмы не только по сценариям Преввера, Преввер писал сценарии не только для Карне, но именно вместе эти два разнохарактерных таланта создали фильмы, ставшие гордостью Франции. Преввер с необычайной щедростью раскрылся в эти десять-двенадцать лет сотрудничества с Карне. После «Детей райка» и он, и Марсель Карне оказались в трудной ситуации. Вторжение новой эстетики (неореализма, документального стиля) повлекло за собой необходимость перестройки для многих кинематографистов. После войны требовался иной подход к жизни – отвоеванная свобода подразумевала и необходимость новых поисков в области искусства, и выражения художественных идей. Поэтический,

символический язык, язык притчи, аллегии перестал соответствовать духу времени. В 1946 году вышли «Битва на рельсах» Рене Клемана, «В сердце бури» Жана-Поля Ле Шануа. Эстетика Превера – Карне показалась чем-то безнадежно устаревшим, архаичным. Это со всей очевидностью определилось, когда была завершена их последняя совместная работа – фильм «Врата ночи», основой которого послужил балет Жака Превера и Жозефа Косма.

Превер как художник, как сценарист, как «создатель» и «творец» направления уже успел к моменту этого перехода сказать свое слово. Между «Детьми райка» (1945) – высшей точкой «поэтического реализма» – и «Похитителями велосипедов» (1948) – одним из шедевров неореализма – пролегло всего три года. Но эти три года обозначают границу между двумя эрами в европейском кинематографе. При этом судьба отдельных фильмов Превера и судьба направления, представленного этими фильмами, были весьма различны. Приговор времени и истории вовсе не был так суров: время отказывалось от направления, созданного Превером, но принимало фильмы, созданные Превером в русле этого направления как некую объективную данность, как некий дар искусства.

«Время поработало против Карне», и его средства «больше недостаточны для полного проникновения в изображаемое». Но они стимулировали формирование ... тех вкусов, чувств, поэзии... которые лишь постепенно проникают в последние наиболее значительные произведения европейского кино», – писал в статье «Марсель Карне – парижанин» Антониони. Эту высокую оценку можно отнести и к вкладу в киноискусство Жака Превера.

После того как Превер расстался с Карне, он написал немало сценариев, участвовал в создании фильмов «Чары» и «Потерянные сувениры» Кристиана-Жака, «Любовники из Вероны» Андре Кайатта, экранизации «Собора Парижской Богоматери» Жана Деланнуа и ряда других – это все произведения, лишённые печати «преверизма». Присущий Преверу дар созидания, открытия, способность продолжать свою жизнь в искусстве, проявились в том, что он все равно оказался там, где «дышал» французский дух. После ухода из игрового кино, именно в те годы, когда наиболее ясной стала исчерпанность «поэтического реализма», он продолжает писать сценарии для короткометражных фильмов.

Преверовская поэзия, мощно выразившая себя в крупных произведениях, обнаруживает ту же гармоничность в малых фильмах, созданных теми, кто вошел в ставшую знаменитой «Группу тридцати». «Новую школу» короткометражного фильма, во многом способствовавшее сохранению его традиций с одновременным их переосмыслением, подготовкой к иному этапу, каким станет «новая волна», невозможно представить без Жака Превера. Его вклад в развитие национальной кинематографии можно назвать «поэтическим документализмом», ибо большая часть картин, в

которых принимал участие Превер, были именно документальными фильмами или фильмами «документального стиля», окрашенными его поэтической индивидуальностью, и это даже в тех случаях, когда он был лишь автором дикторского текста. Это «Обервилье» (1945) Эли Лотара, фильм о бедном рабочем квартале почти в самом центре Парижа, с музыкой Жозефа Косма и стихами Превера, широко известная картина «Сена встречает Париж» (1957), где поэтический документализм изображения – зарисовки «схваченной врасплох» парижской жизни – многократно усилен стихотворным текстом Превера, блистательно прочитанным Сержем Реджани, это документально-игровые фильмы Пьера Превера «Красавец Париж», который был снят в два этапа, начат в 1928 году и закончен в 1950-м, и «Париж ест свой хлеб» (1958), «Мастера примитива XIII века» (1959) Пьера Бильбо. Особого внимания заслуживает участие Превера в работе над мультипликациями Поля Гримо «Маленький солдат» (1947), «Пастушка и трубочист» (1953) и трехминутной лентой «Голод мира» (1958) по заказу Международной выставки в Брюсселе. В интервью 1945 года, где Жак Превер говорит о том, что он вместе с Гримо работает над сценарием полнометражного мультипликационного фильма по сказке Ганса Христиана Андерсена, он так пересказывает содержание ленты «Пастушка и трубочист». В 1980 году Поль Гримо, уже после смерти Жака Превера, закончил еще один мультипликационный фильм по его сценарию «Король и птица», в котором героями вновь являются двое влюбленных – пастушка и трубочист, а также «очень плохой король» и «очень сообразительная птица». Фильм получил премию Луи Деллюка за 1980 год и премию XII Московского кинофестиваля.

Имя Превера стоит и в титрах сказки о мальчике и ослике «Ослик Бим» (1949) – первого игрового короткометражного фильма прославившего позднее Альбера Ламориса. Ламорис снял в Тунисе ленту для детей, но снял ее так, как снимают документальный фильм, фильм-наблюдение в подлинной обстановке, с непрофессиональными юными актерами, с настоящими осликами, которых он приручал в течение года, и, показав его в смонтированном виде Преверу, попросил его написать поэтический комментарий и прочитать его. Таким образом, Ламорис привлек к сотрудничеству скорее Превера-поэта, нежели Превера-сценариста.

Фильмы, над которыми работал Превер, в такой же степени «фильмы Превера», в какой тех режиссеров, которые их ставили. Превер удостоился совершенно особой чести стать признанным главой направления и занять в кино место, какое обычно принадлежит лишь самым выдающимся режиссерам.

Во французском кино остался «дух Превера», остались фильмы, кинематограф Жака Превера.

-
1. *Bernadet J.-C.* El espíritu Prévert / J.-C. Bernadet. // «Filmoteca», 1972–1973. № 5 – P. 4–5.
 2. *Rousselot J.* Poètes français d'aujourd'hui. Antologie critique / J. Rousselot. – Paris, 1959.
 3. *Ренуар Ж.* Моя жизнь и мои фильмы / Ж. Ренуар. – М.: Искусство, 1981. – С. 112.
 4. *Базен А.* Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – С. 75.
 5. *Queval J.* Jacques Prévert / J. Queval. – Paris, 1955.
 6. *Садуль Ж.* История искусства / Ж. Садуль. – М., 1957. – С. 274.
 7. *Sadoul G.* Les films de Carné, expression de notre époque / G. Sadoul. // «Les lettres françaises», 1956.
 8. *Gévaudan F.* Un certain Jacques Prévert / F. Gévaudan. // «Cinéma-77». № 222.
 9. *Лепроон П.* Современные французские кинорежиссеры / П. Лепроон. – М., 1960. – С. 226.
 10. *L'Avant-Scène du Cinéma.* № 72–73. 1967. P. 9.
 11. *Сокольская А.* Марсель Карне / А. Сокольская. – С. 136–137.
 12. *Gasiglia-Laster D.* Paroles de Jacques Prévert / D. Gasiglia. Laster. – Paris, 1993.
 13. *Français C.* Jacques Prévert. Paroles / C. Français. – Paris, 2000.
 14. *Laster A.* Paroles. Jacques Prévert / A. Laster. – Paris, 2000.

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ И ВОЗМОЖНОСТЯХ
ИСТОРИКО-КОНТЕКСТУАЛЬНОГО МЕТОДА
(На примере сопоставления творчества Б. Грасиана и Э. Ионеско)**

Продолжать начатое легко, изобре-
тать трудно, а по прошествии стольких
веков – почти невозможно, да и не всякое
продолжение есть развитие.

*Б. Грасиан. Остроумие, или
Искусство изощренного ума*

В семнадцатом выпуске сборника «Проблемы истории литературы» (2003) в рубрике «Художественный текст: анализ или интерпретация?» напечатана работа А.А. Гугнина «Введение в анализ поэтического текста», заявленная как «начало книги»¹. К сожалению, запланированная книга пока не увидела свет, но публикация вполне достигла своей изначальной цели – постулирования нового, историко-контекстуального, метода литературоведения. Его базовые положения представлены в виде схемы анализа художественного текста, включающей девять уровней². Первый, «текст как таковой», вызывавший недоумения и дискуссии в кругу приверженцев иных филологических подходов, продемонстрирован на примере хрестоматийного лермонтовского «Паруса». Нелегкая исходная задача, которую решал на данном уровне анализа А.А. Гугнин, заключалась в следующем – показать, каким образом читатель может, абстрагировавшись от стереотипных схем мышления, не имея никакой внеположенной самому тексту информации, ограничившись лишь законами здравого смысла и реального жизненного опыта³, обнаружить в произведении потенциально возможные смыслы. Трудности, неизбежные в работе с эмпирическим материалом, распространяются и на не освещенные подробно в публикации последующие уровни анализа, на которых объект исследования должен быть рассмотрен в разнообразных контекстах – творчества самого автора, национальной, европейской и мировой литературы (в синхронном и диахронном аспектах).

Имея некоторый опыт в работе с данной схемой⁴, можно утверждать, что самыми проблематичными являются диахронические сопоставительные экскурсы. Каково достаточное основание для сопоставления двух удаленных друг от друга во времени авторов? Возможно ли вообще какое-либо уподобление ставшего каноническим литературного наследия ми-

нувших веков и до конца не определенного настоящего? Будучи погруженным в «основной» литературный материал, принадлежащий конкретной эпохе, исследователю легко поддаться тому же искушению, что и на уровне текста как такового – пропустить текст, скажем, XVII века сквозь призму современных терминов и понятий, и не истолковать его, а подменить мировоззрение того периода собственным, фактически вновь «проиграть» личные пристрастия в подходящем контексте.

Пример соположения литературы XVII и XX веков избран неслучайно, поскольку художественная практика и поэтика барокко является крайне значимой для опыта писателей прошлого столетия, особенно его второй половины. Барокко как метафора бытия культуры в целом пронизывает и соединяет формальный и содержательный план романа К. Симона «Ветер. Попытка восстановления барочного алтаря» (1957). Ироническое воссоздание прециозной (и других стилевых направлений XVII века) повествовательной техники в романе У. Эко «Остров накануне» (1994) ведет к самоиронии, сомнению в возможности постижения другого через себя и себя через другого, соединения несоединимого, критическому переосмыслению актуального состояния культуры.

Интерес писателей середины – конца второго тысячелетия к наследию барокко сопровождался увеличением числа исследований литературы этого направления и ее соотношения – обычно лишь в виде сносок как наметок на будущее – с современными (модернистскими) произведениями. М. Эслин размышлял о драмах П. Кальдерона как об одном из источников философской проблематики театра абсурда⁵. Л.Е. Пинский отмечал «близость концептизма Грасиана к модернистской эстетике XX века»⁶. И.Н. Голенищев-Кутузов, разбирая назначение аллегорий в романе Б. Грасиана «Критикон» (1651–1657), писал: «Мне думается, что исследование влияния писателей барокко на Ионеско, Кафку и других модернистских авторов XX века принесло бы неожиданные и чрезвычайно интересные результаты»⁷. Однако данные тезисы не получили развития, и более того, современные литературоведы, анализирующие движение научной мысли прошлого столетия из нынешнего, делают противоположные выводы: «Постепенно осознаваемая нормативность барокко естественно отделяет его от “ненормативной” современной литературы, рассматриваемой как система внешне схожая, но субстанционально противоположная барокко, что в свою очередь приводит к критике недавних отождествлений барочных и современных авторов»⁸.

И все же – Бальтасар Грасиан и Эжен Ионеско. Сопоставление их творчества необходимо, хотя бы потому что мнения И.Н. Голенищева-Кутузова и Л.Е. Пинского отнюдь не безосновательны. Формальных подобий в произведениях испанского иезуита и французского драматурга-неоавангардиста действительно много. На страницах «Критикона» встречается множество полулюдей-полузверей, напоминающих носорогов из

одноименной пьесы Ионеско. Основная художественная функция этих образов весьма схожа – аллегорически изобличить порочную утрату неповторимой человеческой индивидуальности. В итоге желание «быть, как все» разрушает способность к общению, не оставляет места подлинному диалогу. В пьесе Ионеско эта идея выражена по преимуществу в фигуративном плане, при помощи гротескных превращений, распространяющихся как некий душевный и физический недуг, который сгоняет заболевших «носорожностью» в стада. В романе же Грасиана наряду с фантастическими образами можно обнаружить очевидные иронические высказывания персонажей в соответствующих ситуациях, например при входе двух путешественников, Критило и Андриено, в мир: «Была там еще тропа, усыпанная колючками [...] Народ там кучней теснится и даже кулаками пробивается. Наиболее же утопанной была дорога для скотов. И когда Андриено спросил у одного скотоподобного, почему он по ней идет, тот ответил: чтобы не идти, мол, одному»⁹.

Рассуждая о таком явственном сходстве, следует постоянно иметь в виду, что сопоставление творчества Грасиана и Ионеско может быть исключительно типологическим. Нигде в публицистических заметках французского драматурга не упоминается имя испанского писателя. Более того, Ионеско определял авангард как оппозицию, разрыв с предшествующей традицией. Поэтому для него было важным найти для пьесы образ, не имеющий значительной истории и популярности в искусстве. Вот как он подбирает его: «Бык? Нет, он слишком благороден. Гиппопотам? Нет, слишком вял. Буйвол? Нет, буйволы обитают в Америке, а политических намеков не нужно... Носорог! Наконец, я увидел, как мой сон становится явью, материализуется в осязаемую глыбу»¹⁰.

Вместе с тем, можно констатировать, что механизм создания фантастических персонажей в романе Грасиана совпадает с описанным у Ионеско ходом творческой фантазии. Метаморфозы, которым подвергаются наивный и недалёковидный Андриено и люди, встречающиеся путникам, отражают не действительный мир, а представляют буквальную реализацию самых причудливых вымыслов, порожденных самой же действительностью. Непрестанное взаимное отражение внешнего и внутреннего вызвано у обоих писателей, столкнувшихся с принципиально новыми и отнюдь не позитивными процессами в обществе и, осмелимся сказать, несколько вынужденно принявшими бремя новаторства, обусловлено отсутствием единства между миром и соприкасающимся с ним сознанием и целостности мыслящего «я». Ж. Делез, сопоставлявший барокко и современность в книге «Складка. Лейбниц и барокко» (1988), видел в основе капиталистического социума и социума XVII века общий кризис собственности и идентичности¹¹.

В связи с его развитием вся окружающая действительность и у Грасиана, и у Ионеско подвергается преобразению. Иллюзия и реальность

переплетаются и дополняют друг друга: так, Беранже не способен определить, каково же истинное бытие, носорожье или человеческое; Андрению при дворе безымянного владыки становится, сам того не осознавая, одновременно наблюдателем и участником театрализованного действия. Перенос еще одну мысль Ж. Делеза в поле исследуемого вопроса и на драму Ионеско, можно заключить, что «отличительная черта барокко заключается и не во впадении в иллюзию, и не в выходе из нее, а в реализации некоего явления внутри самой иллюзии или же в сообщении ей некоего духовного здесь-бытия, возвращающего ее частям и кусочкам какое-то совокупное единство»¹².

Превращения в романе Грасиана и пьесах Ионеско управляются в основном посредством языковой игры. Правила ее одинаковы для обоих авторов – буквально реализовать, разыграть расположенные в потенциально бесконечные ряды семантически схожие устойчивые выражения, фразеологические обороты, метафоры, так что иногда в текстах встречаются едва ли не параллельные места. Приведем наглядные примеры. Вот что происходит в «Критиконе» с испившими из фонтана обманов: «Глаза у испивших воды видели не только в ином цвете, менялись также формы и размеры видимого [...] Тех, кто ее пригубил или в рот набрал, преображала еще сильнее: их языки, прежде из плотного мяса, превращались в языки из веществ самых необычных. У одних – из огня, они испепеляли мир; у других – из каких-то помоев, жидких-прежидких; у многих – из ветра, эти, словно меха, надували чужие головы враками, слухами, лестью. Некоторые языки, прежде шелковые, становились колючими, бархатные – суконными. Иные превратились в языки из острот, большинство же – очесом набитые: чесать-то языком легко, а что важно, того не выговорят»¹³. Следующий отрывок взят из «Упражнений в устной французской речи и произношении для американских студентов» (1964) Ионеско, в котором доктор перечисляет встречавшиеся ему заболевания: «Среди большого числа больных, которые приходят ко мне на прием, есть такие, у кого тяжело на сердце, у других – изжога от перца, а третьи дают маху по паху. Есть такие, что вспыхивают или взрываются. Бывают такие, что перегибаются от смеха пополам. А случается, что и вчетверо. Есть еще и такие, кому уши прожужжали. У других что-то сидит в печенках. У некоторых сердце ушло в пятки, и они пьются. У других пыль попадает в кровь, и они могут вспылить; им что-то бьет в голову, и они начинают закипать; у других голова пошла кругом, да так и не пришла. У многих глаза наливаются кровью, и они все видят в красном цвете»¹⁴.

Теоретическая основа языковой игры у Грасиана излагается в трактате «Остроумие, или Искусство изощренного ума» (1642, 1648), предшествующем роману «Критикон». В нем он дает объяснение тому, как язык может отразить многообразие бытия и собственных способов его репрезентации через выявление полисемантической: «Подобные рассуждения

подобны гидре многоголовой, ибо имеют не только свой собственный и прямой смысл; если их урезать или чуть изменить, из каждого их слога рождается остроумная находка, из каждой запятой – новый поворот мысли»¹⁵. Похожие приемы семиозиса встречаются у Ионеско – достаточно назвать распадающийся и восстанавливающийся в новых смысловых связях язык персонажей «Лысой певицы», «Урока»; реплики со «случайной» рифмой, подобные процитированным выше из «Упражнений... для американских студентов», а также из драм «Стуля», «Амедей, или Как от него избавиться». Совмещение понятий, которые в обиходном языке не связаны никакими семантическими отношениями, дает французскому драматургу возможность обнаружить удивительную «несовозможность»¹⁶ объективного и субъективного, естественного и художественного, универсального и частного.

Между тем, именно в понимании остроумия и семиозиса, непрерывного порождения новых смыслов из единоличного мира, коренятся существенные отличия между барокко и современностью, поэтикой и эстетикой Грасиана и Ионеско. Художественное творчество испанского автора подчинено строгим нормам, им же самим себе и положенным – недавно теоретический трактат предшествует роману. Сами же нормы предполагают наличие центра, то есть единый наивысший критерий. Таков в барокко Божественный разум, самый источник остроумия. Ионеско – носитель секуляризованного мировоззрения, для него вопрос веры сложен и неоднозначен¹⁷. Так или иначе, присутствие Логоса, вселенского рацио является с точки зрения человека XX столетия лишь одной из возможностей объяснения всего сущего. Художественное мировоззрение Ионеско отражает распад центристской картины мироздания. Если для персонажей Грасиана не подлежит сомнению тот факт, что «как не губят мир, а все же он не пошел прахом»¹⁸, то в художественном пространстве пьес Ионеско гибель одного человека символизирует распад всего макрокосма.

Важным эстетическим критерием в творчестве Грасиана выступает моральное совершенство. Ему подчинено все – от тематики до выбора стилистических приемов, фактически оно выступает в качестве границ семиозиса, непреложного закона остроумия. Показательно в данном случае отношение Грасиана-повествователя в «Критиконе» к Дж. Марино как автору весьма фривольной поэмы «Адонис»: его «прекрасная итальянская теорба» валяется в грязи. Единство этического и эстетического начал не имеет смыслоорганизующей (ни какой-нибудь другой) роли в творчестве Ионеско. В художественном сознании XX века язык пребывает самовластной силой, но его воздействие на писателя уже не имеет нравственного измерения, как не подчинены ему и литературные произведения. Об этом в своей Нобелевской лекции точно сказал Иосиф Бродский, еще один представитель словесности прошлого столетия, чье соотношение с бароч-

ной «метафизической» школой английской поэзии остается дискуссионным вопросом¹⁹: «Не язык является его (поэта. – Д. К.) инструментом, а он – средством языка к продолжению своего существования. Язык же – даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы только справедливым) – к этическому выбору не способен»²⁰. Единственной мерой смысла в театре Ионеско оказывается Субъект (читатель, зритель). Его желания, эстетические предпочтения, чувственный опыт кладут предел абсурду, выводят его за рамки частного фантазирования и создают сотворческий контекст. В противовес завершеному барочному произведению выдвигается произведение открытое.

Что же в историко-контекстуальном методе помогло прийти к данным выводам, выделить отличия между творчеством Грасиана и Ионеско? В первую очередь, ориентация на реальный исторический опыт барокко и неоавангардизма, определивший специфику их эстетики. Во-вторых, четкое различие метода исследования и его предмета, смешение которых можно отчасти наблюдать в цитированной книге Ж. Делеза. В-третьих, привлечение различных контекстов – философского (монадология Лейбница и ее интерпретация Делезом), лингвистического (семантика языка), – которые при этом не выводили исследование из проблемного поля истории литературы. Дальнейшая работа с самыми разнообразными контекстами – одна из наиболее перспективных, на наш взгляд, возможностей историко-контекстуального метода.

¹ Гугнин А.А. Введение в анализ поэтического текста / А.А. Гугнин // Проблемы истории литературы. Сб. ст. Под ред. А.А. Гугнина. Вып. семнадцатый. – Москва – Новополюк, 2003. – С. 200.

² Там же. – С. 213.

³ Любопытно отметить, насколько близко соприкасаются в вопросе о пределах интерпретации различные в своих основаниях историко-контекстуальный метод и семиотика. О принципиальном для анализа текста различении вымысла (мира повествователя) и действительности (мира читателя и реального автора) см. главу «Вероятные леса» в книге Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко; пер. с англ. А. Глебовской. – СПб.: Симпозиум, 2003. – С. 138–180; об энциклопедии как о предельной коммуникативной компетенции и контекстуальных предпочтениях см. разделы 0.6.1.3 и 7.2.6–7.2.7 в книге Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко; пер. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – С. 38–39, 311–317.

⁴ Автору данной статьи принадлежит защищенная в 2005 году кандидатская диссертация «Творчество Эжена Ионеско в контексте идейно-художественных исканий европейской литературы XX века», выполненная в русле концепций историко-контекстуального метода.

⁵ Esslin M. Théâtre de l'absurde / M. Esslin. – Paris: Buchet/Chastel, 1977. P. 328.

⁶ Пинский Л.Е. Балтасар Грасиан и его произведения / Л.Е. Пинский // Грасиан Б. Карманный оракул. Критикон / Б. Грасиан; пер. с исп.; изд. подгот. Е.М. Лысенко, Л.Е. Пинский; отв. ред. Г.В. Степанов. – М.: Наука, 1982. – С. 516.

⁷ Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. Статьи и исследования / И.Н. Голенищев-Кутузов. – М.: Наука, 1975. – С. 232.

- ⁸ *Надъярных М.Ф.* Метаморфозы барокко и классицизма / М.Ф. Надъярных // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века / А.Б. Базилевский [и др.]; ИМЛИ РАН; редкол.: А.Б. Базилевский, Ю.Н. Гирин, А.М. Зверев [и др.]. – М., 2002. – С. 257–258.
- ⁹ *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон / Б. Грасиан; пер. с исп.; изд. подгот. Е.М. Лысенко, Л.Е. Пинский; отв. ред. Г.В. Степанов. – М.: Наука, 1982. – С. 103.
- ¹⁰ Цит. по *Jacquart E.* Rhinocéros d'Eugène Ionesco / E. Jacquart. – Paris: Gallimard, 1995. P. 25.
- ¹¹ *Делёз Ж.* Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз; пер. с франц. Б.М. Скуратова; общ. ред. и послесл. В.А. Подороги. – М.: Логос, 1997. – С. 190.
- ¹² Там же. – С. 218.
- ¹³ *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон... – С. 120–121.
- ¹⁴ *Ionesco E.* Théâtre Complet / E. Ionesco; édition présentée, établie et annotée par E. Jacquart. – Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995. P. 952.
- ¹⁵ *Грасиан Б.* Остроумие, или Искусство изощренного ума / Б. Грасиан // Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение / пер. с исп.; сост., вступ. ст. А.Л. Штейна. – М.: Искусство, 1977. – С. 367.
- ¹⁶ Термин Лейбница, который наряду с понятием складки использует Делёз, чтобы показать несостоятельность представлений о барокко и современности как исполненных диалектических противоречий (см. *Делёз, Ж.* Складка. Лейбниц и барокко... – С. 61, 103).
- ¹⁷ Таково его собственное признание: «Я и сам не знаю, христианин я или нет, верующий или нет, мистик или нет; я просто получил христианское образование» (*Benmussa S.* Ionesco. Textes et propos de Ionesco, témoignages, bibliographie / S. Benmussa. – Paris: Seghers, 1966. P. 8).
- ¹⁸ *Грасиан Б.* Карманный оракул. Критикон... – С. 406.
- ¹⁹ См. об этом одну из недавних публикаций: *Белый А.А.* «Плохая физика» Иосифа Бродского / А.А. Белый // Нева. 2007. № 5.
- ²⁰ *Бродский И.А.* Сочинения в четырех томах / И.А. Бродский; сост. Г.Ф. Комаров. – СПб.: КПО «Пушкинский фонд», 1992–1995. Т. 1. 1992. – С. 15.

О.Ю. Клос (Ясюкевич)
Новополоцк, ПГУ

В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма

Начиная разговор о становлении литературного жанра в любой национальной литературе, представляется необходимым уточнить терминологию и сделать хотя бы краткий экскурс в историю жанра. Задача эта непростая, так как в теоретической поэтике существуют определенные трудности с определением самого жанра. Переломным моментом в истории жанров в европейской литературе является рубеж XVIII–XIX веков. По мнению В.М. Жирмунского: «... изменение эстетических установок в XIX веке, в сущности, приводит к снятию понятия жанров в том строгом смысле, в каком это понятие употреблялось в XVII—XVIII веках, в эпоху классицизма, да и всей старой традиции литературы» [1, с. 397]. Проблемы теории жанра нашли отражение в работах таких выдающихся ученых, как М.М. Бахтин, А.Н. Веселовский, А.Ф. Лосев, Г.Н. Пospelов, Ю.Н. Тынянов. В частности, М.М. Бахтин сформулировал идею о памяти жанра – «жанр всегда помнит свое прошлое», которую можно отнести и к каноническим и неканоническим жанрам. Однако следует признать, что вопрос с определением теоретической модели жанровой структуры, которая бы позволила четко разграничивать и сравнивать произведения разных жанров, на данный момент до конца не решен.

В российском и зарубежном литературоведении существует большое количество исследований, посвященных жанру новеллы. Тем не менее, дать исчерпывающее определение новеллы не представляется возможным. Границы таких понятий, как «новелла», «рассказ» и «повесть» достаточно размыты и часто употребляются как синонимы. Повести, как правило, отводится промежуточное положение между романом и новеллой, романом и рассказом. Известный российский литературовед Е.М. Мелетинский в книге «Историческая поэтика новеллы» отмечает незначитель-

ные отличия новеллы от рассказа. Рассказ, по его мнению, характеризуется меньшей мерой жанровой структурированности, большей экстенсивностью [2, с. 5]. Авторы «Теории литературы» под редакцией Н.Д. Тамарченко предлагают рассматривать упомянутые жанры с учетом того, что новелла – канонический жанр, канон повести складывался в XIX–XX веках., а рассказ – неканонический жанр [1, с. 387].

В своей работе «О. Генри и теория новеллы» (1925) Б. Эйхенбаум отмечал такую особенность новеллы, сближающую ее с анекдотом, как способность накапливать «весь свой вес к концу».

К характерным особенностям данного жанра относят также наличие пуанта. Пуантом называют «финальную перемену точки зрения (героя, читателя) на исходную сюжетную ситуацию, причем этот поворот может быть связан с новым, неожиданным событием, которое явно противоречит логике предшествующего сюжетного развертывания» [1, с. 389].

Свои истоки новелла берет в сказке и анекдоте – ранних предновеллистических формах. Новелла прошла долгий путь, прежде чем достигла своего расцвета в эпоху Возрождения. Классическим образцом новеллы принято считать «Декамерон» Боккаччо, когда достаточно четко оформился ее жанровый канон. К основным признакам жанра относятся краткость, концентрированность, структурная интенсивность, однособытийность, преобладание действия над рефлексией.

Теоретические основы исследования новеллы были заложены европейскими романтиками в первой половине XIX века, в частности, немецкими писателями Ф. Шлегелем, Л. Тиком. Наиболее емкое определение новеллы дал Гете в 1827 г. – «новелла есть свершившееся неслыханное событие», ставшее общеизвестным. В принципе, большинство последующих определений отталкиваются от него.

История литературы показывает, что жанр новеллы достигал расцвета в национальных европейских литературах в разные эпохи, на определенных этапах развития. В американской литературе новелле, или *short story*, принадлежит особое место. Термин *short story* появился во второй половине XIX века. Брет Гарт назвал *short story* «национальным жанром американской литературы», имея в виду реалистический рассказ второй половины XIX века. В своей статье «Возникновение короткого рассказа» (другой вариант перевода названия – «Происхождение новеллы») (1899) он указал факторы, способствующие американизации новеллы, а также возможную причину популярности этого жанра в США – стремительность американской жизни. Существует также мнение о том, что новелла более всего соответствует национальному характеру американца.

Однако свою историю американская новелла ведет с эпохи романтизма. Необходимо отметить, что сами американские романтики называли свои произведения «*tales*» (повести), а не «*short stories*», что характерно для реалистов. Как заметил А.Н. Николюкин: «Жанровая неопределен-

ность малых форм раннеромантической прозы в США была столь высока, что современники даже не пытались делать четких разграничений и все короткие прозаические произведения обозначали, независимо от их специфики, единым термином *tale*» [3, с. 219]. Однако позднее среди многообразия форм исследователи установили произведения, которые в американском литературоведении подпадают под определение «*short story*», а в российском (и ранее в советском) литературоведении называются новеллами или рассказами. Несомненное влияние на американскую литературу в целом и на становление жанра новеллы в частности оказал европейский романтизм. Как известно, в основе романтического художественного метода лежит «романтическое двоемирие» – ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью. Идеал для романтиков – нечто бесконечное, прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое. «Фантазия утверждается не только в объекте, но и в структуре произведения. Романтики разрабатывают фантастические жанры, разрушают классический принцип чистоты жанров, смешивая в причудливых сочетаниях трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, реальное и сказочное на основе контраста – одного из главных признаков романтического стиля» [4, с. 38]. Естественно, романтические тенденции отразились на жанре новеллы. Значительный вклад в теорию и практику новеллы был сделан немецкими романтиками. Они создали новый своеобразный тип новеллы, который значительно отличается от классических образцов. Фантастический элемент, живописность, лиризм противоречат канону новеллы, но ориентация на одно «неслыханное событие» характерна как для романтической, так и для классической новеллы Возрождения.

Важной особенностью романтической новеллы является романтическая ирония. Суть этого феномена заключается в том, что любое романтическое произведение должна пронизывать ирония, которая выражает понимание художником бесконечной изменчивости мира. Понятие романтической иронии, введенное йенскими романтиками, оказало существенное влияние и на американских романтиков. Осмысливая творчество немецких романтиков, американские писатели пытались создать произведения на американском материале, выдвинуть своих героев, привлечь внимание к своей истории.

Несмотря на то, что романтизм в Америке возник и достиг расцвета гораздо позже, чем романтизм в Европе, его не следует считать вторичным и подражательным явлением. Американский романтизм обладает существенными отличиями от европейского романтизма. Именно в этот период рождается американская новелла, наиболее ярко представленная в творчестве таких американских романтиков, как В. Ирвинг, Н. Готорн, Э. По, Г. Мелвилл.

Большинство исследователей отмечают, что право первооткрывателя жанра новеллы в американской литературе принадлежит В. Ирвингу. По словам исследователя американской новеллы В.И. Оленевой: «Ирвинг-новеллист наделил short story целым рядом характерных черт: индивидуализированными персонажами, реалистичностью и остротой детали, юмором и иронией, превосходным стилем» [5, с. 13]. Прекрасно знакомый с творчеством европейских писателей, Ирвинг по-своему переосмыслил мотивы их творчества. Особенно ощутима его связь с немецкими романтиками, это наиболее заметно в новеллах «Рип Ван Винкль» и «Жених-призрак». Известно, что Ирвинг очень ценил творчество Л. Тика. Однако произведения Ирвинга не являются продолжением традиций немецкой романтической прозы. На формирование Ирвинга как писателя важное влияние оказали английские просветители Аддисон и Стиль, как известно, именно с ироничной эссеистики в духе авторов журнала «Зритель» начал свой творческий путь американский писатель.

По мнению Ю.В. Ковалева, новеллы Ирвинга в малой степени соотносятся с европейской новеллистической традицией. «Их истоки – в английской и американской просветительской журналистике XVIII – начала XIX веков. Вводя в повествование материал американской национальной жизни, национальной истории и народного творчества, Ирвинг тем самым расшатывал стабильные каноны журнальной прозы» [6, с. 164].

В. Ирвинг явно предпочитал малые жанровые формы роману, в котором стремились выразить себя многие его современники. Известно, что под влиянием творчества немецких романтиков американский писатель пытался написать роман, но это ему не удалось. Однако Ирвинг создал большое количество произведений в жанре новеллы, сделав этот жанр очень популярным в Америке. По мнению В.М. Толмачева: «Можно сказать, что его более масштабные произведения – «История Нью-Йорка» или исторические биографии и хроники по-своему новеллистичны» [7, с. 485]. Всего писателем написано шесть сборников, состоящих из неоднородного в жанровом отношении материала. Однако Ирвинг нашел способ объединить очерки, путевые заметки и собственно новеллы в сборники, введя рассказчика-путешественника. Известный американский исследователь Ф.Л. Патти отнес 48 произведений Ирвинга к жанру новеллы. Лучшие новеллы писателя написаны во второй период творчества (1818–1832). В эти годы Ирвинг выпустил четыре сборника романтических очерков и новелл: «Книга эскизов» (The Sketch Book, 1819–1820), «Брейсбридж-Холл» (Bracebridge Hall, 1822), «Рассказы путешественника» (Tales of a Traveller, 1824), «Альгамбра» (The Alhambra, or the New Sketch Book, 1832). К лучшим образцам жанра относят знаменитые новеллы «Рип Ван Винкль» и «Легенда о Сонной Лощине», написанные от имени вымышленного рассказчика Дидриха Никербокера.

Первым опытом в данном жанре можно считать новеллу «Человечек в черном» (*The little man in black*, 1807) из серии сатирических очерков «Сальмагунди» (*Salmagundi*). В этом произведении Ирвинг затрагивает романтическую тему «маленького человека», которая в дальнейшем займет важное место в американской литературе. Уже в этой новелле проявилась характерная особенность художественной манеры писателя сочетать смешное и грустное, создавать и нагнетать таинственную атмосферу, а потом разрушать ее, предлагая рационалистическое объяснение конфликта. Кроме того, в этой новелле угадываются черты того художественного пространства, которое организует одну из лучших его новелл «Легенда о Сонной Лощине».

Одним из первых американских писателей Ирвинг обратился к национальному фольклору, вводя в свои новеллы легенды и предания индейцев, первых голландских и английских поселенцев. Ирвинг не был теоретиком литературы, но он хорошо осознал, что специфика жанра новеллы требует внимания к деталям, умения вызвать интерес читателя и удержать его до конца повествования. Популярность и авторитет Ирвинга на родине вызвали волну подражателей. Некоторые исследователи отмечают, что этот факт негативно сказался на развитии новеллы в американской литературе, так как притормозил возникновение новых оригинальных подходов к малой форме. Ситуация изменилась с приходом в литературу младших современников Ирвинга Готорна и По. В жанре новеллы они выступили почти одновременно в 1830-е годы. Теоретические основы жанра заложил Э. По в своей знаменитой рецензии на сборник новелл Н. Готорна «Дважды рассказанные истории» (*Twice-Told Tales*, 1837), где сформулировал основные принципы построения новеллы, в числе которых – стремление к единому определенному эффекту и краткость. По мнению В.И. Оленевой, «...его теория оказалась столь гибкой и дальновидной, что закономерно привела не только к О. Генри (который как бы довел до «логического» завершения остросюжетное направление, начатое Эдгаром По), но и далее – к Шервуду Андерсону, к власти композиции над сюжетом, к чему-то Чеховскому» [5, с. 208].

Представители Новой Англии и Юга привнесли глубокий психологизм, аллегоричность, напряженность сюжета. Э. По заложил основы детективного жанра, который впоследствии развивался не только его соотечественниками, но и европейскими писателями. В своих новеллах он следовал собственным теоретическим взглядам и довел романтическую новеллу до совершенства. Примечательно, что По позволял себе критические замечания по отношению к Ирвингу, но и в его творчестве ощутимо влияние Ирвинга. В своем фантастическом рассказе «*Mellonta Tauta*», действие которого происходит в далеком будущем, По называет жителей Нью-Йорка «племенем никербокеров» [8, с. 192].

«Дважды рассказанные истории» – наиболее известный сборник новелл Готорна. Глубокий и серьезный художник, он сблизил новеллу с притчей, внося в американскую литературу новые образы и сюжеты, связанные с пуританским прошлым Новой Англии. Он сумел придать исклю-

чительно важной для американской культуры теме пуританства национальный размах. Г. Мелвилл обратился к жанру новеллы будучи уже зрелым писателем. Сборник «Повести на веранде» (*The Piazza Tales*, 1856) иллюстрирует его опыты в этом жанре. Конфликт человека и общества, характерный для более ранних произведений писателя продолжает интересовать Мелвилла. Новелла «Бартлби» (*Bartleby*) – одно из лучших тому подтверждений.

Безусловно, к жанру новеллы обращались и другие американские романтики, однако, на наш взгляд, вклад Ирвинга, По, Готорна, Мелвилла наиболее важен для становления жанра новеллы в литературе США. Необходимо отметить, что особенностью становления новеллы в данной национальной литературе является то, что помимо так называемой «романтической повести» в первой половине XIX века в литературе США появляются произведения, основанные на традиции устного рассказа. Это реалистические «картинки», или юмор Старого Юга, которые наиболее талантливо представлены в творчестве О.Б. Лонгстрита. Его «Картинки Джорджии» (*Georgia Scenes*, 1835) оказали влияние на многих писателей, в том числе Марка Твена и Уильяма Фолкнера.

По словам А.Н. Николюкина: «Во второй половине XIX века жанр *tale* уступает место жанру *short story*» [7, с. 32]. Ее создателями выступили Брет Гарт и Марк Твен. Американская новелла претерпевает значительные изменения в творчестве этих писателей. Как известно, юмор фронта признается одним из решающих факторов становления реализма в американской литературе, что, безусловно, отражается на исследуемом нами жанре. Новые герои, новые конфликты, новая манера повествования утверждаются в «национальном жанре» американской литературы.

1. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. – Т. 1: Н.Д. Тмарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.
2. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1990. – 280 с.
3. Ковалев Ю.В. От «Шпиона» до «Шарлатана»: Статьи, очерки, заметки по истории американского романтизма. – СПб.: Издательство С.-Петерб. ун-та, 2003. – 260 с.
4. История зарубежной литературы XIX века. Учеб. для студентов пед. Ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.». В 2-х ч. Ч. 1 / Н.П. Михальская, В.А. Луков, А.А. Завьялова и др.; Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991. – 256 с.
5. Оленева В.И. Современная американская новелла. Проблема развития жанра. – Киев: Изд-во «Наукова думка», 1973. – 255 с.
6. Писатели США о литературе. Т. 1. – М.: Прогресс, 1982. – 294 с.
7. Американская романтическая проза. Сборник. – Сост. А.Н. Николюкин; коммент. В.М. Толмачев. На англ. и русск. яз. – М.: Радуга, 1984. – 528 с.
8. По Э. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. Убийство на улице Морг / Пер. с англ. – М.: ИПО «Полигран», 1997. – 368 с.

НЕ СОТВОРИ СЕБЕ ... ДВОЙНИКА: ДВОЙНИЧЕСТВО В НОВЕЛЛАХ Э. ПО

Мой двойник был палимпсестом, и мне предстояло расшифровать ... чему он хотел научить меня...

...Теперь-то я знал: было нечто сверхъестественное, медиумоподобное, ослепительное, как вспышка, в том, что он [двойник] пришел ко мне в качестве противоядия низостям и малодушию мира...

Жак Шессе. Двойник святого
(2000) [12, 87].

Правда бывает любого вымысла странней.

Э.А. По. Повесть крутых гор
(1850) [11, 458].

Эти цитаты могут служить своеобразным ретроспективным диалогом разных времен, где на загадочные вопросы литературных персонажей 20-го века мы находим ответы в бессмертных текстах одного из самых загадочных авторов XIX века.

Понятие двойничества само по себе многозначно: начиная от прилагательного «двойной», содержащего в себе взаимоисключающие значения (состоящий из двух, похожих или взаимодополняющих друг друга частей; и – «двойственный», то есть неоднозначный, построенный на противоречии) – и заканчивая любыми явлениями или действиями, которые могут проявляться в двойном аспекте. В литературе – это *Doppelgänger*, в психологии – раздвоенный субъект, в философии и логике – парадокс...

Притягательная сила двойственности подтверждается веками существования этого архетипа в мифах, фольклоре, а также на этапе развития литературы как самостоятельного и авторизированного сознания. В литературе в большей степени, чем в философии, религии или социологии, образно воспроизводится хроническая двойственность человечества, выражающаяся, как правило, в осознании неполноты, незавершенности человеческого естества, а также вырабатываются решения, способы преодоления этой болезненной конфликтности натуры и достижения личностью полноты и цельности «я».

Однако, в категорию двойничества, по мнению многих теоретиков этой проблемы, можно включить любой отраженный образ как копию

оригинала, а-также расщепление целого на две части: объект/отражение, объект/привидение, близнецы, братья-соперники, метафорическое удвоение*, любовная пара, друзья... И далее – синтетические образы двойственности мира: добро и зло, мужчина и женщина, жизнь и смерть, Бог и дьявол, реальность и фикция... Но в отличие от упрощенной бинарной оппозиции, как может показаться в последнем случае, «двойник» всегда существует по отношению к «оригиналу» либо в состоянии зависимости, либо преследует «оригинал» (свое второе «я»), заставляя «оригинал» воспринимать себя как «я» и «другой» одновременно. В своей монографии «Двойничество» С.З. Агранович и И.В. Саморукова исследуют данный литературный архетип и его варианты, среди которых авторы выделяют три основных: «двойники-антагонисты», «карнавальные пары», «близнецы». Двойничество в целом трактуется как «языковая структура», в которой образ человека корректируется одним из исторических вариантов бинарной модели мира [1].

Первыми теоретиками дублирования были, несомненно, Платон и Аристотель, у которых мы находим разработки двойственных структур: эйдосы и формы, предметы и их мимические копии, созданные путем подражания. Жан Поль в 1796 году определил значение слова «двойник» как «то, как называют себя люди, которые видят себя»** [Цит. по: 21, с. 121].

Мировая литература создала огромное количество двойников, и особенно в этом преуспел XIX век, а точнее его романтическое направление, чему во многом благоприятствовало художественное сознание с раздвоенным мировосприятием. Наиболее яркими произведениями о двойниках в мировой литературе можно считать «Русалочку» Г.Х. Андерсена, сказки Т.А. Гофмана, роман «Франкенштейн» М. Шелли, повести «Писец Бартльби» Г. Мелвилла, «Двойник» Ф.М. Достоевского, «Невероятная история Доктора Джекила и мистера Хайда» Р.Л. Стивенсона, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Веселый уголок» Г. Джеймса, «Зеленый чай» Ле Фаню и Дж. Шеридана, «Двойник» Х.Л. Борхеса, «Белый замок» О. Памука, «Двойник святого» Ж. Шессе... Не говоря уж о многочисленных предшественниках: шекспировских близнецах, сказочных и научно-фантастических дьявольских перевоплощениях, зеркальных и водных отражениях и многих других.

Как отмечает Альберт Герард, истоки двойничества лежат в психике [14], что подтверждается многими исследованиями феномена Doppelgänger. Например, К. Хэллам отмечает, что «двойничество (в литературе и не

* Под метафорическим удвоением можно понимать видение индивидом себя в различных обликах, имиджах, не имеющих сходства со стороны ни для кого иного, кроме самого субъекта.

** Перевод английских цитат, кроме отдельно указанных, мой. – М. Р.

только) прямо соотносится с прорывом Фрейда в понимании человеческой личности» [16, с. 12–13]. Действительно, Фрейд разработал теорию двойственности* в работе «Зловещее» (Unheimlich)**: «... двойничество во всех его оттенках и обличьях, то есть явление таких персонажей, которые в силу своей одинаковой внешности должны считаться идентичными; интенсификация этого соотношения в результате того, что те или иные душевные процессы перескакивают с одного из этих лиц на другое – мы бы назвали это телепатией, – так что одно оказывается совладельцем знаний, чувств и переживаний другого, идентификация с другим лицом, в результате чего начинают ошибаться в собственном Я или подставляют на его месте чужое Я, то есть раздвоение Я, разделение Я, обмен Я; и наконец, постоянное возвращение одного и того же, повторение одинаковых черт лица, характеров, судеб, преступных деяний, даже имен на протяжении нескольких следующих друг за другом поколений» [13, с. 141]. По сути, это внешняя проекция аспектов собственного психологического конфликта, направленная на соответствующий объект. Для З. Фрейда раздвоенность – сигнал психического расстройства, серьезная проблема самосознания: двойной мотив, таким образом, становится метафорой раздвоенного сознания или совести.

З. Фрейд также соотносил зловещее с двойничеством: «Первоначально двойник был неким страхованием от гибели Я, «энергичным опровержением власти смерти» (*Rank O. Der Doppelgänger – Imago 111, 1914.*), и «бессмертная» душа была, возможно, первым двойником тела. Изобретение такого раздвоения для защиты от уничтожения имеет свой аналог в языке сновидения, любящего передавать кастрацию удвоением или умножением генитального символа; та же цель побуждала искусство в культуре древних египтян запечатлевать образ умершего в каком-то прочном и долговечном материале. Но представления эти возникли на почве безграничной любви к самому себе, первичного нарциссизма, господствующего в душевной жизни как ребенка, так и первобытного человека, и с преодолением этой фазы двойник меняет свой знак, из гарантии бессмертия превращаясь в зловещего предвестника смерти»*** [13, с. 142]. Таким образом, лики умерших были, согласно З. Фрейду, предназначены для сохранения преемственности между жизнью и смертью, предполагая жизнь вечную. Однако в какой-то момент двойник обратился против самое себя

* Двойственность в данном случае употреблена в значении «удвоение»; термин «двойственность» в психоанализе также употребляется как синоним слову «амбивалентность», то есть противоречивое отношение субъекта к объекту, одновременная направленность на один и тот же объект противоположных чувств.

** Перевод приводится по электронному ресурсу: З. Фрейд. Зловещее // <http://vispir.narod.ru/freud1.htm> (пер. с нем. А.В. Гараджа).

*** Перевод приводится по электронному ресурсу: З. Фрейд. Зловещее // <http://vispir.narod.ru/freud1.htm> (пер. с нем. А.В. Гараджа).

и вместо защиты от смерти стал предупреждением о ее скором приходе. Миф о Нарциссе служит тому подтверждением.

Отто Ранк рассматривал раздвоение как «внутренне освобождение», которое достигается путем повторов. «Я», вызывающее страх или стыд экстерниорируется в «другого». В одной из глав исследования, посвященного Doppelgänger, О. Ранк проследил фольклорные и антропологические проявления двойственности: от теней и отражений до близнецов. Не зря, даже сейчас сохранились суеверия относительно отражений в зеркалах (особенно умерших), теней, фотографий. Но О. Ранк считает отражения защитой от раздвоения и потери. Вдобавок, он предположил, что цивилизация с помощью технологий создает двойников в виде механических приспособлений и «удобств» в качестве компенсации за утрату самости [18].

К.Г. Юнг рассматривает «субъект» как *coniunctio oppositorum*^{*} [12, с. 196], где добро и зло – взаимодополняющие противоположности, каждое – необходимое условие существования другого. И поэтому в основе его концепции лежит не только определение Тени (что является одной из метафор двойственности) как «негативной сторон[ы] личности» [12, с. 170], но и дополняющие двойственность архетипы – Анимус и Анима.

В лакановской схеме дублирование возникает на зеркальной стадии, когда неспособность воспринять себя как целостность принимает ряд перевоплощений, возвращающихся к субъекту на протяжении всей жизни: фрагментация, расщепление, замещение. По Лакану, развитие индивида напрямую зависит от роли «зеркального аппарата в явлениях двойника, служащих проявлением определённых психических реальностей» [4, с. 473].

Ж. Делез рассматривает удвоение как интериоризацию внешнего, утверждая в своей книге «Различие и повторение», что двойственность не есть повтор чего-то: «Отображение, отзвуки, двойники души – не из области подобия или равноценности; невозможно подменить одного из близнецов, невозможно обменять свою душу» [2, с. 13].

Сила психологического воздействия двойника кроется, как указывает М. Живкович, «в его двойном смысле, в том, что это может обозначать не только контраст и противоречие/оппозицию, но и схожесть» [21, с. 121].

Мотив двойничества в новеллах Э. По – явление, которое целиком вписывается в психоаналитическую интерпретацию личности самого Э. По в книге М. Бонапарт^{**}. А с другой стороны, принимая во внимание тот факт, что архетип двойника устойчив по форме своего бытования, но изменчив по характеру и функциям, представляется целесообразным оп-

^{*} Соединение противоположностей (лат.) – М. Р.

^{**} *Marie Bonaparte. Life and Works of Edgar Allan Poe: a Psychoanalytic Interpretation.* – Prometheus Books, 1980.

ределить двойничество на нескольких уровнях в таких новеллах, как «Лигейя» (1838), «Вильям Вильсон» (1839), «Падение дома Эшеров» (1839), «Морелла» (1850), «Без дыхания» (1850), «Повесть Крутых гор» (1850) и некоторых других. Придерживаясь уже выработанных категорий (о которых говорилось выше) – двойники-антагонисты, карнавальные пары и близнецы, мы, тем не менее, выделим следующие категории:

- Нарциссическое двойничество – поиск и привязанность к собственным визуальным отражениям;
- «внешнее» двойничество характеров (схожесть в различии или различие в сходстве) – репродуцирование персонажей;
- «внутреннее» двойничество (раскол личности, эмпатия, душевный конфликт, двойная мотивация, раздвоение психики) – реализация противоречий в экстремальных действиях, психических нарушениях;
- языковое двойничество – повторы, замена и игра с именем.

Повторяющимся мотивом многих новелл является образ тени, или символического призрака или духа, что лучше всего репрезентировано в рассказе-притче «Тень». Следуя идее Фрейда о защитной психической функции авторского эго посредством создания таких образов (то есть, фактического их проецирования на художественные формы), можно предположить, что посредством навязчивого повторения одного и того же (или схожего) действия, автор как бы сам отодвигает от себя пугающую мысль о смерти. Таким повторяющимся действием в названных новеллах выступает сам образ смерти: труп, призрак, тень, сверхъестественное существо, болезнь, разрушение и разложение. Говоря словами Ж. Лакана, «в качестве желающего, он бесконечно двоится, порождая бесконечную серию персонажей, которую <...> ему подобные открывают с превеликим для себя изумлением» [3, с. 387]. Так, у Э. По эта идея находит художественное воплощение: «Я вдруг оцепенел, меня обдало холодом. Грудь моя тяжело вздымалась, колени задрожали, меня объял беспричинный и, однако, нестерпимый ужас <...>. Неужели это...» [6, с. 114].

Однако на более глубинном уровне структуры новелл выступает Нарциссический двойник. Повторяя тот же акт, что и мифологический персонаж – лицезрение собственного отражения, неспособность смириться с его утратой в реальном плане и дальнейшая смерть, герои новелл испытывают то же трагическое чувство утраты своего образа в реальности, что и Нарцисс. И если в «Потерянном рае» Ева смиряется с тем, что Адам не может заменить ей её образ, то герои-мужчины «Лигейи» и «Мореллы» испытывают ненасытное нарциссическое чувство поиска чего-то в своем двойнике – жене или возлюбленной: «...Вглядываясь в глаза Лигейи, я постоянно чувствовал, что сейчас постигну смысл их выражения, чувствовал, что уже постигаю его, – и не мог постигнуть, и он вновь ускользал от меня. И (странная, о, самая странная из тайн!) в самых обычных предметах вселенной я обнаруживал круг подобий этому выражению» [7, с. 76].

Миф о Нарциссе, даже в различных его вариантах, имеет одну константу: притягательность собственного отражения. Такая же притягательность характеризует сознание главного героя в новелле «Вильям Вильсон», который, несмотря на неприязнь и постоянное соперничество в школьные годы, испытывает странное влечение и симпатию к человеку, похожему на него и носящему то же имя. Повествователь и его одноклассник, в дальнейшем метафорически воплощающий совесть главного героя, – это тип множественной двойственности, где два противоположных по духу, но схожих по внешним и формальным признакам героя, – две взаимодополняющие составляющие юнгианского *coniunctio oppositorum*. «О, безмерное противоречие, ужасное в своей непостижимости!» [7, с. 106]. Убивая своего несносного, везде преследующего его двойника, Вильям Вильсон-«оригинал» с неопишущим ужасом ступает к зеркалу. «Навстречу [ему] нетвёрдой походкой выступило [его] собственное отражение, но с лицом бледным и обрызганным кровью» [6, с. 123]. Таким образом, происходит оригинальная трансформация: возврат нарциссического, но в ужасном обличии.

Появление двойников «извне» («Лигейя», «Морелла») – это стремление к восполнению потерянного, обретению целостного восприятия мира. Лигейя и Морелла убеждают нас в своей абсолютной ценности как второй половины героя-мужчины. Однако трагизм финала можно объяснить теорией двойников Ж. Лакана: угнетающее воздействие мужских образов на женщин связано с тем, что он (повествователь) и есть она сама. «Именно её собственный образ у неё похищенный и оказывает на неё столь загадочное влияние» [3, с. 390].

Э. По с помощью таких двойников исследует проблему добра и зла. Проекция «наружу» – способ раскрытия внутренней сути персонажа с помощью художественного вымысла с внедрением в художественно отраженный реальный мир элементов сверхъестественного. Так, Вильям Вильсон с самого начала испытывает страх, что поступки его двойника, который был более активным, сильным и в большей степени склонным к экстремальным действиям, могли быть спутаны с его собственными, то есть, страх испортить репутацию.

И поэтому в его глазах тот другой Вильсон всегда имеет нечто навещающее ужас. В результате же, происходит наоборот: глубина падения и греха «оригинала» предвосхищает любые предполагаемые неправомерные действия «двойника». Страх ощущения быть падшим самоликвидируется в реализации того, чего герой опасается. Вильсон-двойник появляется именно в те моменты жизни Вильсона-«оригинала», когда тот идет на сделку с совестью, но при появлении двойника вынужден либо смирить свои порочные устремления, либо предстать перед расплатой. Повествователь, таким образом, обладая способностью объективно оценивать свои поступки и анализировать их, раскрывает драматическую двухаспект-

ность себя самого, где «я» и «другой» в конце концов водворяются в одном сознании.

Если в предыдущей новелле двойник выполняет функцию морального судьи и может воплощать позитивную часть сознания, то некоторые другие способы сотворения двойников (у Э. По это можно отнести к редуцированию умерших, то есть восстанию из праха, привидениям) вторят мотиву предупреждения о скорой смерти. Повествователь в «Лигейе» создает новый предмет любви взамен утраченной жены, но это лишь попытка дублировать сугубо функциональное, физическое присутствие, или восполнить «зияние». Однако женитьба на Ровене – это пародийное искажение «оригинала» вплоть до обратного: Лигейя обладала волосами и глазами «чернее вороновых крыл полуночи» [7, с. 87]. Ровена же – голубоглазая блондинка. Это действие предпринято, как заявляет главный герой, в минуту необъяснимого безумства, что выдает комплекс навязчивого повтора болезненного действия с целью привыкания к нему, «обуздания страдания» и/или же получения желаемого. Разрешением такого конфликта является вселение визуального образа Лигейи в тело умершей Ровены. Здесь можно сделать вывод о неотъемлемой черте «внешнего», да и «внутреннего» двойника – упор на визуальное восприятие.

Для новелл Э. По свойственно и болезненное «внешнее» двойничество влюбленных пар: в них соседствуют безумная, непреодолимая страсть и необъяснимое желание избавиться от партнера, желание его смерти. Стремление к полному внедрению/вторжению в «я» другого, по мнению Д.Г. Лоуренса, ведет к патологическому разрушению любви, в том числе и ее объекта: «Легко понять, почему каждый человек убивает того, кого он любит. *Узнать* живое существо – значит убить его» [17, с. 79] «Я» не равно «другой». Страсть рассказчика узнать, разгадать, расчленил другого/ю – это еще одна функция двойничества: познание себя через другого. И если в новеллах «Лигейя» и «Морелла» это желание абсолютного знания другого приводит в смерти опосредованно, то в «Сердце-обличителе» – это метод достижения своего иного «я», живущего в Другом посредством физического расчленения.

Нарциссическое создание двойника, вживание в партнера как в Другого и его уничтожение с целью познания – эти две фазы сменяются третьей, самой болезненной – раздвоение «я», раскол внутри личности. Апогей этого этапа находит воплощение в сгущении фантастического элемента новелл. Раздвоенное сознание героя разрушает концепт характера в реалистической литературе. «Я» противится категоризации, мотивации, типизации. «Без дыхания» и «Повесть Крутых гор» рисуют картины видения протагонистами своей собственной смерти, что З.Фрейдом было проанализировано как авторский защитный комплекс от страха смерти. Художественное же воплощение двойников представлено в этих новеллах посредством гротеска: персонажи видят свои мёртвые, изуродованные те-

ла, запросто-входят и покидают потусторонний мир. В первой из упомянутых новелл потеря дыхания – признак болезненного раздвоения личности: главный герой хранит в себе агрессию и сквернословие, поэтому его двойник – грабитель почтовых дилижансов. Состояние души, когда в человеке проявляются низменные черты – или Тень – наилучшим образом описано с помощью двойственного, амбивалентного ощущения: «живой, но со всеми свойствами мертвеца, мёртвый, но со всеми склонностями живых, – нечто противоестественное в мире людей, – очень спокойный, но лишенный дыхания» [5, с. 333].

И, конечно же, двойничество тесным образом связано в данных новеллах с неврозом: «Мистер Б. последние годы страдал невралгией, припадками которой не раз грозили стать роковыми» [11, с. 458]. В создании двойника в «Повести Крутых гор» принимает участие болезненная фантазия, вызванная в чувствительной и восприимчивой натуре Бедлоу, морфином: «Тысячи неясных фантазий – фантазий, ещё более тягостных из-за своей неясности, – угнетали мой дух...» [11, с. 453]. Интересно, что полная замена одной личности другой в этой новелле не связана с архетипом Тени: оба героя – и Бедлоу, и Олдеб – порядочные люди. Однако раздвоение свойственно доктору Темплу, который, увидев поразительное внешнее сходство между своим погибшим другом и главным героем, похоже, воплощает страстное нежелание мириться со смертью первого.

Мотив расщепления действует даже в невяно психологических новеллах, например, «Украденное письмо». Существует мнение о том, что детектив Дюпэн – раздвоившийся по сути тип. Только владея умом идентичным уму своего антипода, он оказывается способным разгадывать тайны. Он ни полицейский, ни преступник – Дюпэн действует «в гармонии» с обоими, воплощая фрейдовский дуализм сознания и подсознания.

Дюпэн – возможно случай целительной функции двойственности. Но большинство персонажей новелл, даже достигая конечного знания, иницируясь в новую суть самих себя, осознав пагубность противоречий – заканчивают трагически: смерть, самоуничтожение, деградация, распад личности.

По мнению А. Дж. Вебера, Doppelganger – это также «типичный продукт разрушенного домашнего очага. Он представляет собой дисфункцию семейного романа о достигнутом благополучии, показывая дом как изначальную сторону (оригинал) “unheimlich”» [20, с. 5]. Так, в «Падении дома Эшеров» повествователь ужасается в большей степени при виде искаженного изображения дома в озере, нежели самого здания: он «содрогнулся ещё сильнее, увидев чахлую осоку, седые стволы деревьев, пустые глазницы окон, отраженные в воде» [10, с. 89].

Характерной чертой двойничества в новеллах Э. По является явление повтора, что может выступать и как фрейдовское «навязчивое повторение». Автор повторяет не только отдельные фразы, но и целые абзацы,

образы, сцены. Для повторов Э. По свойственно их абсолютно гармоничное вплетение в новые контексты. Одной из наиболее значимых функций таких повторов является создание эффекта «зловещего» в узнавании героем чего-то известного, но забытого, или себя самого в своих двойниках. В то же время, на уровне языка, двойник не имеет права голоса. Слово (последнее слово) принадлежит, как правило, не двойнику, а «оригиналу», даже если он злодей. И если допустить мысль Ж. Лакана о том, что те множественные «я» и есть истинное «я», то тогда приходится усомниться в правдивости слов «оригинала», который не есть настоящим «я».

Подводя некоторые итоги из проявлений двойственности в новеллах Э. По, можно выделить следующее:

- Doppelgänger неразрывно связан с концептом смерти;
- Doppelgänger всегда появляется как нарушитель спокойствия, нежеланный гость, будоражащий текст своим гротескным образом;
- внешний двойник одновременно и искустель, и судья;
- внутренний двойник подрывает ожидание познания личности самой себя;
- двойник играет масками удовольствия и боли, желания и ужаса;
- нарциссический двойник совершает пародийные действия;
- двойничество реализует единство разноплановых, разнолинейных миров – реального и фантастического;
- автор, используя форму повествования от первого лица, создает двойники своего собственного авторского «я».

Двойник не кумир, однако, согласно вышеизложенному, функции кумиров поразительно созвучны в их направленности на поиск личностью защиты, самоутверждения в собственной силе через обретение единства с кумиром. Но в этом же и опасность: неготовность личности к самодостаточности и защите, неуверенность в себе. Созданные Э. По образы двойников дают представление о травматическом характере психологического двоения, о перверсивной природе глубинных слоев сознания. Однако же, сублимированные в художественный текст, двойники продолжают играть и созидательную роль: познание себя опосредованно, через текстуальный симулякр, виртуальная среда обитания которого отгораживает от необходимости расчленять объект с целью его познания.

Э.А. По создал поэтический образ двойственности, который как нельзя лучше подытожен в одном из его стихотворений:

Есть свойства – существа без воплощенья,
С двойною жизнью: видимый их лик –
В той сущности двоякой, чей родник –
Свет в веществе, предмет и отраженья [8, 602].

1. *Агранович С.З., Саморукова И.В.* Двойничество / С.З. Агранович, И.В. Саморукова. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2001. – 132 с.
2. *Делёз Ж.* Различие и повторение / Ж.Делёз. Перевод с французского Н. Б. Маньковской. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 384с.
3. *Лакап Ж.* Двойник / Ж. Лакап. «Я» в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55). Пер. с фр. / Перевод А. Черноглазова. – М.: Гнозис, Логос, 1999. – С. 371–391.
4. *Лакап Ж.* Стадия зеркала и ее роль в формировании функции Я в том виде, в каком она предстаёт нам в психоаналитическом опыте // Зарубежный психоанализ / Сост. и общ. Ррд. В.М. Лейбина. – СПб.: Питер, 2001. – С. 470–478.
5. *По Э.А.* Без дыхания / Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 332–344.
6. *По Э.А.* Вильям Вильсон. Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 104–123.
7. *По Э.А.* Лигейя. // Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 74–87.
8. *По Э.А.* Молчание. Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 602.
9. *По Э.А.* Морелла. Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С. 421–425.
10. *По Э.А.* Падение дома Эшеров. Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С.88–103.
11. *По Э.А.* Повесть крутых гор. Э.А. По. Золотой жук: Рассказы, повесть, стихотворения. / Пер. с англ. Коммент. М. Беккер. – М.: Изд-во Эксмо, 2002. – С.449–458.
12. *Шессе Ж.* Двойник святого: Новеллы. Желтые глаза: Роман / Ж. Шессе; пер. с фр. Т.В. Чугуновой, М.А. Петрова. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2004. – 348 с.
13. *Юнг К.Г.* Самость // К.Г. Юнг. Избранное / пер. с нем. Е.Б. Глушак, Г.А. Бутузов, М.А. Собоушкй, О.О. Чистяков; отв. ред. С.Л. Удурвик. – Мн.: ООО «Попурри», 1998. – С. 186–203.
14. *Freud S.* The Uncanny / Sigmund Freud. Translated by David McClintock. – Penguin Classics, 2003. – 222 p.
15. *Guerard A.* Concepts of the Double, Stories of the Double / ed. Albert Guerard, J.P. Lippincott. – New York, 1967.
16. *Hallam C.* 'The double as incomplete self: toward a definition of 'doppelgänger' in Eugene J Crook (ed.), Fearful Symmetry: Doubles and Doubling in Literature and Film. Selected Papers from the 5th Annual Florida State University Conference on Literature and Film, University Presses of Florida, Tallahassee, 1981. – P. 1–31.
17. *Lawrence D.H.* Edgar Allan Poe // D.H. Lawrence. Studies in Classic American Literature. – N.Y.: Doubleday & Company, inc., 1953. – P. 73–92.
18. *Rank O.* The Double: A Psychoanalytic Study / Otto Rank. Trans. from German. – Karnac Books, 1989. – 112 p.
19. Richter, Jean Paul, Siebenkas / J.P. Richter. – Werke, Carl Hansen Verlag, Munchen, 1959.
20. *Weber, Andrew J.* The Doppelganger: Double Visions in German Literature / Andrew J. Weber. – USA: Oxford University Press, 1996. – 392 p.
21. *Živković, M.* The Double as the «Unseen» of Culture: Toward a definition of Dopeelganger // The scientific journal FACTA UNIVERSITATIS, University of Nic. – Series: Linguistics and Literature. Vol. 2, No 7, 2000. – P. 121–128.

**МЕТАФОРИКА Э. ДИККИНСОН
КАК ПУТЬ К МИСТИЧЕСКОМУ ПОСТИЖЕНИЮ МИРА**

Один из важнейших вопросов – эстетическое своеобразие поэзии Эмили Дикинсон (1830–1886) и специфика ее мировидения – до сих пор остается открытым при всем обилии исследований о поэтессе.

Дикинсон была истинной дочерью своей эпохи, а ее поэзия настолько сложное явление, что трудно уместить ее в рамки какого-нибудь одного, четко выраженного направления. По мнению многих исследователей творчества писательницы, примечательность ее поэзии заключается в амальгаме различных идей и направлений литературы. К примеру, С.Д. Павлычко видит в романтической поэзии Дикинсон совокупность черт американского модернизма, реализма и мистического трансцендентализма [8], Т.Е. Комаровская по большей части склоняется к импрессионизму [6], С.Г. Виноградова останавливается на трансценденталистском видении мира Э. Дикинсон [2], К. Палья интерпретирует творчество поэтессы в контексте декаданса XIX века [9], Д.Д. Инцкирвели рассматривает ее творческий путь в контексте прогрессивного романтизма и трансцендентализма [5]. Не менее сложен вопрос о философских взглядах поэтессы, при этом трудно сказать, насколько ее мироощущение, которое лишь с известным допущением можно назвать философией, было благоприобретенным, а насколько самородным. Духовный мир Э. Дикинсон был результатом сложного взаимодействия консервативной традиции и либеральных идей. Она не могла сделать выбор из нескольких взаимоисключающих ответов в пользу одного из них. Дикинсон выросла в лоне пуританской традиции, от которой полностью освободиться не могла. Амхерст (родной город поэтессы) не отступал от традиций колониальной эпохи. На три тысячи жителей приходилось пять церквей, и все они твердо отстаивали кредо конгрегационализма. С кафедр звучали мысли, что «греховность есть истинное и неотъемлемое свойство человеческой природы, Бог абсолютен, а дистанция между Творцом и его творением устрашающе велика, так что лишь признанием муки бытия и повседневным, ежечасным покаянием личность спасается для прощения, обретая истинную свободу в самой этой тягостной борьбе со своими слабостями, всегда представляющей собою битву один на один» [4, с. 283]. Вполне очевидно, что в поэтическом мире Э. Дикинсон нашла выражение определенная культура мышления, определенный тип сознания, сложившийся как итог

мощного воздействия пуританства, характерного для американской действительности на протяжении почти всего XIX века. Однако тематическим центром мировидения поэтессы всегда был бесконечный спор веры и сомнения. Всмотриваясь в калейдоскоп противоборствующих настроений, нельзя не почувствовать за ними биение пульса эпохи. «Муки, которые стремится понять Дикинсон, – муки пуританского сознания, столкнувшегося с повседневным противоречием между идеальным и действительным в Америке последних десятилетий века и ощутившего дисгармонию как собственный удел» [2, с. 299]. Тема разлада бытия и кризисности сознания нашла в поэзии Дикинсон глубокое воплощение. Ощущение разделенности человека и космоса бытия скрывало за собой муки собственного духовного одиночества, вылившиеся в шедеврах лирики поэтессы. Очень важное философское понятие «одиночества» (*solitude*) как слияния с природой, необходимого для благотворного развития личности, трактуется Дикинсон так же, как Эмерсоном и Торо (любимые писатели-трансценденталисты поэтессы). Они противопоставляли понятия *solitude* другому «одиночеству» (*loneliness*), для выражения которого Дикинсон использует еще один синоним – *polar privacy* (полярное одиночество). Он должен был дать представление о состоянии души, оставшейся наедине с собой и пристально вглядывающейся в себя. Как писал А. Тейт, «для Э. Дикинсон пуританская вселенная распалась, и переживания поэта не укладываются в ее пределы» [цит. по: 2, с. 3]. Поэтесса предприняла попытку собрать эту вселенную на новых основаниях посредством «глубины интроспекции» (термин Р. Уилбера – поэта, последователя Э. Дикинсон) [цит. по: 2, с. 3]. Данная реакция Дикинсон была вызвана влиянием эмерсоновской доктрины мистического индивидуализма, разбудившим в душе поэтессы жажду интроспекции, интерес к собственному «я».

Итак, уклад семейной жизни в условиях пуританской ортодоксии, наследие литературно-культурной традиции эпохи XIX века, осознание выключенности из мира как неотвратимой судьбы оказались в результате факторами, обусловившими актуализацию мистической коммуникации Мир-Бог-Человек в поэзии Эмили Дикинсон. В данной статье мы рассмотрим, как эта коммуникация проявляется в метафорах. Поэзия Э. Дикинсон известна своей самобытной метафорикой. Произведения поэтессы отличаются «калейдоскопическими» метафорами, являющимися средством необычайного интенсивного расширения творческой воли и свободы художника, а также инструментом выражения глубинного видения вещей и постижения их сущностей. Метафорический язык Эмили Дикинсон включает в себя как традиционные, так и «личные», индивидуальные авторские метафоры, употребление которых определяется особенностями мировоззрения и психологического склада писательницы. В связи с этим очевидно несходство «простого стиля» пуританской поэзии с индивидуальным стилем Э. Дикинсон в широком и искусном использовании по-

этессой метафоры как важнейшей составляющей поэтического стиля. Например, метафоры поэтессы в ее «библейском цикле» необычны: одни из них совершенно оригинальны, другие, которые заимствованы из Библии, приобретают в дикинсоновском исполнении совершенно иной, иногда противоположный и неортодоксальный смысл. Как указывает С.Г. Виноградова, доказательством тому являются примеры в следующих стихах: весь текст «The Bible is an Antique Volume» («Библия – Старинный Манускрипт»), дикинсоновское переименование Бога в «Abraham to kill him» («Аврааму четко / Сказано – убить»), где Бог называется то Тираном, то Догом, стихотворение «God is distant-stately Lover» («Высокомерен Бог – Любовник величавый») и др. Создается впечатление, что поэтесса сознательно пытается соперничать с Тем, Кто давал вещам имена и определения. Э. Дикинсон смешивает старые, привычные названия, вводит свои собственные, иногда достаточно дерзкие, любуясь контрастом между ними. Стихи Дикинсон вступают в сложные отношения «притяжения – отталкивания» с библейской традицией пуританской поэзии; нота сомнения отчетливо различима во многих из них и может считаться одним из лейтмотивов «библейского цикла» в целом [2, с. 12–13].

Поэтическая мысль Э. Дикинсон концентрируется вокруг Библии, являющейся для поэтессы одним из самых важных источников. Подтверждает эту мысль высказывание Дикинсон, сформулированное с помощью геометрической метафоры: «Библия – это центр, она не замечает окружности» [цит. по: 2, с. 10] («circumference»), если воспользоваться определением самой поэтессы, означаящим отражение человеческих колебаний, сомнений, отчаяния и иронии, то есть мельчайших отношений между человеком, природой и духом, составляющих подлинный сюжет ее лирики). Однако, при сконцентрированности стихов вокруг Библии Э. Дикинсон дистанцирована от нее духовно ввиду отсутствия безоглядной веры в догму Святого Писания, что и дает ей возможность разностороннего видения библейских текстов. Среди библейских героев поэтессу привлекают личности, дерзнувшие противопоставить себя Богу. Например, в стихотворениях «I took my Power in my Hand» («Я вызвал целый мир на бой»), где использован сюжет боя Давида и Голиафа и «A little East of Jordan» («К востоку от Иордана») победителям в борьбе с ангелом Господним выходит человек. Героизм и величие человека притягивают поэтессу, она подчеркивает силу его духа и интеллекта (стихотворение «Fate slew Him, but he did not drop» («Судьба сразила его – он стоит»), «We never know how high we are» («Мы не знаем – как высоки») и «The Brain – is wider than the Sky» («Наш мозг – пространнее Небес»). Человеческий разум в ее трактовке и «пространнее Небес, глубиннее Морей, весомей всех Земель». По сути у Дикинсон человеческий разум воспринимается как божественный дар, а образ человека возводится до уровня Бога.

Отгородившись от мира, замкнувшись в себе, Эмили Дикинсон обращает свой внутренний взор на природу, в которой ищет гармонию и успокоение, возможность духовного обновления. Ей импонирует браунновская идея порядка, гармонии, логики в природе, идея природной связи всего сущего – все связано и едино – от ничтожного гриба до ангела, а человек – микрокосм, несущий в себе весь мир [8, с. 194]. Следуя своему собственному интротеистическому варианту трактовки мира, Дикинсон в размышлениях о природе приходит к выводу, что «природа совершенна и гармонична в своем строении и красоте, и философия (человеческая мудрость) не в состоянии постичь ее «сложную простоту»» [2, с. 15]. Путь познания тернист, вокруг все загадочно, и человек не может миновать незнание. Благодаря загадочности малейший предмет или живое существо обретает для писательницы особую значимость. Дикинсон развивает тему своей личной тайны, размышляет о закрытости души.

Склонность к абстракции приводит поэтессу не только к рассмотрению ряда таинственных феноменов и понятий, предметом ее размышления становится понятие загадочности. Дикинсон изучает диалектику тайны, психологию человека, владеющего ею, что свидетельствует о глубоком мистицизме, свойственном мировоззрению поэтессы [см.: 7, с. 25]. Загадка – принцип видения и постижения мира, путь познания – от знания к незнанию. У Э. Дикинсон загадка с присущей недосказанностью в тексте становится художественным приемом. «Стихотворение, в котором все определяется недосказанностью, основанное на иносказаниях, – одна из любимых, наиболее оригинальных и хорошо разработанных форм Дикинсон. Это метафорическая характеристика предмета, использующая весь богатый арсенал художественных средств – символ, аллгорию, персонафикацию и др.» [8, с. 213].

Поэзия Э. Дикинсон – это поэзия символов, очищенных от всего индивидуального, поэзия высокой абстрактности, в которой героями являются Жизнь, Любовь, Красота, Бог, Космос, Смерть, Вечность. В многообразной символической ее произведений обнаруживаются основные, организующие, цементирующие элементы в виде оперативных единиц, несущих некий отдельный смысл (идею). В теории познания такие самостоятельные и четко выделяемые сущности именованы концептами [1, с. 268]. В литературе концепты – это художественные образы устойчивого, повторяющегося характера в пределах определенного литературного ряда. Концепты – явления общечеловеческие, но индивидуальные в плане их репрезентации (они как сгустки культуры в сознании человека; «нечто», в виде чего культура входит в ментальный мир человека [10, с. 40]).

Поэтесса Э. Дикинсон представляла свои основные тематические комплексы (концепты) посредством их метафорической репрезентации. В метафорах Дикинсон хотя бы одно из слов означает абстрактное понятие. Не только снег, бабочка, дерево, птичка и т. д., что вполне традиционно, но и

абстрактное становится в лирике Дикинсон предметом персонификации (например, смерть – наиболее частый объект персонификации – предстает как жених, друг, гость и т. д.). Понятие максимально конкретизируется, но эта конкретность одновременно является формой символического обобщения. Метафоры Дикинсон могут быть очень разнотипными в отношении репрезентации концептов (смерть – метафора незнания, мышление – метафора существования души, печаль – метафора духовности, природа в виде живого храма – метафора пейзажной лирики, образ цветка – метафора Вселенной, зимние месяцы – метафоры грусти, море – метафора бурной, кипящей страстями жизни, трава – метафора обновления и вечной жизни, космические метафоры и др. [8]), но всех их роднит тематическое единение, характеризующее специфику поэтического мировидения поэтессы. Предмет лирики поэтессы в широком смысле – мир, Бог и духовная жизнь человека как поле действия универсальных начал и сил. Используя собственную метафору Дикинсон, можно сказать, что « <...> она занимается духовной арифметикой <...> » [7, с. 96]) в мире универсальных начал и сил. В ее метафорах трансформируются философско-пантеистические и другие мировоззренческие представления. Дикинсон антидидактична, она сознательно создает эффект открытости сюжета, его незавершенности. Для нее главное – создать емкий образ, все стихотворения – обширная метафора, каждый новый ход автора – также метафора. Дикинсон в первую очередь уделяет внимание метафоре – этому маленькому мифу, то есть особому образу экзистенциальной жизнедеятельности (особому типу мировосприятия и миропонимания) с точки зрения философии и психологии языка (Дж. Вико) [3, с. 106]. Метафоры, выступая в роли посредников между человеческим разумом и культурой, функционируют как когнитивные процессы, с помощью которых углубляются представления о мире в целом и создаются новые гипотезы в отношении сути бытия. Тем самым, метафоры обретают познавательную и коммуникативную ценность.

Мистическое постижение мира посредством коммуникации Мир – Бог – Человек, ставшей доминантой в творчестве поэтессы и проявившейся в ее лирике путем метафорической репрезентации, позволяет определить поэтическую позицию Дикинсон – позицию Поэта – Творца. Она, наделенная творческой силой и божественным даром поэтического языка, создала свою поэтическую Вселенную и выступила в ней фигурой равнозначной Богу-Творцу. Поэтесса сформулировала в лиропоэтических текстах сущность явлений окружающего мира и открыла для себя новый уровень познания. Стремление к проникновению в суть бытия привело Дикинсон к ситуации, когда объем незнания о мире ограничивается только, по удачному определению С.Г. Виноградовой, Абсолютом [2, с. 18].

Эмили Дикинсон – Поэт, Творец – не только оставила богатое художественное наследие, но и обозначила определенную парадигму дальнейшего развития американской и мировой поэзии.

1. *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Под редакцией проф. В.П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–280.
2. *Виноградова С.Г.* Эмили Дикинсон и библейская традиция в новоанглийской поэзии XIX века: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Саратов. гос. ун-т. – Нижний Новгород, 2002. – 19 с.
3. *Жоль К.К.* Мысль. Слово. Метафора: Проблемы семантики в философском освещении. – Киев: Наук. думка, 1984. – 303 с.
4. *Зверев А.М.* Эмили Дикинсон и проблемы позднего американского романтизма // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность: Сб. науч. статей. – М., 1982. – С. 266–309.
5. *Инцирвели Д.Д.* Поэтический путь Эмили Дикинсон: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 / Тбилис. гос. ун-т. – Тбилиси, 1975. – 31 с.
6. *Комаровская Т.Е.* «... мои друзья – Холмы... и Солнечный закат...». Литературный портрет Эмили Дикинсон // «Всемирная литература». 2000. № 9. – С. 156–163.
7. *Костицина М.Г.* Мир поэтической личности Эмили Дикинсон (поэзия и эпистолярни): Дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Казан. гос. ун-т. – Казань, 2004. – 209 с.
8. *Павлычко С.Д.* Философская поэзия американского романтизма. Эмерсон. Уитмен. Дикинсон. – Киев: Наук. думка, 1988. – 229 с.
9. *Палья К.* Личины сексуальности. – Екатеринбург: издательство Уральского университета, 2006. – 871 с.
10. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. – М., 1997.

О.Н. Павляк
Калининград, РГУ им. И. Канта

ИДЕЯ СПАСЕНИЯ
В СТИХОТВОРЕНИИ В.А. ЖУКОВСКОГО «ПЛОВЕЦ»

Идея *спасения*, важнейшая в ряду христианских ценностей, не раз привлекала внимание русских поэтов, в том числе и Василия Андреевича Жуковского. В стихотворении «Пловец» эта идея становится сюжетообразующим центром.

Вихрем бедствия гонимый,
Без кормила и весла,
В океан неисходимый
Буря челн мой занесла.
В тучах звездочка светилась;
«Не скрывайся!» – я зывал;
Непреклонная сокрылась;
Якорь был – и тот пропал.

Все оделось черной мглою;
Всколыхались валы;
Бездны в мраке предо мною
Вкруг ужасные скалы.
«Нет надежды на спасенье!» –
Я роптал, уныв душой...¹

В центре лирического сюжета глубоко символический образ: одинокий «пловец» в огромном враждебном океане жизни. Романтическая разобщенность человека и мира подчеркнута их принципиальной несоизмеренностью. Против героя направлены, кажется, все стихии: вихрь, буря, океан. Мир представляет собой эмпирически определенную картину разбушевавшейся стихии («Буря челн мой занесла», «Бездны в мраке предо мною», «Вкруг ужасные валы» и т. д.). Океан не просто большой или даже огромный, он – «неисходимый». Это пространство, недоступное для охвата человеческим сознанием. Ощущение его тотальной враждебности усиливается динамикой изображения: слабый свет сменяется полным мраком («В небе звездочка

светилась...» – «Непреклонная сокрылась...» – «Все оделось черной мглюю...» – «Бездны в мраке предо мною...»); водная стихия («Всколыхались валы...») и тут же приметы не менее опасной суши («Вкруг ужасные скалы...»). Вот мир, в котором оказался «пловец». Одиночество и беспомощность героя усиливаются тем, что в тексте намеренно и последовательно устранены все предполагаемые возможности для спасения («челн» – «без кормила и весла», «Якорь был и тот пропал...», «В тучах звездочка светилась // «Не скрывайся!» – я взывал; // Непреклонная сокрылась...»). Таким образом, и в сфере *мира*, и в сфере *человека* ситуация предельно обострена, сделано все, чтобы их разобщение достигло своего крайнего предела, а романтический конфликт представлялся неразрешимым. На этом фоне слова героя «Нет надежды на спасенье!» – // Я роптал, уныв душой...» воспринимаются как лирический итог. На этом, собственно говоря, и завершается романтическая картина взаимоотношений человека и мира: одинокий, во мраке, в окружении враждебной стихии герой ропщет и впадает в уныние. Фраза «Я роптал, уныв душой...» заканчивается многоточием; то есть и на ритмическом уровне, с помощью фигуры умолчания укрепляется глубина и неразрешимость романтического конфликта.

Именно в этой фазе событие переводится в зону христианского идеала – «О безумец! Провиденье // Было тайный кормщик твой...». Возникает интересная ситуация: до этого момента события были представлены героем от первого лица («челн мой», «я взывал», «я роптал»), теперь же автор дистанцируется от себя *самого*, *Я* заменяется *Ты*. Отстранение устанавливает раздел между прежним *Я* и *Я* нынешним. И это нынешнее *Я*, оценивая свой же вывод («Нет надежды на спасенье!») и свое эмоциональное состояние («Я роптал, уныв душой...») восклицанием «О безумец!», обнаруживает принципиально иное отношение к событию. Прежняя система взаимоотношений человека и мира признается ложной, и все дальнейшее развитие лирического сюжета призвано установить истинную систему, христианскую по своей сути.

О безумец! Провиденье
Было тайный кормщик твой.
Невидимую рукою,
Сквозь ревущие валы,
Сквозь одеты бездны мглюю
И грозящие скалы,
Мощный вел меня хранитель.

Как видно из этого отрывка, мир остался прежним. Причем для его описания используются те же эмпирические подробности – «валы», «скалы», «бездны мгла». Вот только зрительная картина приобрела мистическое одушевление благодаря звуковым образам («ревущие валы», «грозящие скалы»), что, безусловно, усиливает ощущение враждебности мира. Тем бо-

лее внушительно выглядит абсолютно новое отношение к этому миру человека. Между ним, прежде одиноким, ропщущим, унылым душой, и разбушевавшейся стихией появляется Провидение, и все преображается.

В христианской системе ценностей Провидение Божие «есть непрерывное попечение Бога о всех своих делах», его действие «обнаруживается в сохранении вселенной и течения природы» <...>, в сохранении своих творений². Иначе говоря, Провидение являет могущество Божие, которое объемлет и мир, и человека. Образ «невидимой руки» оживляет евангельские ассоциации. В Евангелии от Матфея описывается буря, в которую попали ученики Христа. Они поняли, что им угрожает гибель: «... лодка была уже на середине моря, и ее било волнами, потому что ветер был противный» [Мф. 14:24]. И когда они были близки к отчаянию, «... пошел к ним Иисус, идя по морю. И ученики, увидевши Его идущего по морю, встревожились и говорили: это призрак; и от страха вскричали. Но Иисус тотчас заговорил с ними и сказал: ободритесь; это Я, не бойтесь» [Мф. 14:25–27]. Спасительная сила протянутой Господом руки запечатлена и в 30-м Псалме: «Води меня и управляй мною» [Пс. 30:4], «В твою руку предаю дух мой» [Пс. 30:6].

Лирический сюжет стихотворения Жуковского фиксирует момент спасения в его христианском понимании: «Спасение есть единение человека с Богом»³. Герой обретает веру, и вся картина мира переводится в сферу христианского идеала. А это уже – другое пространство, другой герой и новые участники лирического действия.

Вера открывает герою идеальное пространство – «райскую обитель». «Рев валов» сменяется тишиной, а исчезновение мрака означает появление света. «Рай» – в христианской традиции – сообщество избранных по блаженной вечной жизни, созерцающих Бога. <...> В Новом завете Рай – солнечный небесный Иерусалим, город без печалей и смерти⁴. В стихотворении представлены обитатели этого «райского» пространства – «три ангела». Образы трех небесных ангелов ассоциативно напоминают Ветхозаветную Троицу, предвестницу Новозаветной Святой Троицы. Новое пространство обретает христианскую определенность: небесное, высокое, горнее – это пространство божественной любви («Все окрест их небом дышит // и невинностью святой»). Следует заметить, что «небо» в лирической системе Жуковского, будучи членом традиционной романтической оппозиции «небо – земля», всегда связывается с идеальным началом христианской любви.

Претекстовое знание об ангелах, заложенное в Св. Писании, дополняет духовное содержание небесного пространства, в котором оказался лирический герой. «Понятие «неба» почти все святые Отцы толкуют как сферу ангельского бытия»⁵. Таким образом, герой оказывается не просто в новом, но и спасительном для него пространстве иного, ангельского бытия. Теперь он находится в сфере ангельского попечительства. Попадая в

христианское религиозное пространство, лирический субъект лишается статуса романтического героя. Здесь он не одинок, а ведом «Спасителем – провидением», «Хранителем»; он не бунтарь («Скорбный ропот мой утих»); унынье сменилось молитвенным восхищением перед образами ангелов («На коленах, в восхищенье, // Я смотрю на образ их...»).

Романтическая картина мира под влиянием христианского идеала и воплощенной в нем идеи *спасения* полностью преобразуется. Фраза «Все окрест их небом дышит» ключевая, так как представляет идеальное пространство. *Небо* в христианской аксиологии имеет статус божественного, ангельского пространства, *все* – подчеркивает силу его влияния. Слово *окрест* имеет пространственное значение – «около, вокруг, обопол, со всех сторон или по соседству»⁶. Обозначая пространственную сферу воздействия «трех ангелов», слово *окрест* не фиксирует конечной границы. Иначе говоря, если *около, вокруг, со всех сторон* и т. д., то насколько далеко? Ответ на этот вопрос заложен в этимологии этого слова. Оно представляет собой «в ст.-сл. языке префиксальное производное от *крѣсть* – «крест»⁷, слово «крест» в свою очередь – «общеслав. заимствование из германского языка (*christ, krist* – «Христос»). Изменение значения объясняется тем, что собственное имя было перенесено на предмет распятия Христа»⁸. На этимологическом уровне слово «окрест» имеет явно выраженную христианскую коннотацию. Лирический герой, принявший руку «Провидения», оказывается «окрест» «трех ангелов» (ассоциативно – Святой Троицы), то есть в пространстве Христа.

При такой интерпретации лирический итог прочитывается следующим образом: герой, оказавшись в сфере ангельского бытия, готов принять страдания на себя. Последняя фраза – «Пусть им радость – мне страданье; // Но... не дай их пережить» – свидетельствует о включенности лирического героя в пространство истинно христианской космологии. Тревога за ангелов объясняется религиозным знанием внутренней трагичности ангельского мира, заданной борьбой добрых и злых сил. Слово «пережить» в данном случае в подтексте имеет пространственное значение, «не дай пережить» – не дай утратить обретенное небесное пространство. «Пережить» – перейти (вернуться) из *небесного* в прежнее *земное* пространство, пространство, захваченное стихиями, без веры, без любви, без опоры на «Провидение». Слово, завершающее лирический сюжет, ретроспективно возвращает события к их романтической фазе (одиноким бунт), одновременно утверждает ценность обретенного лирическим героем пространства христианского идеала и обретенного в нем спасения.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод о преобразующей роли идеи *спасения* в стихотворении «Пловец». Ее воплощение оказывает гармонизирующее влияние на внутренне драматичный романтический мир поэта, сообщая ему завершенность, целостность, особую самобытность.

-
- ¹ Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4-х т. – М.: Худож. лит., 1959. Т. 1. – С. 143. Далее все цитаты будут приведены по этому изданию с указанием в тексте номера страницы.
- ² Библейский богословский словарь. – М.: Издательство Свято-Владимирского Братства, 1995. – С. 341.
- ³ Кирилл, митрополит Смоленский и Калининградский. Слово пастыря. – М.: Издательский совет Русской православной Церкви, 2004. – С. 404.
- ⁴ Христианство: Словарь. – М.: Республика, 1994. – С. 388.
- ⁵ Зеньковский В.В. Основы христианской философии. – М.: Канон+, 1997. – С. 174.
- ⁶ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. Т.2. – С.553.
- ⁷ Шанский Н.М., Иванов В.В., Шанская Т.В. Краткий этимологический словарь русского языка. – М.: Просвещение, 1971. – С. 220.
- ⁸ Там же.

ПРОБЛЕМА ИДЕАЛА В ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА
«БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

В отличие от других «южных поэм», где на первом плане был образ разочарованного и одинокого героя-индивидуалиста, в центре «Бахчисарайского фонтана» оказываются женские персонажи, две главные героини, контрастность которых проявляется как во внешности и натурах, так и в сходстве и различии их судеб. В связи с этим некоторые исследователи высказывали мнение о том, что «смысл «Бахчисарайского фонтана» совсем не в Гирее, а в синтезе двух женских образов, двух типов любви, между которыми колебался Пушкин: это противоречие между идеалом Мадонны, которая «выше мира и страстей», и вакхическим идеалом чисто «земной», не знающей компромиссов языческой страсти»¹. В этой интерпретации обращает на себя внимание важнейший момент, самым ученым, однако, не конкретизированный: центральные героини, противостояние которых образует событийный уровень поэмы, рассматриваются прежде всего как носительницы полярно противоположных мировоззрений.

Воплощением земного рая является для грузинки Заремы наполненное «бесперывным упоением» взаимной любви пространство гарема. Попав когда-то в этот мир пленницей, она совершенно свободно, без какого-либо принуждения приняла его правила и обычаи, принципы и законы, его систему ценностей. Сделав его своим, грузинка завоевала этот мир и стала в нем повелительницей и владычицей. Именно поэтому образ «безмятежной тишины», возникающий в ее воспоминаниях, характеризует не столько пространство гарема, сколько ее собственное восприятие того счастливого будущего, которого она, по ее собственному признанию, когда-то ожидала «послушным сердцем»: «Я в безмятежной тишине // В тени гарема расцветала // И первых опытов любви // Послушным сердцем ожидала»². Свойственная Зареме безграничная внутренняя свобода резко отличает ее от других обитательниц гарема, о которых автором сказано: «...жены робкие Гирея // Ни думать, ни желать не смея, // Цветут в унылой тишине» [с. 178].

Крещенная в младенчестве, но забывшая, как сама признается, «для Алкорана между невольницами хана» «веру прежних дней» [с. 190], Зарема остается, в сущности, вне обеих религий, отвергая своими поступками основополагающий как в христианстве, так и в исламе принцип безраздельной покорности воле Творца³. По существу, истинной «религией» для

нее становится любовная страсть. Такое мировосприятие наделено несомненными чертами язычества, системы, в которой главной целью жизни человека становится наслаждение, культ плоти. Владеещее языческим сознанием идолопоклонство, неминуемо наступающее при отсутствии духовного идеала, в прямом своем воплощении проявляется в поклонении изображениям богов, а в переносном – самым различным идеям, кумирам и целям в жизни. В этом случае «идолом» для человека может стать и любая страсть, телесная, душевная или даже духовная. Важнейшей особенностью языческого сознания является также стремление к безграничной власти, к подчинению всего окружающего собственной воле, с использованием для этого как физической силы, так и возможностей магии. Таким образом, по самым своим главным и существенным характеристикам язычество является полной противоположностью христианству⁴.

Пушкинская героиня не осознает в себе духовного начала как определяющего, отсюда и ее представление о собственном предназначении. Признаваясь Марии «я для страсти рождена» [с. 189], она, по существу, произносит формулу собственной личности. Душа Заремы объята жадной безраздельного обладания любимым человеком, который при этом осознается не свободной личностью, не полноправным субъектом, а лишь объектом страсти. Обращаясь к Марии, она просит: «Оставь Гирея мне: он мой». И далее снова: «Отдай мне прежнего Гирея... Он мой» [с. 189–190]. Сакрализация любовного чувства ведет к аксиологической переориентации в сознании героини: воспринимая «измену» Гирея как преступление, Зарема вершит свой суд, готовая на убийство во имя самой главной и, безусловно, «высокой» для нее цели – возвращения любимого. Так проявляется в героине качество, характерное вообще для романтической натуры и постоянно акцентируемое писателями-романтиками: «личность присваивает себе права судьи и исполнителя правосудия, она сама при этом решает, что справедливо и что несправедливо, и сама формулирует кодекс возмездия»⁵.

Страсть, владеющая душой Заремы, чужеродна природе Марии, в описании которой с самого начала настойчиво акцентируется присущее ей неземное начало. Кульминационная в поэме ситуация встречи центральных героинь отчетливо выявляет их тяготение к противоположным аксиологическим полюсам. Пребывание в комнате Марии открывает Зареме существование каких-то недоступных ей до этого ценностей: иной гармонии, иной любви – той, которой «крест символ священный» [с. 187]. В свою очередь, Марии мир любовной страсти, неведомый ранее («Она любви еще не знала...» [с. 183]), открывается через переживания Заремы. Восприятием Марии слову страсть возвращается его первоначальный смысл: 1. страданье, муки, маета, мученье, телесная боль, душевная скорбь, тоска; 2. душевный порыв к чему, нравственная жажда, жаданье, алчба, безотчетное влечение, необузданное, неразумное хотенье; 6. Жизнь

предстает перед ней теперь как переплетение страстей, как состояние постоянной борьбы, где сегодняшнему победителю завтра уготована участь побежденного. Пример Заремы показывает ей, что вовлеченный в эту игру страстей человек, безумствуя, становится игрушкой в руках слепых и темных сил, Рока, определяющего в каждый конкретный момент его судьбу. Если принципом жизни Заремы является непрестанное участие в борьбе не только с людьми, но и с высшими силами, то Марии истина видится в полном отказе от этой борьбы во имя совершенно других, несравнимо более высоких для нее ценностей.

Основной доминантой психологической характеристики Марии является отмеченное автором уникальное качество ее внутреннего мира – «тишина души». В словаре Даля одно из значений слова тишина – «мир, покой, согласие и лад»⁷ – толкуется в соответствии с христианским восприятием, где состояние тишины, противоположное мятежу, бунту, есть показатель гармонии. Именно это качество проецируется на все, что окружает Марию. Особая, одухотворенная атмосфера ее комнаты (где тишина характеризует не только физическое состояние, как тишина гарема или ночного Бахчисарая), чужеродна всему остальному пространству, где царит стремление к неге и наслаждению, и противостоит ему: «И между тем, как все вокруг // В безумной неге утопает, // Святыню строгую скрывает // Спасенный чудом уголок» [с. 184]. Уединенная и отграниченная от общего пространства гарема комната Марии, «спасенный чудом уголок», не просто наполнена церковными реликвиями, но показана как место присутствия Святого Духа. По слову автора, «Там упование в тишине // С смиренной верой обитает...» [с. 184]. Упование на Бога, полное и безраздельное, безоговорочное вручение себя Ему и есть высшая степень смирения, доступная человеку и существующая как наиболее полная и совершенная форма выражения его любви к Творцу и веры в Него. Высокая, небесная сущность души Марии имеет в своем основании религиозное чувство, настолько глубокое, что даже самая трагическая ситуация не вызывает в ней смятения и бунта, а только лишь желание предать себя и свою судьбу воле Божией.

В христианском сознании антитезой страстям, с момента рождения владеющим душой человека и влекущим его ко греху, является бесстрастие – высокое состояние души, очищенной от страстей, отказавшейся от ложных ценностей «мира сего». Земная жизнь человека – это, в идеале, путь его духовного совершенствования, приводящий в конечном итоге к спасению души и обретению вечного блаженства. Бесстрастие, свойственное ангельски-чистой душе Марии, является не плодом долгих усилий или упорных трудов, как у святых отцов, а по особой милости даровано ей свыше. Именно о таких, имеющих младенческую чистоту сердца, сказано в Нагорной проповеди: Блаженны чистые сердцем [Мф. 5:8]. Каждая из героинь делает свой, вполне осознанный выбор: одна полностью погру-

жена в земное, другая устремлена к небесному. В то время как высшее счастье воплощено для Заремы в телесной, плотской, страстной любви, истинным счастьем для Марии является блаженство обитания в «близкой, лучшей стороне» – мире инобытия.

Принадлежа мировоззренчески к противоположным системам, в личностном плане героини воспринимаются равновеликими, и если Зарема заключает в себе идеал романтической личности, с ее предельным индивидуализмом и абсолютной свободой от каких бы то ни было моральных устоев, правил и норм, то Мария является в полной мере воплощением христианского идеала. Свобода Заремы ограничена возможностями проявления личности лишь в пределах собственной природы. Свобода Марии определяется ставшей для нее доступной высочайшей степенью смирения, которая позволяет личности обрести полную внутреннюю независимость от всей земной конкретики окружающего ее мира. Хотя эстетически героини абсолютно равноправны, исследователям, начиная с Белинского, всегда казалась совершенно очевидной мысль о том, что именно Мария является настоящим воплощением авторского идеала.

¹ *Слонимский А.* Мастерство Пушкина. – М., 1963. С. 234.

² *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10-ти т. – М., 1957. Т. 4. – С. 188. Далее все цитаты будут приведены по этому же изданию с указанием в тексте номера страницы. Курсив везде мой. – Н. Ж.

³ Ислам в буквальном переводе с арабского – предание себя (Богу), покорность. См: Фило-софский энциклопедический словарь. – М., 1989. – С. 228.

⁴ *Осипов А.И.* Путь разума в поисках истины: (Основное богословие). – М., 1999. – С. 272.

⁵ *Тураев С.В.* Концепция личности в литературе романтизма // Контекст – 1977: Литературно-теоретические исследования. – М., 1978. – С. 239.

⁶ *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х т. – М., 1955. Т. 4. – С. 336.

⁷ Там же. Т. 4. – С. 407.

ДОМ: ОТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ К МИФОПОЭТИКЕ («Пушкинский дом» Андрея Битова)

Понятие «дом» рассматривается нами в двух основных планах: в физическом – как здание, произведение архитектуры и в метафизическом – как топос, пространственно временной объект. Согласно второму значению, «дом» можно отнести к числу основополагающих, всеобъемлющих архетипических образов, то есть мифологем, с давних времен функционировавших в человеческом сознании. Данный подход достаточно популярен в рамках мифопоэтического анализа художественного текста, где мифологема понимается как «термин, обозначающий заимствование у мифа мотива, темы или его части и воспроизведение в более поздних фольклорных и литературных произведениях»¹.

Отметим, что смысловое содержание мифологемы «дом» с каждым периодом культурного развития усложнялось. Пространство «дома» для человека архаической (древней) культуры характеризовалось как «закрытое», амбивалентное «открытому» пространству Мира и Космоса. Дом был связан с культом домашнего очага, почитанием предков и рода. С точки зрения христианских ценностей, дом («Дом») – не только место жилья, но и «малая церковь»², место молитвы. В аксиологической парадигме современности понятие «дом» включено в обширную сферу психических модусов человека, вбирает в себя и эстетическую атрибутику, и систему ценностей личности, и нравственный идеал.

При всем многообразии модификаций образа дома в романе Андрея Битова мы можем выделить инвариант, связанный не столько с домом как объектом архитектуры или объектом материального мира, сколько с *ощущениями*, заданными контрастным восприятием пространства героя и автора: «свое как чужое».

Дом Одоевцевых – остров модерна, прежнего «асимметричного» Петербурга: «Их дом, построенный по проекту известного Бенуа³, с изяществом и беспечностью, характерными для предреволюционного модерна; дом, где не было, казалось, ни одного одинакового окна, потому что квартиры строились по желанию заказчика, и – кому какое хотелось: кому узкое и высокое, кому – фонарь, а кому и круглое, – вне всякой симметрии и, однако, с каким-то, с легкостью давшимися, чувством целого»⁴. Местоимение «их» концентрирует читательское внимание на той характеристике дома, которая была задана героем – Лево́й Одоевцевым. Лева оце-

нивает дом не как «свое», личное пространство, но как «дом Одоевцевых». Им выделены «кабинет отца», «библиотека», «глубокое кресло», «свадебная фотография» и другие подобные атрибуты почти «детского» восприятия «дома родителей». Квартира дяди Диккенса представляется герою куда более уютной, «своей», чем дом родителей. Не случайно Лева ищет отца в Диккенсе: «Леве нравилось у дяди Диккенса. Нравилось, когда, усадив его на «козетку», сунув ему какую-нибудь «порнографию» для разглядывания, выходил дядя Диккенс на кухню заваривать чай-чифирик, и Лева оставался один. Это была комнатка, созданная для того, чтобы в детстве забираться в нее, тайком, через запрет. Именно как непозволенная в детстве книжка была квартирка дяди Диккенса»⁵.

Безвозвратно уходящее прошлое в романе усложняется описанием экзистенциального пространства «нежизни»⁶ квартиры деда: «Лева никогда не бывал тут. С удивлением поймал себя на соображении, что, пожалуй, во всю жизнь ни разу не покидал старого города, жил в этом музее <...> У него было такое чувство, что он попал в другой город <...> дома стояли покинутые – такое было безлюдье, и звенела тишина. В закатных лучах, на голубом фоне, отдельные, сахарные, стояли редкие заиндедеввшие кубы домов, слепо и безжизненно отблискивая гладкими окнами в закат. Все было как бы приснившимся». Как связан с пространством «нежизни» М.П. Одоевцев? Перед нами герой-символ «уходящего прошлого». Его лицо напоминало Леве какое-то древнее эрмитажное полотно, удивляющее «безусловным отличием от нас и неоспоримой принадлежностью к человеку». С ним погибает дом Одоевцевых – его оппозиционная часть. Лева передает автору записки деда, найденные после его смерти, среди них статья «Сфинкс». Символическое значение сфинкса уходит корнями в мифологию Египта и Древней Греции: это крылатый лев с головой человека, эмблема загадочности, тайны, гробового молчания. Каждая часть сфинкса имеет самостоятельное значение: голова человека символизирует знание, бока льва – силу, когти – смелость, крылья – полет мысли и вдохновение. М.П. Одоевцев в своей статье называет сфинксом Пушкина: «Русская культура будет тем же сфинксом для потомков, как Пушкин был сфинксом русской культуры. Гибель – есть слава живого!»⁷. Выделенное Одоевцевым-старшим пространство «гибели Пушкина» расширяется автором: «<...> и русская литература, и Петербург (Ленинград), и Россия, – все это, так или иначе, ПУШКИНСКИЙ ДОМ без его курчавого постояльца»⁸.

Андрей Битов наделяет имя особым статусом: «ПУШКИНСКИЙ ДОМ» – это уже не одна, а две мифологемы, смысловозначение которых отдельный аспект мифопоэтического анализа текста. Сам Битов отмечал, что значение лексемы «Пушкин» вбирает в себя все созданное русским классиком. В тексте метаромана, на наш взгляд, слово «Пушкин» включает и биографию поэта, и любые нравственно-эстетические модели, которые это слово проецирует в памяти читателя.

«ДОМ» не сразу стал «ПУШКИНСКИМ»: «ЗАКОЛОЧЕННЫЙ ДОМ / ХОЛОДНЫЙ ДОМ / ЛЕДЯНОЙ ДОМ / БЕЛЫЙ ДОМ / БОЛЬШОЙ ДОМ / ЖЕЛТЫЙ ДОМ / ПУШКИНСКИЙ ДОМ... / Название установилось»⁹. При всем многообразии определений в каждом из них по-своему реализован культурный архетип «утраты»: хозяина дома («заколоченный»), тепла («холодный», «ледяной»), цвета («белый»), самого себя («большой»), разума («желтый»), Пушкина («пушкинский»). Ощущение утраты, мнимой или физической, роднит и дом Одоевцевых, и уютную комнату Диккенса, и «нежилую» квартиру деда. Дом Одоевцевых лишен продолжателя рода, хранителя «пушкинских» традиций. После смерти Диккенса и Одоевцева-старшего эта роль, безусловно, должна была достаться Леве. Автором актуализируется «мифофеномен» инициации, испытаний героя дорогой. Необходимо отметить, что дорога (путь/бездомье) и дом представляют собой бинарную оппозицию «открытого-закрытого» пространства¹⁰. У Битова ДОРОГА – пространство активное, пространство жизни и свободы: «Дорогою свободной – иди! Иди – один! Иди той дорогой, которая всегда свободна...»¹¹. Одоевцев-старший, которому принадлежит это высказывание, провозглашает жизнеутверждающее «возрождение феникса-смысла» как результат поиска верного пути («в бумажной пыли»¹²). Таким образом, «ПУШКИНСКИЙ ДОМ», утративший своего владельца, – это компонент ментального, когнитивного поиска нового измерения культуры и ключевой элемент особой авторской формы освоения литературного наследия прошлого. Эта форма определена Битовым как «дом-роман» или «роман-музей».

Лева Одоевцев, побывавший на всех уровнях романа-музея, в финале разговаривает с автором. «Свое» и «чужое» пространства героя и автора слиты воедино, имеет место авторский эксперимент по разрушению границы между художественным вымыслом и реальностью. Мотив «разрушения» занимает особое место в романе Андрея Битова. Лева крушит Пушкинский дом-учреждение – автор сознательно «рушит» классическую форму романа-дома. В мифопоэтическом аспекте разрушение своего дома-текста предполагает децентрированность как творческую свободу. Таким образом, дом в романе Битова становится релевантной мифологемой. Для автора и героя важно и искать новый дом, и оставаться в старом.

На наш взгляд, мифологема дом в исследуемом нами тексте имеет сложную разветвленную структуру, соединяющую в себе объективную и субъективную символику. Модель дома («ДОМА») в романе Андрея Битова можно обозначить в виде следующей возрастающей иерархии:

– Дом как личное пространство героя – дом Одоевцевых (место, связанное с историей взросления героя, его детскими и юношескими переживаниями; «чужое» для героя пространство, им «незаслуженное» – модус «эдипова комплекса» Лёвы);

– Семья, род – дом родственников (например, квартира деда или комната дяди Диккенса);

– ПУШКИНСКИЙ ДОМ – учреждение (Институт русской литературы РАН) и ДОМ русской культуры;

– Дом-роман – пространство взаимовлияния, игры автора и героя.

Данные уровни тесно взаимосвязаны друг с другом, вырастают друг из друга, постепенно расширяясь, образуя в целом концентрическую модель бытия автора, героя и читателя в тексте романа.

¹ Козлов А.С. Мифема, мифологема // Современное зарубежное литературоведение. – М., 1997. – С. 224.

² См.: Булгаков С.М. Философия хозяйства. – М., 1990; Флоренский П. Культ, религия и культура // Богословские труды. – М., 1977. Вып. 17.

³ Следует уточнить, что «известных Бенуа» было несколько: Николай Леопольдович Бенуа (13 июля 1813, Санкт-Петербург – 23 декабря 1898, там же) – российский архитектор. В 1827–36 годах учился в Академии Художеств. С 1850 г. архитектор Петергофа. В 1880–93 годах председатель Петербургского Общества архитекторов. В 1848–59 годах Бенуа вел большие работы в Петергофе (дворцовые конюшни, 1848-54, станция железной дороги. 1855–57, фрейлинские дома, 1858, перестройка «Большого грота», «Шахматной горы» и «Золотой горы»).

Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928), архитектор, профессор архитектуры, ректор Академии Художеств. Сын Н.Л. Бенуа. Именно по его проекту был построен Георгиевский собор в Гусь-Хрустальном.

Бенуа Альберт Александрович (1888–1960), архитектор и акварелист. Сын и ученик акварелиста Александра Александровича Бенуа (Конского), внучатый племянник архитектора Н.Л. Бенуа.

В тексте Битова фамилия «Бенуа», безусловно, связана с локусом Петербурга: большинство зданий, построенных по проекту «известного Бенуа» - это дома-музеи.

⁴ Битов А. Пушкинский дом. – СПб., 1997. – С. 22.

⁵ Там же. – С. 36.

⁶ Следует уточнить, что понятие «нежизнь» по своему значению равно удалено как от «жизни», так и от «смерти». В данном контексте применима «условно экзистенциальная» формула: «нежизнь» есть «воспоминание».

⁷ Битов А. Пушкинский дом. – СПб., 1997. – С. 353.

⁸ Там же. – С. 345.

⁹ Там же. – С. 403.

¹⁰ См.: Анисимова М.С. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья. – Н. Новгород: НГПУ, 2004 – 154с.

¹¹ Битов А. Пушкинский дом. – СПб., 1997. – С. 354.

¹² Там же. – С. 355.

**НОВОЯЗ КАК ОТРАЖЕНИЕ АВТОРСКОЙ КАРТИНЫ МИРА
В ТВОРЧЕСТВЕ В. АКСЕНОВА**

Более семидесяти лет советской власти явились действительно длительным сроком для того, чтобы сформировался новый тип советского человека с его мировоззрением, системой нравственных и духовных ценностей. Было сформировано также и своеобразное лингвокультурное сообщество, которое базировалось в политико-государственной, а не в национально-культурной сфере. Возникшие в период существования СССР и других тоталитарных государств специфические языковые образования получили в современной лингвистике названия «тоталитарный язык», «нюспик» или «новояз». Родоначальником понятия «новояз» является Джордж Оруэлл, который в известном романе «1984 год» впервые сказал о существовании специального языка тоталитарного общества. Как подвид языка, тоталитарный язык находит свое воплощение в словах и устойчивых словосочетаниях, в художественных текстах. Художественные и теоретические предпосылки рождения и существования «новояза», представленные Дж. Оруэллом, рассматривались в ряде исследований российских и зарубежных лингвистов на материале языков стран, имевших исторический опыт тоталитаризма (см. работы А. Вежбински, М. Карулова, Н. Куликовой, М. Эпштейна и др.).

Особенностью тоталитарного языка является его лингвокультурный характер, и поэтому язык может рассматриваться только в тесной связи с культурой и историей определенного народа, пережившего эпоху тоталитаризма. При изучении тоталитарного языка необходимо конкретное системно-лингвистическое осмысление, ведь тоталитаризм является политической системой, в которой государственная власть достигает полного контроля над обществом, таким образом власть достигается и над языком. Как составная часть общественно-политического сознания идеология присутствует, прежде всего, в языке и реализуется в языковом поведении индивидуума. Поэтому можно говорить о всеобъемлющем взаимодействии и взаимовлиянии идеологии и языка. Только при помощи языка идеология активно внедряется в человеческое сознание и функционирует в нем. Теснейшим образом идеология связана с языковой политикой, которая «мыслится как совокупность идеологических принципов и практических мероприятий по решению проблем в государстве» (4:17). Следова-

тельно, мы вправе говорить о том, что языковая политика предполагает сознательное воздействие на язык, контролирует его развитие и функционирование, влияет непосредственным образом на лексико-семантическую и синтаксическую систему определенного языка, предполагает стилистическое маркирование лексики. При рассмотрении конкретного материала мы используем компонентный и контекстологический анализ языковых единиц, который позволяет анализировать и описывать содержание различных концептов, заданных идеологически и обладающих большим количеством различных форм языкового выражения, проследить особенности деформаций, которые происходят в семантике слов, словосочетаний и целых предложений.

Идеологические термины имеют своей основной целью формирование языка примитивного сознания. Для этого используются так называемые прецедентные тексты, в результате применения которых языковой индивидуум не стремится к каким-либо мыслительным операциям, требующим умственного напряжения, а лишь воспроизводит в своей речи готовые штампы. Ю.Н. Караулов определяет прецедентные тексты как «тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношении, имеющие сверхличностный характер, то есть хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» (3:113). Описывая функционирование «новояза» в лексической структуре текстов В.П. Аксенова, следует иметь в виду, что автор привносит его в текст всегда с иронической целью, реализуя свою собственную языковую картину мира.

Писатель вводит в лексическую структуру художественного текста прецедентные тексты без указания на источник. Они, эти тексты, как правило, представляют собой простые словосочетания и предложения, причем многие из них являются метафорическими и экспрессивными: «Давайте отправим им (россиянам. – А. Х.) к Рождеству продовольственные посылки... Подадим пример другим христианам, другим американцам, другим женщинам»; «Начали собирать деньги, то есть более приятным языком говоря, «поднимать фонды» (здесь и далее курсив мой. – А. Х.). Газета “Голубой хребет” сообщила о почине широкой публике»; «Сдерживая слезы, он говорил ей... о планомерном увеличении будущей семьи, о балансировании бюджета»; «Толькó лишь Китай планомерно наращивает экономический потенциал»; «Для них не составляло никакой проблемы пройти через любую толпу в кабинет директора гастронома и добыть дефицит»; «видна была кучерская голова и спина основоположника марксизма Маркса»; «Так он вступил в «Клуб имени Хичкока» при ЦК комсомола Латвии для того, чтобы там устроить манифестацию своего поколения с джазом, сюрреализмом и кришнаизмом, за что был бит внуками

«красных стрелков» (Трансформация прецедентного текста «латышские стрелки». – А. Х.); «Эти шанхайцы, молодые русские патриоты, играли еще недавно в большом оркестре и развлекали буржуазную публику в огромном городе на реке Хуанху».

Как мы видим из приведенных фрагментов текста, прецедентным ядром этих примеров являются простые и осложненные клишированные словосочетания, на основе которых легко образовать необходимые варианты, в том числе и лозунги. Например: «Трудящиеся Советского Союза! Планомерно наращивайте экономический потенциал Родины!»; «Да здравствует вечно живое учение классиков марксизма-ленинизма!» и т. д.

Следует отметить и появление новых прецедентных текстов, актуальных в годы перестройки: гуманитарная помощь, пакет гуманитарной помощи, продовольственные посылки, разрушить социализм, время гласности и др. Правда, эти тексты употреблялись в устной и письменной речи не очень длительное время и сейчас обращение к ним не представляется уже столь актуальным.

Интересна в лексической структуре текстов В.П. Аксенова оппозиция клишированных словосочетаний «советский писатель» – «буржуазный писатель», выступающих в качестве своеобразных субъектов противостояния. В прецедентных текстах идеологизированное словосочетание «советский писатель» редко замещает грамматическую позицию субъекта, но содержание идеологемы может уточняться и разъясняться. «Даже без следа иронии на бледном, отретушированном лице позирую я в виде положительного героя соцреализма» – в данном фрагменте за счет контекстного конкретизатора «положительный» наводится иронический оттенок, поскольку герои произведений социалистического реализма должны были быть только положительными.

Оппозиция «советский писатель» – «буржуазный писатель» прослеживается и в следующих фрагментах: «европейский стиль 1956 года, когда кумиром левого берега Сены был некий реакционный писатель, мсье Альбер Камю»; «Эту книгу, изданную в Париже “Имкой” (книга Н. Бердяева «Самопознание». – А. Х.), Найман недавно получил от идеологического диверсанта»; советский классик Борис Полевой все уговаривал меня приобщиться, преисполниться, вдохновиться, словом, куда-нибудь поехать» – выделенные глаголы идеологически маркированы, но в силу контекстного синонимического соответствия глаголу поехать также приобретают иронический оттенок. Далее Аксенов пишет: «По неизжитой своей комсомольщине, он (Б. Полевой. – А. Х.), возможно, все еще полагал себя боевым пером партии, а не ее сыскным оком». Синонимический ряд «советский писатель» – «боевое перо партии» приобретает неожиданное продолжение, в словосочетании «сыскное око», свойственным для терминологии работников правоохранительных органов и КГБ. По моему мнению, данный факт свидетельствует о глубокой уверенности автора

в том, что КГБ осуществляет постоянный контроль над литературой и писателями. О том же свидетельствует и введение в лексическую структуру текста другого фрагмента, в котором функционируют идеологически маркированные словосочетания: «Сотрудники органов (КГБ. – А. Х.) рады приветствовать советских писателей, больших реалистов своего дела». Как свидетельство разрушения идеологических штампов предстает в одном из фрагментов текста определение советского писателя – «блядский советский писатель, предатель мирового коммунистического движения». Автор имеет в виду самого себя, когда мечтает покинуть пределы Советского Союза.

Способность к обобщенности способствует появлению образа коллективного субъекта – народа. Народ-субъект, которому в советское время приписывались такие качества как гордый, счастливый, героический. В лексической структуре текстов Аксенова активно функционирует предикат «многострадальный», относящийся к периоду перестройки: «Именно там, в «Хелленс Поттери», возникла идея присоединиться к мировым усилиям по оказанию гуманитарной помощи многострадающим россиянам». Думается, что в данном случае мы вправе говорить о деформации прецедентного текста (ср. с популярным в 60-е годы в СССР словосочетанием «помощь многострадающим народам Африки». – А. Х.).

Иронически говорится и о пресловутом братском единстве народов Советского Союза. Вот как, например, автор описывает киносеанс в одном эстонском клубе: «Набралось народу, как видно, рекордное количество, человек двадцать пять с детьми. Давали картину «Веселые ребята»... Об эстонских субтитрах, конечно, никто не позаботился, подразумевалось, что советский человек любой национальности и так все поймет. Сааремааский народ, однако, явно ничего не понимал» – семантика псевдоравенства поддерживается местоимением «любой», благодаря которому полностью исчезает компонент человеческой индивидуальности.

Синонимом слова «народ» выступает субстантивированное прилагательное «трудящиеся» (дуплет – труженники), представителями которых являлись рабочие и крестьяне (колхозники): «Не интересуясь несколько производственными успехами трудящихся социалистического моря, мы тут, на хуторе Саар, творили». Идеологема «трудящиеся социалистического моря» является, на наш взгляд, окказионально-авторской (ср. «труженники моря», «труженники полей», «трудящиеся страны советов»).

Тенденция к обобщенности находит свое выражение в реализации идеологема (фактически – мифологема) сплочение, единение, слияние партии и народа, различных слоев общества, которое осуществлялось в советское время с помощью уравнивания, унификации различных точек зрения и одинакового отношения в цепочке «субъект – предикат». Однако в текстах Аксенова мы обнаруживаем совершенно неожиданное употребление подобных идеологем: «Неожиданное слияние с народом ошеломило

поэта, и меня он просто не замечал»; «Даже двадцатый съезд нашей партии, положивший конец злоупотреблениям «культы личности», не вызвал желаний слиться с народом в его новом трудовом порыве». Контекстные конкретизаторы «неожиданное», «не вызвал желаний» привносят иронический оттенок в данный фрагмент текста и дают возможность усомниться в незыблемости идеологических речевых штампов, повествующих о единении советского народа.

Как уже отмечалось, тоталитарный язык обладает большим количеством прецедентных текстов, обеспечивающих функционирование разного рода идеологем в устной речи и в художественном тексте. Данные единицы представляют собой устойчивые высказывания, которые отвечают существовавшим когда-либо или существующим в настоящий момент идеологическим нормам. Так называемая трансформация прецедентных текстов представляется своего рода фактом своеобразно активного языкового сопротивления идеологическим стандартам тоталитарного языка. В лексической структуре художественных произведений В. Аксенова реализуются несколько способов подобной трансформации. Рассмотрим их более подробно. «Пожалуй, только с Хелен наша героиня могла поговорить о страсти, о далекой стране, которую никаким компьютером не понять, никаким калькулятором не измерить, в которую можно только верить, верить...» – ср. со стихотворением Ф. Тютчева: «Умом Россию не понять, // Аршином общим не измерить: // У ней особенная стать – // В Россию можно только *верить*». Первичный смысл данного прецедентного текста сохраняется. Хотя в силу внутренней структурной трансформации появляется дополнительный семантический пласт, возникающий в результате лексической замены слов и словосочетаний. Если в тексте Ф. Тютчева строчка «В Россию можно только *верить*» звучит утверждающе, то у В. Аксенова, в результате лексического повтора контекстных конкретизаторов «верить, верить» прецедентный текст порождает идею неверия в Россию, которую даже при помощи современных технических средств невозможно понять.

«Ясно, возьму у Николая (Бердяева. – А. Х.) книгу под названием «Самопознание». Да я, всем неплохим во мне обязан книгам в натуре (ср. с известным каждому советскому школьнику высказыванием М. Горького «всем хорошим во мне я обязан книгам»). Лексическая замена слова «хорошим» на слово «неплохим» не разрушает саму идею данного высказывания, а лишь частично преуменьшает ее значение. А введение в структуру данного предложения жаргонного слова «в натуре» привносит оттенок некоторого сарказма, ёрничества.

«Энтузиазстов Отечества Нос (герой рассказа В. Аксенова. – А. Х.) прогоняет легким пендалем, одним на двоих» (ср. со словосочетанием

«защитник отечества» – идеологически клишированным). Лексема «энтузиаст» вносит иронический компонент в структуру данного предложения.

«А это господин Фазал, наш простой советский капиталист» (ср. с широко распространенным в СССР псевдогорделивым – я, он простой советский человек). «Вместе с этим пальто мы стали углубляться почти в антисоветскую молодость» (ср. советская молодежь; лексема «антисоветская» выражает определенную политическую позицию автора – позицию ярого неприятия советского строя).

Нам представляется, что наиболее частотным в произведениях В. Аксенова являются прецедентные тексты, которые употребляются в недеформированном виде, но с введением в лексическую структуру текста лексем, свойственных разговорной, сниженной или вульгарно-бранной лексике. Например: «Вы все меня считаете агентом вашего мудацкого КГБ, старики, – говорил он, – А между тем, я просто бизнесмен, сторонник системы свободного предпринимательства»; «за годы работы в своем стране комитете он усек, что в мышечной системе человека имеется в два раза больше сгибателей, чем разгибателей».

Использование сниженной лексики свидетельствует не об общем языковом противостоянии, а лишь показывает сопротивление конкретного индивидуума. Происходит так называемый процесс деидеологизации тоталитарных речевых штампов. «На дворе в декабре 1991 года подыхал советский коммунизм». Употребление лексемы «подыхал» совместно с идеологическим клише «советский коммунизм» вносит в лексическую структуру художественного текста неожиданно новый смысл, уничтожающий идеологический фундамент соответствующего прецедента.

Для языка советской эпохи была характерна тотальная аббревиация, которая сопровождалась своего рода символическими предписаниями для ряда сокращаемых слов и поддерживалась прецедентными текстами типа: СССР – великая железнодорожная, воздушная, космическая и т. д. держава; Слава КПСС! и др. Многие аббревиатуры были непонятны по содержанию для большинства граждан СССР, а отсутствие в них корней создавало неограниченные возможности для произвольных и разнообразных расшифровок. По мнению В.Г.Костомарова, произвольная расшифровка аббревиатуры снимает официальную идеологическую коннотацию и обуславливает переход в принципиально иную понятийно-идеологическую позицию.

Подобные расшифровки мы встречаем и в текстах произведений В. Аксенова. Разумеется, смысл аббревиатур был понятен автору, но расшифровывая их, он преследовал цель развенчания целого ряда культивируемых в сознании советских людей мифов, например, о верных слугах народа – чиновниках, которые на самом деле преследовали, как правило, личные корыстные цели, были отъявленными карьеристами. «По коммерческой энергии молодые ленинцы перекрыли тогда даже опыт товарищей

из штаба партии. Даешь Комсомол, коммерческий союз молодежи» (1:161). «Корбах приостановился: «Ребята, просветите, как расшифровывается ГКЧП?». Юнцы ответили, не оборачиваясь: «Говнюки – Коммунисты – Чекисты-Подонки» (2:399).

«Поневоле приспосаблишься гордости за ВМПС имени Тургенева» (2:82). (ВМПС – великий могучий правдивый свободный русский язык). Автор отмечает, что именно так ёрнически иные писатели называют наш язык: «Перед тобой работник советской культуры, старший редактор киностудии, член делегации КСЖ. – Качественных советских жоп, что ли? – Почти угадал, комитета советских женщин» (2:43).

Подобная расшифровка аббревиатур в соседстве с идеологическими клише приобретает гиперболизированный иронический оттенок.

Другой тип семантического переосмысления базируется на именах собственных. Его основная функционально-стилистическая особенность – придание слову отрицательной коннотации, отрицательной семантики, традиционно положительной оценки того или иного имени. Как отмечает Ю.Н. Караулов, «способ этот стар как мир и всегда использовался в политических целях и христианскими проповедниками и в революционной риторике со времен Великой французской революции. В русском политическом языке он получил особенно широкое распространение с начала 20 века, в том числе в ленинских текстах, во многом определивших стилистику советского политического языка» (3:10). «В Москве царит Андроп» (2:81). (Ю.В. Андропов, генеральный секретарь ЦК КПСС. – *А. Х.*). «Горбачей тайно встретился с Рейганом и папой Римским» (2:218). (М.С. Горбачев – президент СССР. – *А. Х.*). Одним из вариантов этого способа семантического переосмысления считается прием создания новых слов, образованных от известных имен и фамилий и обозначающих последователей их носителей: «Я не хочу... никаких России с их андропами и андропоидами» (2:141). «Неужели не отдадите себе отчет, что крючковцам (Н.Ф. Крючков – министр внутренних дел в правительстве М.С. Горбачева. – *А. Х.*) отдан приказ всех заводить внимательно фотографировать?» (2:409).

Подобный тип семантического переосмысления также связан и с проблемами словообразования. «Наконец начинается горболизм (годы правления М.С. Горбачева. – *А. Х.*), открываются головокружительные возможности». Данный тип словообразования строится по аналогии с идеологически клишированными словами типа марксизм, ленинизм, сталинизм, брежневизм. Автор использует суффиксальный способ образования. «Ведущий филолог постсовкизма, где «постсовкизм» – время, наступившее после крушения Советского Союза; префиксально-суффиксальный способ образования.

Таким образом, мы затронули часть проблем, касающихся лексической структуры текста и тоталитарного языка. Последний развивался в

СССР поэтапно с периода Октябрьской революции 1917 года до начала перестройки. Думается, что рассмотренные примеры вполне позволяют нам говорить о системной организации тоталитарного языка, располагающего своим специфическим словарем, состоящим из идеологем, каждая из которых связана с другими тесными структурными отношениями.

В свою очередь прецедентные тексты выполняют роль фундамента, поддерживающего блоки идеологических клише. Речевые реакции языкового индивидуума определяются словарем идеологем. Мы выделяем два типа речевых реакций: 1) соответствующие системе реакций; 2) противоречащие системе реакций.

В рассматриваемом нами материале в большинстве своем функционируют реакции, противоречащие системе. В. Аксенов и герои его произведений стремятся вырваться из плена языковых идеологических примитивов, в их речи находят свое выражение деидеологизация и приемы языкового сопротивления устоявшимся штампам. Это и переосмысление аббревиатур, и смысловое преобразование слов-идеологем, и трансформация прецедентных текстов.

Таким образом, тоталитарный язык представляется живой реальностью, а не вымышленной научной абстракцией. Изучение его позволяет не только по-новому осмыслить исторический путь, пройденный Россией, но и «разработать принципы лингвистического и лингвокультурологического прогнозирования» (4:280).

1. Аксенов В.П. Негатив положительного героя. – М., 1996.

2. Аксенов В.П. Новый сладостный стиль. – М., 1997.

3. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М., 1987.

4. Кутина Н.А. Тоталитарный язык. – Екатеринбург – Пермь, 1996.

А.М. Ненадавец
Бабруйск

КОМІН Ё МІФАЛОГІ БЕЛАРУСАЎ

На першы план, як мы мяркуем, абавязкова неабходна вылучаць абагаўленне агню, бо комін заўсёды асацыіраваўся з ім. Не выключана, што многае ў міфалогіі захавалася ад перыяду ранняга язычніцтва, калі агню пакланяліся і яго шанавалі, як жывую, адухоўленую істоту. Агульнавядома, што напачатку агонь быў заўсёды адкрытым, знаходзіўся не ў жылёвых будынках, а на адкрытых пляцоўках: палянах, выплах, гарах, узвышшах, далінах і г. д. Калі яго толькі людзі перанеслі ў сваё жыллё, то, відаць, адразу ж з'явілася неабходнасць звязаць агонь з выцягваючай дым адтулінай (акном), вентылюючай памяшканне, а потым ужо ў хацінах, якія паліліся «па-чыстаму», і з комінам. Так ужо чамусьці атрымалася, што ў беларускай міфалогіі да нашага часу збытаны паняцці «жаніцьба коміна» і «жаніцьба лучніка (падсвета)», які выкарыстоўваўся менавіта для дадатковага асвятлення памяшкання ў цёмны час сутак. Нам здаецца, што святам коміна, які ішоў ад печы ці ад грубка, называлі дзень на Фаміным тыдні (першым тыдні пасля Вялікадня). І гэта будзе выглядаць даволі лагічна – недзе ў гэты перыяд, паводле старадаўняй завяздзёнкі, спрактыкаваныя гаспадыні імкнуліся, як мага меней, паліць у печы, «каб не задыхацца ад духоты». Жанчыны за лепшае лічылі варыць ежу людзям і хатнім жывёлам у спецыяльна пабудаваным памяшканні («варыўні»), ці ў загадзя аблюбованым месцы. Праводзілі агонь з хаты надзвычай урачыста. Для гэтай мэты ўпрыгожвалі знарок пабелены комін зелянінай, спявалі песні, а ў разведзены агонь кідалі ахвяраванні-паднашэнні: дробныя кавалачкі сала, рэшткі кашы, але ні ў якім разе не хлеб, бо ён лічыўся святым і такое дзеянне з хлебам продкамі было б зразумета далёка не адназначна. Дарэчы, паняцці «жаніцьба коміна» і «жаніцьба лучніка» былі збытаны даследчыкамі даўно. Часам, зразумеўшы лагічную «нестыкоўку», яны спрабавалі ўсё ж неяк размежаваць,

раздзяліць значэнні, але яшчэ больш забытваліся. Тады характэрныя асаблівасці аднаго свята пераносіліся на другое і атрымлівалася яшчэ большая неразбярыха. А. Багдановіч пісаў у свой час *«У некаторых мясцовасцях Бабруйскага павета і амаль на ўсім Палессі выкарыстоўваецца для асвятлення гэтакзваны «комін»*. Гэта труба ў выглядзе варонкі, якая выходзіла наверх праз столь і страху; таму да гэтай варонкі падвязваюць «каганец» – старую патэльную, абломак чыгуннага гаршка ці глінянага; на каганцы спальваюцца сухія паленцы ці смалістыя, дробна-пасечаныя сасновыя карані. У гэтых мясцовасцях на Фаміным тыдні святкуецца жаніцьба коміна. На кім ён жаніцца – нам не давлялося дакладна даведацца. Адныя гаварылі, што *«з печу жэніцца»*, другія з хатай, а большасць адказвалі: *«хто яго ведае»*. Старыя людзі гаварылі: *«жэніцца комін, – і мы за імі»*. Да гэтага часу, г. зн. да жаніцьбы, комін беляць, упрыгожваюць зелянінай – плавуном, бруснічнікам, сасною, – і кідаюць у агонь кавалачкі сала ці масла: *«гэта яму вясельнае частаванне. І ў гэтым таксама нельга не ўбачыць перажытку першабытных ахвяраў агню»*. Апошнім часам даследчыкі адзначаюць і тое, што *«агонь частавалі гарэлкай»*.

Не выключана, што задобрыванне коміна, акрамя ўсяго вышэй згаданага, мела за мэту яшчэ *«закарміць комін»*, каб ён дапамагаў нейтралізаваць, адвадзіць варажбіта, бо паводле народнага, яго чары і насланні найчасцей пранікалі ў людское жыллё праз комін, *«праз пячную адтуліну. Агонь святы, то злыдзянь неяк схітрыцца і прашчэміцца, каб людзям напаскудзіць, хвароб ды пошасцей якіх страшных напусціць. У хату яго напусціць лёгка, а з хаты вышчаміць – надта цяжка»*. Як сцвярджае У.Коваль: *«Звязаны са стыхіяй агню комін мог, па народных уяўленнях, абясшкоджваць дзеянні ведзьмароў і чараўнікоў»*. На гэтую ж акалічнасць указваў і А. Сержпутоўскі: *«Каб загубіць чараўніка ці чараўніцу, бяруць з-пад іх зямлю і вэндзяць яе ў коміне. Як высахне зямля, так высахне тады чараўнік ці чараўніца»*. На Брэсцкім Палессі вераць таксама, што калі *«падпаленую зямлю са следу чараўніка ці варажбіткі пакласці яму ж на ранейшы след, то гэты нядобразычлівец адразу ж згарыць»*. Мабыць, тут гаворка вялася пра тое, што *«згараць ягоня здольнасці адмоўнага ўплыву на людзей»*.

Такім чынам, пячны комін, комін ад грубка, быў найбольш цесна звязаны ў народнай традыцыі з Фаміным тыдням, а вось «комін-лучнік» асацыіраваўся з іншым святам, таксама з «вогненным» – днём святаго Сямёна, якое адзначалася першага верасня па старым стылі (14 верасня па новым стылі) і супадала яшчэ з іншым святам – Узвіжаннем, паводле якога *«усе гады ішлі спаць на зіму»*. Не выключана што яно ў народзе называлася яшчэ і Багатнікам. На вялікі жаль, А. Сержпутоўскі, зафіксаваўшы і апісаўшы яго, не расшыфраваў дакладна – калі ж яго святкавалі. Бясспрэчна адно – восенню, што супадае з нашымі меркаваннямі і не

болей таго. «Багатнік вялікае свята. Усе яго святкуюць, калі дзякаваць Богу, к таму часу на полі ўжо ўсё паробяць, а дома дзело можа абжадаць; у кожнаго е свежы хлеб, е якое-небудзь курча ці ягня. Е такіе, што навараць піва або якое саладухі, е лішняя павасьмінка збожжжа, каб купіць гарэлкі, – можна святкаваць, бо ўсяго е багацько. Моо за тым і гэстае свята завуць Багатнікам, што к гэтаму часу ўсяго багата».

Украінскі даследчык М. Максімовіч пісаў: «На Сямёна (так у аўтара. – А. Н.) (якога велікаросы называюць Летапраджнікам) пачынаецца восень і ластаўкі хаваюцца ў калодзежах на Маскоўшчыне насупраць Сямёнавага дня тушаць агні і на Сямёна здабываюць новы». Я. Бароўскі прыходзіць да высновы, што перажытак культуры дрэваў захаваўся некаторым чынам у святкаванні Сямёна, якое праводзілася на Украіне яшчэ ў XIX стагоддзі. «Вядома апісанне святкавання Сямёна на кіеўскіх кірмах напярэдадні 2 верасня 1884 года. Пад вечар, калі закончыўся гандаль, усе купцы і гандляры, якія прадавалі агародніну, аб'ядноўваліся (на кожным базары асобна. – А. Н.) і ўвешвалі елку садавінай і агароднінай. У некаторых мясцінах рабілі з сена пудзіла. Прыносілі пітво, яду і цэлую поч гулялі вакол упрыгожанага дрэва, спявалі песні. Аналагічнае свята, якое таксама адзначалася ў Кіеве называлася святам вяселля свечкі. Тут дрэва (бярозу, асіну, вішню) ўпрыгожвалі і баявалі вакол яго». Апісанне гэтых свят даецца і ў артыкуле Г. Івакіна «Свяшчэнны дуб язычніцкіх славян». С. Максімаў таксама пісаў пра своеасаблівасць гэтага свята: «Дзень св. Сімяона-Стоўпніка (1-га верасня) на мове народа носіць назву «Сямёна-Летаправодцы» ці проста «Сёміна дня»... Назва «летаправодцы» прысвоена Сёміну дню таму, што каля гэтага часу надыходзіць канец лета, па чым можна меркаваць і па народнах земляробчых прымаўках: «Сёмін дзень – севалка з плячэй; «У Сёмін дзень да полудня ары, а пасля полудня з поля гані». Тут усе прыклады звязаны, у асноўным, з хрысціянскім святым і з земляробчым культам, тым не меней, карані свята, як сведчаць многія з даследчыкаў, выходзяць яшчэ з эпохі мезаліту. Мы ўжо згадвалі, што гэты дзень – Сямёна, калі так ушаноўвалі комін, «жанілі яго», асацыіраваўся ў далёкіх продкаў з пачаткам новага каляндарнага года, а раз так, то, адпаведна, і многія павер'і, прыкметы і абрадавыя дзеянні былі звязаны іменна з гэтым днём. «Гэты дзень быў апошнім у аплаце ўсіх падаткаў, заключэнні працоўных і гандлёвых дамоў, бо пачынаўся новы год». У іншай крыніцы чытаем: «жаніцьба коміна, пасвета лучніка, свечача- сакральны абрад першага восеньскага запальвання святла ў хаце». Украінцы яшчэ гаварылі: «ажаніць Сямёна», што, як бачым, вельмі супадала з беларускім «жаніцьба коміна». У гэты дзень здабывалі агонь традыцыйным трэннем і запальвалі ўсе чыста агні ў тых месцах, дзе яны потым павінны былі гарэць. Паводле А. Лозкі вынікае, што «Раней на Сямёна праводзілі абрад «жаніцьбы коміна» (пасвета, лучніка). У ім заўважальны культ агню-багача, хатняга духу-

продка, хатніка і невыпадкава. Бо светлавы дзень скарачаўся, і трэба было выконваць некаторую працу пры лучыне. Комін упрыгожвалі ручнікамі, кветкамі, стужкамі». «Частавалі» агонь на пасвеце гарэлкаю, кідалі кавалак сала, зерне, арэхі. Выказвалі пажаданні аб сямейным дабрабыце, каб спорна ішла работа. Жанчыны спявалі вясельную песню «жаніху»:

Ой, прыйшлі ж ночанькі доўгенькі,
Пасвяці ж нам коміну бяленькі.
Мы ж цябе кветкамі ўбіралі,
Барвяночкам, рутай аперазалі...

«Маладымі тут выступалі Комін і Праца. «Праца наша- дзеўка гарненька, палюбіці Коміна радзенька».

У коміна ж прасілі падчас святкавання: «Каб будзіў нас рана, даваў працу, а ворагаў- адводзіў»; «Каб мы не перасыпалі, а шчыра працавалі, каб стомы не зналі, а коміна заўсёды ўслаўлялі»; «Каб коміна дым цягнуў, вочы не сляпіў ды і своечасова да сябе будзіў».

З 1 верасня пачынаўся напружаны цыкл восеньскіх работ. Асабліва цяжкім ён быў для жанчын. У І. Сахарава пазначана: «Час з Сёміна дня па 8 верасня называецца «бабіным летам – гэта пачатак жаночых сельскагаспадарчых работ, таму што з гэтага дня бабы пачынаюць «засіджаць» вечары». Лічылася, што менавіта тады, паводле народнай традыцыі, лепш за ўсё было «затыкаць кросны», «бо святы Сямён спрыяў таму, хто ўстанавіў ваў вярстаць у хаце, затыкаў кросны, каб наткаць на сям'ю на ўвесь будучы год, а то яшчэ і ў запас».

Удумлівыя і практычныя продкі нічога імкнуліся не змяняць у адвечным парадку, але, таксама, стараліся і не дадаваць лішняга, якога не сустракалі раней. Магічнасць дзеяння тут спалучалася са своеасаблівай свяшчэннай рытуальнасцю, а ўзмацнялася непарушнай верай у тое, што ад усяго гэтага залежыць і дабрабыт сям'і, і здароўе яе членаў, і плоднасць свойскай жывёлы, і вядзенне звычайных гаспадарчых спраў. На Палессі гаварылі і пра тое, што «на Сямёна прыбіраюць вулі на зіму, таму ў нас так кажучь, што прыйшоў пасекаў дзень, калі любы пчаляр імкнецца ўсё зрабіць на старадаўняй завядзёнцы, каб захаваць сваіх пчолак на будучы год і каб яны яму і надалей спраўна мёд наносілі»; «На Сямёна, як казаў мой дзед, пчол на зіму «ухутвалі», каб яны не вымерзлі. Не задыхнуліся, а ўцягнуліся ды перазімавалі да наступнага году, каб вясною зноў ажылі ды мёд сталі насіць».

Яшчэ ў той дзень сачылі, як пойдзе дым з коміна: калі роўнымі слупкамі пацягнуцца ў гору, то восень будзе «здаровая, ясная, без вялікіх дажджоў, а калі дым з коміна адразу пачне распаўзацца, распыляцца па страсе, то і восень будзе імглістая, дажджлівая, гнілая, адным словам». У народзе любілі паўтараць яшчэ і тое, што «калі першы дзень бабінага лета – ясны, чысты, то і ўся восень гэтая будзе такая і наадварот».

А. Лозка прыводзіць, зафіксаваны ім жа абрад «Жаніцьбы коміна»: *«Вырывалі з градкі васілька, такі бураковы цвет, і ўстаўлялі яго ў дырку, што ў паловінцы гарбуза. Потым адзін дзержаў васілька і ўсе за ім ходзілі кругом посьвета і сьпевам або казалі:*

Сьвеці, нашэ сьвеціло,
Шоб огню нам не тушыло,
Шоб добра было прасьці, ткаці
І сеяць цяпло ў хаці.
Ёк жэнілі посьвіта, то і сьпевалі:
Мой Семенку,
Мой соловейку,
Як тобе хорошенько!
Як зацьвіла калінька
Да на лютым марозі.
Пацолуймося, мой сваецчко,
Да на першам порозі...

Апошні радок песні, як нам здаецца, наводзіць на яшчэ адну асацыяцыю з «жаніцьбай коміна», – справа ў тым, што паводле рускіх даследчыкаў (І. Сахарова), іменна ў гэты дзень продкі перабіраліся ў новыя дамы (*«адсяляліся ад бацькоў, заводзілі самастойныя сем'і»*). І ў гэтых дамах упершыню запальвалася як гаспадарчае, так і асьвятляльнае вогнішча. Таму, па словах даследчыка, гэта быў глыбока табуіраваны і непарушны абрад. Ад бацькоў, калі справа датычылася падзелу сям'і, ці гаспадары старой хаціны абавязкова забіралі з сабою «домового-батюшку» (па-іншаму: «домового-дедушку»). Вуголле з прыпека змяталі ў гаршчок, прыносілі ў новую хаціну і глядзелі, як *«паядаў (цягнуў) дым новы комін»*. Сустрэча, пры пераносе такога агню, была надзвычай урачыстай, у многім нагадваючай сустрэчу старэйшыны роду. Характэрна яшчэ і тое, што свой комін імкнуліся засцерагчы любым чынам. Вядомы адзін са старажытнейшых звычайў. Паводле яго вынікала, што гаршчок, у якім прынеслі агонь (вугольчыкі) у новы дом, потым разбівалі і закопвалі пад вуглом хаціны, каб *«нячыстыя тут ніколі не вадзіліся»*. Цікава і тое, што рабілася ўсё гэта ноччу, каб «лішнія» вочы ні ў якім разе не ўбачылі пахаванне ўсемагутнага абярэга. Калі толькі нехта ўбачыць гэтае таямнічае дзеянне, то зможа потым сурочыць маладую сям'ю, запраўляць ёю, як толькі яму пажадаецца.

У новай хаціне пачынаў гарэць пасвет (лучнік), а разам з гэтым тут пачыналі збірацца жанчыны і дзяўчаты на свае шматгадзінныя «засідкі», «вячоркі». Недзе збіраліся разам, а недзе – моладзь купкавалася асобна. Такія вячоркі з'яўляліся не толькі своеасаблівым працягам працоўнага дня, лета, але і арыгінальным адпачынкам, пад час якога многа сьпявалі, жартавалі, распавядалі мноства ўсемагчымых цікавых гісторый. У некаторых мясцінах адзначалі і тое, што «з жаніцьбай коміна» у нас

пачыналіся жаночыя карагоды, якія вадзілі перад тым, як сабрацца на традыцыйныя вячоркі. Вадзілі іх не кожны дзень, а толькі *«перад пачаткам першага збору і ўсё на тым»* (Столінскі раён Брэсцкай вобласці).

Гаварылі, што *«калі надвор'е не мянялася, а было, як заўсёды, трывалым для гэтага часу, на Сямёна павінны былі адлятаць у вырай першыя птушкі»* (у сцверджаннях А. Афанасьева, С. Максімава, І. Сахарова – гэта ластаўкі). Сустрэкалася ўказанне і на тое, што калі надвор'е чакалася ў далейшым неспрыяльнае, а птушкі нейкім чынам прадчувалі гэта, то ў вырай адляталі і буслы.

У некаторых раёнах Беларусі згадвалі і пра тое, што на «жаніцьбу коміна» прыпадала і яшчэ адно свята, якое можна было ўсё ж аднесці да больш жартоўных і сур'ёзных. Праўда, тыя, каму яно прысвячалася, – мухі, за летнія месяцы надакучвалі вяскоўцам так, што было не да жартаў! Імкнуліся дачакацца таго дня, калі ўсе гэтыя *«камары і мухі»* пераставалі мець сілу, паміралі. А раз так, то, значыцца, іх неабходна было хараніць. Таму і свята называлася *«пахаваннем мухаў»*. Яно было вядома не толькі старадаўнім беларусам, але і рускім таксама. Вось што пра яго пісаў С. Максімаў: *«У многіх мясцінах з зям'я Сямёна-Летаправодцы звязваюць «пацешны» звычай хаваць мух, тараканаў, блох і іншую брыдоту, якая адольвала селяніна ў хаце. Пахаванні наладжваюць дзяўчаты, для чаго выразаюць з рэпы, бруквы ці морквы маленькія дамавіны. У гэтыя дамавіны саджаюць жменю злоўленых мух, закрываюць іх і з жартоўнай урачыстасцю (а часам з плачам і галашэннем, выносяць з хаты, каб аддаць зямлі. Пры гэтым у час вынасу хто-небудзь павінен гнаць мух з хаты «рукацёрнікам» (рушніком) і прымаўляць: «Муха на мусе, ляціце мух хараніць» ці: «Мухі вы, мухі, камаровы сяброўкі, час паміраць. Муха муху еж, а апошняя сама сябе з'еж»*

Часам яшчэ і ўдакладнялі, што выганяць мухаў з жыллёвага памяшкання неабходна *«будзённымі мужчынскімі нагавіцамі, тады яны ўжо дакладна не з'явіцца ў гэтай хаціне ажно да будучага Фаміна тыдня»*. Мала гэтага, любілі падкрэсліць, што: *«Забіць муху да Сёмінага дня – народзіцца сем мух; забіць пасля Сёмінага дня – тады ўжо памрэ і не народзіцца болей сем мух»*.

Продкі верылі, што калі на Сямёна пасадзіць першы раз малага сына на каня, то потым ён будзе ўдалым гаспадаром і ні ў якім разе *«не трапіць пад каня, а стане ўладарыць на кані»*. Праўда, у некаторых выпадках сустракаліся супярэчнасці, якія заключаліся ў наступным: саджалі на каня ці сына-першынца, ці ўвогуле кожнага з сыноў у гэтай сям'і.

Чыста практычныя прыкметы і павер'і, звязаныя з комінам, з «жаніцьбай коміна», з святам Сямёна, саступалі месца і цяжкатлумацальным, хутчэй за ўсё ў даўнія часы яны былі традыцыйна-магічнымі рытуаламі... абрадам ці ўжо толькі рэшткай (паасобным звяном) абрадаў.

Напрыклад, у моцныя маразы, *«калі ўсё навокал трашчала ад холаду, а птушкі нават замярзалі ў палёце, гаспадар замаўляў комін: Замаўленне гэтае, найперш, заключалася ў тым, каб «комін браў найменей цяпла з хаты, не аддаваў яго маразам».* Не выключана яшчэ і тое, што чалавек проста *«прасіўся ў коміна вытрымаць тую высокую тэмпературу, якую неабходна было падтрымліваць у хатнім ачагу для захавання цяпла ў хаціне, і каб комін не разваліўся пры гэтым».* У глабальным плане тут магло прасочвацца супрацьпастаўленне дзвюх стыхій – агню і марозу (холаду). Не выключана, што на гэтую асацыяцыю магло ўказваць і ранейшая перакананне старажытных беларусаў, што ля коміна жыве вогненны змей Хут. Яно і зразумела, у цемры (асабліва) з коміна разам з дымам заўсёды, вылятала мноства іскрынак, якія ўтваралі ў марозным паветры агністыя выявы рознай канфігурацыі, у тым ліку і змяіную. Саламяныя стрэхі хацін часта падпальваліся тымі самымі іскрынкамі і тады сцвярджалі, што *«гаспадар не ўжыўся са сваім хатнім змеям і той яму так адпомсціў – пакінуў без даху над галавою сярод зімы».*

Ні ў якім разе нельга забывацца і пра тое, што комін, разам з унутранай часткай (сярэдзінай) хаціны з’яўляўся, адпаведна, сакральнай тэрыторыяй. Яна была «чыстая», пазбаўленая ўсемагчымых нячысцікаў і іншых уплываў. А вось «за комінам», з надворку хаты, праходзіла ўяўная мяжа паміж гэтымі, пастаянна варагуючамі сіламі. А тое, што варожыя сілы маглі вельмі моцна ўплываць на людзей, сведчыць і старадаўні беларускі звычай. Паводле яго вынікала, што калі ў хаціне адбывалася вяселле, то стараліся абавязкова (і найшчыльней!) закрыць комін. Рабілася гэта з адзінай толькі мэтай, але затое з якой, – каб нячысцікі не здолелі пранікнуць у памяшканне і *«ні ў якім разе не змаглі пераўвасобіць вясельных гасцей у ваўкалакаў».* На Палессі, дык і ў нашыя дні можна пачуць міфалагічныя апавяданні пра такія (нібыта!) здарэнні. Прычым пераўвасабленне, найчасцей, тут тлумачылася парушэннем гасцямі звычайных нормаў паводзін, *«не паслухаліся, што ім старэйшыя гаварылі, брыдкасловілі, на печ плявалі, даўнейшыя звычаі не захоўвалі, то і даскакаліся! Не паспелі за парог выйсці, як адразу ваўкалакамі завыска-тамі і потым у такім выглядзе ажно сем гадоў бегалі, пакуль тая нячыстая сіла перастала над імі ўсімі сваё чараванне мець. Правучвалі добра, але не ўсе ўсёроўна прыслухоўваліся, па-свойму рабілі, ні на што ўвагі не звяртаючы».*

Пра тое, што комін мог з’яўляцца своеасаблівай *«адтулінай для чартоўскіх уцех»* сведчыць і наступная прымаўка: *«Заступілі чорту парог, то ён у коміні шчэміцца»*, ці яе шматлікія варыянты: *«Чорту і праз комін улезці не сорамна», «Нячысты дух і праз комін пратух», «Няма чорту засцярогі – ні коміны, ні парогі», «Чорта ў хату ніколі не запрашаюць, а ён праз комін сам увапрэцца».* На тое, што комін з’яўляўся уваходам (і выходам таксама) ўсяго нячыстага, сведчыць яшчэ і палескі

звычай клікаць згубленую ў лесе жывёлу: «Раз нячысты яе заблудзіў, паразганяў па цёмным лесе, то і дакрычацца да жывёлы, хутчэй за ўсё, можна праз комін, бо ж тудою прамая дарога да чорта»; «Калі скаціна ў лесе блудзіла, здаралася, што сама, на ўласныя вочы бачыла, як старэйшы ў сям'і падыходзіў да вусця печы і клікаў яе ў комін. Прычым, не адзін раз, а тройчы. Казалі, што даўней увогуле клікалі і тройчы па тры, каб скаціна пачула ды хутчэй дамоў сабіралася».

На тое, што комін з'яўляўся адваротнай адтулінай для ўсяго нячыстага, нежывога сведчыць і звычай з пахавальнага беларускага абраду: «Калі ўсе людзі, пахаваўшы нябожчыка, прыходзілі да ягонаі хаціны, каб назаўсёды з ім развітацца, то зайшоўшы ў памяшканне абавязкова стараліся адразу ж дакрануцца да нячнаго коміна, гэта азначала, што яны ўсе жадалі, каб смерць хутчэй з хаты выйшла і болей сюды не прыходзіла», «Раз чалавека хавалі на могілках і потым вярталіся да той хаціны, у якой ён жыў, то ўвайшоўшы ў яе, пераступіўшы парог, адразу ж дакраналіся да коміна. Такое рабілася для таго, каб смерць назаўсёды выйшла з хаты, не заставалася ў ёй, не блукала і не забірала іншых». У рускіх існавала і такое шырокавядомае павер'е, паводле якога вынікала, што калі ў коміне раптоўна пачынала гусці і завываць, то аднагалосна сцвярджалі, што «гэта душа нябожчыка да былых родных у гасці прыляцела, бо даўно ў іх не была і таму засумавала». Таму, яшчэ і сёння даволі часта можна пачуць: «Каб ты, камінок – добры дружок, нёс дым і попел у вочы маім ворагам, каб не даваў ім магчымасці да маёй хаціны прабіцца, ды з маёй сямейкі шчырай насміхацца»; «Няхай ворагам дым ды попел з нашага коміна ў іхнія злыя вочы дастаюцца, няхай ім гэтая сажараты пазамыкае, розум памуціць, а іхняе зло ўсё на гнілыя балоты да на куцыя лозы паразганяе».

А яшчэ нашы продкі сцвярджалі, што найлепшае месца для каляднай варажбы, якраз-такі, ля коміна. «Збіраліся дзеўкі познім вечарам, лезлі ажно на гарышча і там ужо, ля коміна, варажылі. Гаварылі, што такая варажба заўсёды збывалася, бо яна праводзілася ля каляднага коміна»; «Калі вечарам хацелі дзяўчаты варажыць па жаніхоў, на будучую жытку ды яшчэ на што іншае, то лезлі да коміна на гарышча і там спрабавалі прадбачыць прадказанні лёсу. Даўней усе так рабілі, бо былі ўпэўнены, што гэта ўсё збываецца ў абавязковым парадку».

Нярэдка комін згадваўся і ў іншасказальным плане, асабліва тады, калі смяяліся (ці высмейвалі!) нейкага недарэку: «Каму печ топіць, а каму і комін чысціць»; «Нехта ў печы топіць, а нехта ў коміне шаруе»; «Хтосьці печ затаніў, а другі комін чысціць». Калі хацелі падкрэсліць занадтую таўшчыню гаспадароў, то прамаўлялі за вочы: «Жонка – што на хаце комін, а муж – што на царкве купал». Давялося зафіксаваць і такое: «Жонку ўкарміў, азадак, што печка ўкраінская». Нагадваючы пра бедную вёску, пра яе занядбалых жыхароў, падкрэслівалі: «Шумі, вёска: чатыры

двары, двое варот і адзін комін». Адрозу станавілася зразумела, якія багацеі тут раскашавалі. Маглі сустракацца і некаторыя іншыя цікавыя прыклады: «Шуміць, як вецер у пусты комін»; «Шуміць-гудзе, як вецер заходзіцца ў пустым коміне», «Стогне, як вецер у асеннім коміне». Калі недзе заўважалі, як збіраецца мноства людзей, то маглі вобразна заўважыць: «Народ там валіць, як дым з трубы»; «Народу наваліла, як дыму з трубы ў нізкае лета»; «Народу ідзе, што дыму з трубы валіць»; «Народ, як дым з коміна прыбывае» і г. д.

Зрэчас можна яшчэ занатаваць і прыклады, якія ў нейкай ступені вяртаюць нас у далёкую эпоху язычніцтва, да першавытокаў святасці агню, як нябеснага, так і зямнога: «Гэта трэба на коміне малаком запісаць». Такое выказванне магло азначаць і марную справу, якую не давядзеш да лагічнага завяршэння, бо на белым коміне надпіс малаком ніколі не будзе бачны, але ж з іншага боку, нябесны агонь, які стралою Перуна біў ў хаціны і спапяляў іх дазвання, паводле народнага, можна было тушыць толькі малаком.

Як бачым, ад міфалагічнага пакланення коміну, ад таго, як шанавалі і абагаўлялі, многае засталася да нашага часу. Няхай сабе і відазмененае ды перайначанае шматлікімі стагоддзямі і рэлігійна-сацыяльнымі ўплывамі. Першасныя карані аказаліся намнога мацнейшымі, чым маглі паказацца на першы погляд.

-
1. Лозка А. Беларускі народны каляндар. – С. 175–176.
 2. Максимов С.В. Литературные путешествия. – С. 356.
 3. Сказания русского народа... – С. 356.

**БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕХНИКУМ
В ПЕРИОД ПРОВЕДЕНИЯ В РЕСПУБЛИКЕ ПОЛИТИКИ БЕЛОРУССИЗАЦИИ
(1924 – конец 1920-х годов)**

Во второй половине 1920-х годов в Белоруссии сформировалось понимание того, что художественное образование в республике должно носить национально-ориентированный характер, сложились условия для создания целостной многоуровневой системы подготовки национальных художественных кадров.

К середине 1920-х годов прежде всего благодаря активной деятельности Института белорусской культуры (Инбелкульт), с началом проведения в Минске Всебелорусских художественных выставок центр художественной жизни республики сосредоточился в столице. Начиная с осени 1923 г. и вплоть до начала Великой Отечественной войны художественный техникум в Витебске в развитии белорусского искусства играл роль, в основном, как центр учебно-педагогической работы, оставаясь единственным государственным художественным учебным заведением в Беларуси – кузницей национальных художественных кадров.

В связи с присоединением в марте 1924 г. Витебской губернии к Беларуси изменился статус Витебского художественного техникума; учебное заведение впервые было переподчинено Главпрофобру Наркомата просвещения БССР и стало называться «Белорусским Государственным Художественным Техникумом» (БГХТ). С 1924 г. в учебном заведении, как и по всей республике, начинают набирать силу процессы белоруссизации, направленные на возрождение национальной культуры.

27 апреля 1925 г. в Витебске прошла губернская краеведческая конференция. На ней с докладом «Белорусский художественный техникум» выступил директор учебного заведения М.А. Керзин. В резолюции конференции были сформулированы основные задачи художественного техникума на современном этапе: «готовить специалистов в области прикладного искусства и художественной промышленности» (1); всю деятельность учебного заведения направить «к нахождению и созданию согласно требованиям революционного времени белорусского национального стиля» (1).

Во второй половине 1920-х годов в БГХТ обучение строилось с акцентом на углубленное изучение истории родного края, его культуры и художественных традиций; среди преподаваемых, в учебном заведении

дисциплин были белорусский язык, белорусская литература, история белорусской культуры, история белорусского искусства и даже «белорусская география». Кроме этого все делопроизводство в техникуме было переведено на белорусский язык. К концу 1920-х годов большая часть общеобразовательных и специальных предметов также преподавались на «родной мове». В учебных планах художественного техникума были предусмотрены выездные практики для студентов в разные уголки Беларуси для изучения народных традиций, архитектурных и иных памятников культуры (2). В учебные постановки по живописи, рисунку и композиции включались бытовые предметы и утварь, передающие национальный колорит; многие учебные задания предполагали переработку древних белорусских орнаментов, предусматривали на их основе создание современных национальных форм.

На проходившей в 1925 г. 2-й Всебелорусской конференции работников искусств также много внимания было уделено вопросу подготовки художников-прикладников. В резолюции, принятой по докладу Главполитобразования и Инбелкульта, рекомендовалось открыть в 1925–1926 учебном году в художественном техникуме следующие отделения: плакатно-оформительского, театральной живописи, гончарных изделий. В том же 1925 г. в учебном заведении началась работа по созданию гончарно-керамической мастерской, которую возглавил специально приглашенный выпускник Петербургского художественно-промышленного училища барона Штиглица по отделению керамики Н.П. Михолап. Гончарно-керамическое отделение в перспективе должно было стать базой для возрождения национальной школы гончаров и керамистов.

К 1924–1925 учебному году в состав преподавателей техникума пришли искусствовед П. Даркевич и художница М. Лебедева. Молодые преподаватели активно и целенаправленно занимались изучением национального наследия. Так, М. Лебедева в составе комиссии по охране памятников проводила расчистку настенных фресок в Пятницкой и Борисоглебской церквях в Полоцке, фотографировала и делала зарисовки с натуры. М. Лебедева вместе с М. Филипповичем и А. Тычиной составила альбом служских поясов, для чего работала в музеях Москвы, Ленинграда, Смоленска и других городов. В 1924 г. сборник «Служские пояса» был издан Инбелкультом. Из архивных документов Государственного архива Витебской области (ГАВО) следует, что художница использовала художественные предметы-экспонаты «Витебского Белорусского Государственного Художественного Музея» для организации и проведения занятий со студентами БГХТ по композиции, рисунку и живописи (3).

В 1925 г. в учебном заведении была организована художественная секция губернского общества краеведения; позднее она влилась в кружок краеведения округа. В работе общества принимали участие преподаватели М.А. Керзин, М. Эндэ, П. Даркевич.

В 1924 г. на волне политики белоруссизации при БГХТ был создан филиал «Маладняка»; общество объединяло в своих рядах молодых писателей, поэтов, художников. Витебский краевед Н. Касперович следующим образом сформулировал цели и задачи объединения: «Филиал должен был в первую очередь помочь поддерживать связь с жизнью, познавать психологию творчества, изучать коллективное и индивидуальное белорусское искусство, перерабатывать его и изучать, помогать воспитывать из себя настоящих белорусских пролетарских мастеров» (4). Силами филиала были организованы этнографические экспедиции по Витебскому краю. Зарисовки архитектурных памятников, орудий труда, предметов быта, одежды составили 5 альбомов, которые хранились в музее краеведческого кружка. В 1925 г. филиалом была организована выставка студенческих работ (4). «Маладнякоўскай скульптурай» названы в журнале «Маладняк» портреты Я. Купалы и Я. Коласа, выполненные с натуры студентом художественного техникума З. Азгуром в 1924–1925 гг.

Благотворно сказывалось на уровне подготовки студентов БГХТ то обстоятельство, что художники-педагоги учебного заведения привлекали своих учеников к выполнению крупных заказов по оформлению различных государственных, общественных и культурных учреждений. К работам подобного рода относится и роспись кинотеатра «Художественный» в городе Витебске, выполненная в 1924 г. группой студентов художественного техникума под руководством и по эскизам преподавателей В. Волкова, М. Эндэ, М. Керзина. Как отмечала критика, в оформлении кинотеатра широко использовался национальный орнамент (5).

Преподаватели и студенты БГХТ неоднократно привлекались к оформлению постановок местного драматического театра. Так, к примеру, студенты учебного заведения под руководством директора М. Керзина оформили одноактную постановку в БДТ-2 «Черт и баба»; были разработаны эскизы грима, костюмов для персонажей, макет и сами декорации в натуральную величину (5).

В национальном художественном музее Республики Беларусь хранится девять эскизов белорусских национальных костюмов, выполненных студентами БГХТ в 1925 г. По утверждению некоторых искусствоведов /в частности, Б. Элентуха / упомянутые эскизные разработки предназначались для росписи Белорусского музея в Минске. Композиции представляли собой изображения белорусских крестьян в национальных костюмах. О содержании работ можно судить по названиям эскизов: «Женщина с граблями», «Женщина со щеткой», «Женщина с коромыслом и двумя ведрами», «Женщина с кувшином», «Мужчина с копьем и рожком», «Цимбалист» (6). Кроме упомянутых в собрании музея имеются еще пять подлинных работ студентов БГХТ, также относящиеся к 1925 г. Три из них представляют собой эскизы ковров; в композициях использовались мотивы белорусского орнамента, в частности, отдельных элементов слущких поясов.

То обстоятельство, что техникум имел связи с издательством, что в учебное заведение с различными просьбами обращались другие государственные учреждения, находило свое отражение в изменении учебных программ. Важность и срочность некоторых заказов заставляли руководство техникума не только корректировать учебные программы, но и вносить существенные изменения в ход учебного процесса. Так в приказе директора БГХТ М. Керзина от 28 сентября 1926 г. руководителям II, III, IV курсов предлагалось срочно приступить к разработке проекта государственного герба БССР «в порядке классной композиции в вечерние часы вместо рисунка» (7). Над эскизами наряду с учениками работали и преподаватели учебного заведения. В результате из представленных на конкурс проектов Правительством республики был утвержден эскиз герба БССР, разработанный педагогом БГХТ художником В.В. Волковым.

В конце 1926 г. (декабрь) в БГХТ по заказу Белорусского государственного издательства студенты разрабатывали эскизы обложек и иллюстраций к сказкам (в цвете). В итоге издательством на конкурсной основе были отобраны эскизные разработки к следующим произведениям: «Рак-вусач» (автор М. Натаревиц), «Дзедава пшаніца» (П. Шедевский), «Бабовы піражок» (Н. Войткевич), «Кавалі» (Т. Григорьев), «Леў і воўк» (М. Израильский), «Пчала і Шэршань» (А. Пузынкевич). Следует напомнить, что оформлением книг для Белгосиздата занимались и преподаватели художественного техникума (В. Волков, М. Эндэ и др.).

Студенты и преподаватели учебного заведения осенью 1926 г. участвовали в конкурсе на лучший проект-эскиз издательского знака для Института белорусской культуры. В феврале 1927 г. Белгосиздательство предложило коллективу учебного заведения заняться художественным оформлением «стенок» к календарям. Связи с издательством не порывались и в последующие годы; особенно контакты укрепились после организации в художественном техникуме полиграфического отделения (1928–1934 гг.).

Реагируя на существенные изменения в общественно-политической обстановке в Беларуси, обусловленные набирающей силу политикой белоруссизации, в апреле 1926 г. директор БГХТ М. Керзин направляет в Наркомат Просвещения БССР материалы, в которых предлагает организовать на базе учебного заведения Академию художеств. В документах, в частности, отмечается, что учебный план БГХТ составлен с учетом необходимости открытия на его основе Академии художеств, предусматривает в связи с этим расширение работ в существующей гончарно-керамической мастерской, а также предусматривает открытие графической и декоративной. Именно в органичном сочетании учебных программ двух художественных учреждений М. Керзин видел залог плодотворной деятельности национальной Академии художеств. Руководство учебного заведения

предлагало «обычный» 4-летний академический курс ограничить 3 годами, при условии продления срока обучения в техникуме до 5 лет (8).

К сожалению, предложения руководства БГХТ о создании в республике Академии художеств не нашли понимания и поддержки в высших эшелонах власти. В результате была упущена возможность создать в Беларуси завершённую многоуровневую систему художественного образования.

С первых лет деятельности БГХТ в учебном заведении регулярно организовывались отчетные художественные выставки студенческих работ. Активно участвовали студенты и преподаватели техникума во Всебелорусских художественных выставках.

В конце 1925 г. в Минске была открыта первая Всебелорусская художественная выставка, объединившая в экспозиции произведения более семи десятков белорусских живописцев, графиков, скульпторов. Примечательно, что на выставке был организован специальный отдел под названием «Учебные институты и художественные кружки», основную часть экспонатов которого составляли учебные работы студентов БГХТ (более 110 из 173 работ). Среди работ студентов были выполненные в акварели эскизы двухфигурных композиций на тему «Белорусский быт», композиции национального орнамента в круге, четырехугольнике и т. д., эскизные разработки одежды, основанные на белорусских мотивах (9).

Художник и критик А. Кастелянский утверждал, что на выставке также экспонировались выполненные студентами иллюстрации к сказкам. Одна из них «Панас на небе» воспроизведена в альбоме репродукций «Изобразительное искусство БССР» (1932), где во вступительной статье-обзоре тот же А. Кастелянский ссылается на студенческую работу БГХТ, как на «образец национал-демократической контрабанды в антирелигиозной тематике. Крестьянству несет просвещение только религия, символизированная в фигурах ангелов; пейзаж и костюмы стилизованы по национал-демократическим рецептам» (10).

Из художников-педагогов БГХТ на I Всебелорусской художественной выставке представили работы В. Волков, М. Лебедева, М. Эндэ. Из работ В. Волкова наибольшего внимания критики удостоилась картина «Кастусь Калиновский», о которой тот же А. Кастелянский в начале 1930-х годов писал как о работе, «носящей характер явно выраженного белорусского национал-демократизма», «в которой идеализируется бунтарь, герой польской шляхты» (10).

На II Всебелорусской художественной выставке в Минске в 1927 г. БГХТ вновь был открыт специальный отдел. Экспозицию составили 120 учебных работ студентов учебного заведения. В сравнении с первой подобной выставкой сократилось количество студенческих работ с национальной тематикой, значительную часть экспозиции составили композиции, этюды, эскизы плакатов, посвященные 10-й годовщине Октябрьской

революции 1917 г. На выставке впервые демонстрировались изделия гончарно-керамического отделения БГХТ (57 работ), с деятельностью которого связывали надежды на возрождение былых традиций в области прикладного искусства, с основанием национальной школы мастеров-керамистов.

Как и два года назад во II Всебелорусской художественной выставке приняли участие преподаватели БГХТ – В. Волков, М. Эндэ, В. Хрусталев. Отдельную часть экспозиции работ художника В. Волкова составили 10 акварельных иллюстраций к сказке «Як пеўнік курачку ратаваў», которые являлись собственностью Белорусского государственного издательства (11).

Следует подчеркнуть, что экспозиция БГХТ на II Всебелорусской художественной выставке формировалась по остаточному принципу, так как лучшие работы студентов учебного заведения были отправлены в Москву на Выставку искусства народов СССР. После отбора экспертной комиссии в экспозиции были представлены 34 работы студентов БГХТ; специальный раздел составили выполненные студентами эскизы обложек и титульных листов белорусских книг для детей. На выставке экспонировались также изделия гончарно-керамического отделения (12).

По уже сложившейся традиции коллектив БГХТ принял активное участие в III Всебелорусской художественной выставке. В связи с тем, что открытие выставки было приурочено к празднованию 10 годовщины с момента подписания манифеста о независимости БССР (30 декабря 1928 г.) темы представленных произведений были строго регламентированы. В каталоге отосланных в Минск работ студентов и преподавателей БГХТ были означены 29 живописных и графических произведений; все работы соответствовали предложенной Главискусством тематике (13).

IV Всебелорусская художественная выставка 1931 г. стала последней, на которой для работ студентов БГХТ был выделен специальный отдел. В экспозицию выставки, посвященной «3-му решающему году пятилетки», были включены выполненные студентами учебного заведения эскизы и макеты, предназначенные для оформления г. Витебска «к 14-й годовщине Октября» (14).

В 1934 г. Белорусский государственный художественный техникум был переименован в Витебское художественное училище.

Резюмируя вышеизложенное, необходимо подчеркнуть: во второй половине 1920-х годов в Беларуси сформировалось понимание того, что художественное образование в республике должно носить национально-ориентированный характер, сложились условия для создания целостной многоуровневой системы подготовки художественных кадров; однако работа в этом направлении не получила должного развития, оказалась непродолжительной и в значительной степени формальной. Попытки на волне политики белоруссизации создать в республике полноценную сис-

тему художественного образования, включающую учебные заведения первоначального, среднего и высшего уровня, закончились безрезультатно. Отсутствие в Беларуси до середины XX века завершенной многоуровневой системы подготовки художественных кадров отрицательно сказалось на развитии национального искусства и культуры.

-
1. Віцебшчына, 1925. Т. 1. – С. 214.
 2. Государственный архив Витебской области (ГАВО) Ф. 837. Оп. 1. Д. 6. Л. 126.
 3. ГАВО Ф. 837. Оп. 1. Д. 6. Л. 20.
 4. *Каспяровіч М.* Мастацкі маладняк // Маладняк. – Мінск, 1926(5). – С. 84–85.
 5. *Каспяровіч М.* Беларуская культура к 10-летию БССР // Маладняк. – Мінск, 1928. № 12. – С. 146–147.
 6. *Шматаў В. Ф.* Беларуская графіка 1917–1941 гг. / Рэд. П.В. Масленікаў. – Мінск: Навука і тэхніка. – С. 64, 65, 85.
 7. ГАВО Ф. 837. Оп. 1. Д. 6. Л. 160.
 8. ГАВО Ф. 837. Оп. 1. Д. 6. Л. 91–92.
 9. Каталог 1-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. – Мінск, 1925.
 10. Кастелянскі А. Изобразительное искусство БССР. – М.-Л.: ОГИЗ ИЗОГИЗ, 1932. – 65 с.
 11. Каталог 2-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. – Мінск, 1927.
 12. ГАВО. Ф. 837. Оп. 1. Д. 32.
 13. Каталог 3-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. – Мінск, 1929.
 14. Каталог 4-й Усебеларускай мастацкай выстаўкі. – Мінск, 1931.

ІНТЫМНЫ КОСМАС АРКАДЗЯ КУЛЯШОВА

Калі навукова-тэхнічны свет жыве сёння неверагодна-фантастычнымі планами (аднак неверагоднае сёння – рэальнасць заўтра), то інтымны свет, як сусвет Космасу, сусвет акіянскіх глыбінь, застаецца за сямю замкамі з сямю пячаткамі: колькі людзей – столькі і інтымных светаў.

Інтымнасць – люстэрка душы чалавека, яго прыстойнасці. Яна, як Боскае святло і цяпло, сагравае душу не толькі сучасніка, але і нашчадка, выклікае добрыя і шчырыя пачуцці і ўчынкi. Чым глыбей творца пранікае ў космас душы, у космас узаемаадносін, тым большая адказнасць яго за ўсё тое, што адбываецца на зямлі, за захаванне духоўнасці.

Інтымны космас Аркадзя Куляшова створаны адкрыта-светлай душой і шчыра-чулым сэрцам. Праўда, у ранніх вершах пра каханне юнаму аўтару бракуе паказу глыбіні інтымнага свету, псіхалагізму ў раскрыцці пачуццяў, індывідуальнай даставернасці. Героі яго некалькі прамалінейныя і наіўна-лёгкадумныя (нагадваюць лубачных), пачуцці іх павярхоўныя, далёкія ад ісціны. А самі творы з водсветамі частушкі («Дружба», «Чараўніца» і інш):

– Мне даўно, – сказала цвёрда, –
Падабаецца другі.
Ладна, я хлапец не горды,
Пасумую год, другі...¹

Нізка «Юнацкі свет» (вершы «На сотаі вярсе», «Воблака», «Карусель», «Шэршні», «Песня лістаносца», «Млын», «Вуліца Маскоўская», «Бюро даведак», «Ельнік», «Маладосць» і інш.) – па-мастацку ўдалы подступ паэта да паказу інтымнага свету (сатканага з жыцця, напоўненага светла-прыгожым і трывожным пачуццём) героя-сучасніка, ідылічнага, рамантычна-ўзнёслага. З «Юнацкага свету» паўстаюць радасна-шчаслівыя і самотна-тужлівыя сустрэчы і ростані, што застаюцца заўжды маладымі ў памяці выпускніка вясковай сямігодкі, бо трымаюць з зямлёю «связь жывую» [1, с. 170].

Каханне – адзнака паўнаты зямнога быцця, духоўнасці. Сусвет закаханых, сцвярджае паэт-лірык, бязмежны (калі каханне акрыляе чалавека, дае яму сілу, з'яўляецца яго пушыводнай зоркай), як у Юнака (баллада «Млын»), якому «млынам стаць» больш да спадабы, чым аддаць каханую «шляхам, далінам» [1, с. 143]. Паданне, заўважае аўтар, сцвярджае, што Юнак-млын выйдзе з палону «чараў», калі перамеле ўсё, «што яму

належала калісьці» [I, с. 143]. І дылема – шмат ці не шмат часу малоць «паланянніку» драўлянаму – у аўтарскай інтэрпрэтацыі адназначная: «Прыйдзе зноў ён вольны да дзяўчат, ні ў адну яшчэ не закаханы» [I, с. 143].

...Але гадаць не след,
Бо адзін ён ведае пра тое,
Што яму належаў цэлы свет,
Як хадзіў з дзяўчынай у жытное [I, 143].

З пасталеннем і набыццём жыццёвага і творчага вопыту інтымны сувет майстра мастацкага слова становіцца духоўна дасканалым. Аляксандра Васільеўна Карыткіна (Князеўна, Саша, Сашанька, Алеся) – першая няспраўджанае каханне Аркадзя Куляшова, якое паланіла пэрта; водгаласы патаемнага пачуцця, не прыбітага градам паўсядзённасці (бо жыццёвыя турботы і клопаты часцей за ўсё не цудадзейныя лекі) на шчымлівай ноце гучаць у шматлікіх творах як своеасаблівы летапіс каханья ў розных яго правах – «Бывай...», «Толькі ўперад», «Далёка ад акіяна», «Яна і я», «Калі вясною закукуе» і інш.

Вобраз Князеўны («Не за радаслоўную, не за бацькаў род, называў Князеўную за красу народ...» [III, с. 199]), створаны ўяўленнем юнака – адналюба і пранесены праз усе гады, найбольш творча адлюстраваны ў вершы «Бывай...». Для яго Алеся (адкрытая юнацкім максімізмам) – дзяўчына-мара, ідэал (зямная багіня ў рэальным чалавеку), да якога можна дацягнуцца, але дасягнуць немагчыма.

Пайшла, ніколі ўжо не верншыся, Алеся.
Бывай, смуглявая, каханая, бывай [I, с. 27].

Адзіная абранніца сэрца пэрта – каханая Алеся, і словы як гімн каханай, якая навекі застанецца ў сэрцы:

Каб я хвілінны боль і горыч гэтай раны
Гадамі ў сэрцы заглушыць сваім не мог [I, с. 27].

Адносіны да жанчыны – крытэрыў духоўнасці чалавека. Лірычны герой Куляшова высакародны ў каханні. Рэдкасна чыстыя, пазбаўленыя ўсялякай пошласці (каханае сэрца даруе ўсё), адносіны пэрта да свайго нябесна-зямнога аб'екта абажання, пагэтаму з верша «Бывай...» паўстае «не юнацкая плынь-паводка закаханага, а інтымна-сталае пачуццё на ўсё жыццё»:

Любоў – не райскія сады,
Любоў – не дом падараваны,
Любоў – бяздомнік, прапісаны
У верным сэрцы назаўжды [I, с. 308].

Бясспрэчна, «Бывай...» – вяршыня інтымнага, гімн каханню, драматычна-вечнаму, у якім духоўная сутнасць героя, пакручастыя перыпетыі

яго лёсу. Каханне, інтымна-зямное, першародна-чыстае, як сама прырода, вяло да кахання незямнога, а часам і бязлігасна-раўнадушнага, калі яно -- душэўны боль і сум, хоць сэрца аддадзена любай на ўсе гады, адпушчаныя Лёсам. Удасканалены пазней твор шляхам зняцця з яго маладнякоўскай «бурапеннасці» стаў брыльянтам беларускай інтымнай лірыкі і шырока знакамітай песняй «Алеся» (музыка Ігара Лучанка) у выкананні ансамбля «Песняры».

Іменна дзякуючы такім шэдэўрам паэзія і з'яўляецца паэзіяй, што жывіцца гімнамі каханай жанчыне-багіні)

Куляшоў – страсны чалавек, і каханне -- перпетуум-мобіле для новых узлётаў яго гeniu. Самотнай жаўранкавай песняй «звініць і плача» муза Куляшова ў пазнейшых яго творах, аздобленая вобразам Алеся, у якім высокая, боская чысціня (своеасаблівы код разумення сусвету кахання), мабыць, псіхалагічна самаабманнага праз погляд на аб'ект свайго кахання праз «ружовыя акуляры».

Згадай усё, што сэрцу міла,
Што сэрцу дорага было.
Забудзь, што ўсё адгаманіла,
Адкукавала, адышло.

.....
Забудзь!.. Хай сэрцы адгукнуша
Адно другому па вясне [1, с. 300].

Каханне як усеачышчэнне душы, калі яно ад Бога, і закаханыя ўдзячны нават «за цень кахання». Прынамсі, яны ўспрымаюць жыццё па-іншаму. Горкае пачуццё, нязгасны боль няспраўджанага кахання ў душы пазта даваў імпульс новым выдатным творах і прыводзіў да цяжкасцей у сямейным жыцці, бо так або інакш сваёй творчасцю прыніжаў годнасць жонкі. І душэўныя трывогі Аркадзя Куляшова выплёскваліся як водсвет яго душы ў вершы «Парушыўшы законы прыцягнення...»:

Парушыўшы законы прыцягнення,
Планетамі сярод другіх планет
Існуем мы з табой як выключэнне,
Мая любоў, – як свет і антысвет.

Ніколі мы адной не ходзім сцэжкай,
Не дзелім хлеб і дзелім толькі соль,
Ты сустракаеш смутак мой усмешкай
І смуцішся, калі міне мой боль.

Адказваеш на мой сардэчны захад
Нязгодай, самай крыўдна з нязгод.
Здасяца, павярніся я на захад,
Як тут жа ты павернешся на ўсход.

Аднак зямля б мая асірацела
І ўвесь сусвет ахутала б імгла,

Каб, выбухнуўшы раптам, адляцела
Ты ў невядомасць з хуткасію святла [I, с. 334].

У светлай праўдзе любові, прысвечанай ёй, адзінай у сэрцы, выкрышы-талізоўваецца таямнічы эліксір інтыму: абагаўленне каханай, кананізацыя яе (верш «Яна і я»):

Ты была маёй любай зямлёю,
Я – морам тваім.
Ты імкнулася ў далеч прастораў
бяскончых марскіх,
Я ж – да сэрца твайго,
дзесь схаванага ў нетрах лясных [I, с. 274].

Чытаючы твор, бачым, як льецца паток промняў-пачуццяў закаханага на любую з адвечнымі пытаннямі неразделенага кахання: чаму ты не мая і я не твой?

Ды па хвалях бурлівых марскіх
ты не знала дарог,
Цераз пушчы прабіцца
да сэрца твайго я не мог.
Адчаго не была ты ў юнацтве
імклівай ракой?
Я б аддаў табе ўсе свае хвалі,
каб зліцца з табой.
Адчаго я не польымем быў,
калі быў юнаком?
Я б прайшоў праз усе твае пушчы
кіпучым агнём [I, с. 274].

З вышэйпрацытаванага бачна, што кожны радок, як пульсар, выпраменьвае святло і цяпло пачуццяў хлопца да каханай – нябеспазямной багіні, -- такой блізкай і такой далёкай.

Зноў – зямля ты, я – мора,
і час разлучыць нас не змог:
Я на вольным прасторы,
шчаслівы, ля ног тваіх лёг.
Вечна я ў тваёй памяці,
вечна ты ў сэрцы маім,
І ляжу прад табою
я светлым лостэркам тваім [I, с. 275].

Проза жыцця не магла разбурыць ідэал юначага кахання. Аркадзь Аляксандравіч – максімаліст у апісанні інтымных адносін герояў: закаханасць – самападман, калі душа – валадар цішыні, спакою. І калі каханне сапраўднае, як у вершы «Вяселле», то яно – чаша поўная:

Нат на момант зямля прыпынілася
І на ўласнай застыла асі,
Каб запомніць: і як вам любілася,
І як лёгка вас коні вязлі [I, с. 272].

І ў вершы «Вянок», выдатным творы любоўнай лірыкі, у падтэксце бачыцца Куляшоў, хоць твор прысвечаны нешчасліваму каханню Адама Міцкевіча (класіка польскай літаратуры) да Марылі (у вершы юнака-паэта), бо балюча-пакутлівае каханне абодвух класікаў як блізняты-браты. Калі «зазваніла іх ростань у званы» [I, с. 269], паэт-юнак спілёў вянок свайму каханню, «нявянучы, жывы»; кветкі для яго ірваў са «свайго сэрца, а не з лугоў і ніў»:

Вянок мой – гэта радасць
і боль душы майй... [I, с. 270].

Хочацца засведчыць, што інтымная лірыка творцы ўзвышае нашы пачуцці, вучыць берагчы чалавечае ў чалавеку; што ў творах народнага паэта Беларусі не знойдзем ні атавізмаў донжуанства, ні эрэтычных фантазій і жаданняў; не суседзіць з каханнем і здрада. І як рэнтгенам высвечваецца інтымна-жыццёвае крэда Куляшова-грамадзяніна, якое як ніколі актуальна цяпер, у часы інтэнсіўнага разбурэння духоўна-інтымнага космасу:

Калі каханне абвянчас
Жаданай зголай маладых,
Свайго сумлення не хавае
Яно ад позіркаў чужых.
А звязка шлюбам маладая
Сябе з нялюбым і старым,
Свайго сумлення не схавае
Яна за прозвішчам чужым [I, с. 346].

Мабыць, сённяшняму маладому чалавеку, запраграмаванаму на эрэтычна-сексуальных кіналентах і сучаснай спажывецкай літаратуры, свет куляшоўскіх адносін здасца старамодна-адсталым. Аднак, па-першае, не трэба забываць, што героі жылі па законах свайго часу, дзе цнатлівасць узаемаадносін маладых была асновай паводзін; па-другое, не трэба скідваць з інтымных шалёў мужчынскую жыццёвую філасофію: гуляем з аднымі (чытай – адкрыта даступнымі), а жэнімся з другімі; па-трэцяе, наша разуменне падзей, іх ацэнка можа быць іншай, але трэба давяраць творцу, адчуваць мукі душы, асабліва калі яны звязаны з няспраўджаным каханнем.

Мастацка-філасофскае асэнсаванне кахання на фоне часу падаецца знаўцам душы чалавека ў такіх творах, як «Ліст з палону», «Сцяг брыгады» «Песня аб слаўным паходзе» і інш. З іх паўстае ва ўсёй паўнаце аблічча часу, драматычна-суровая праўда. Дзяўчына-нявеста, «з праклятай бядой заручоная» [I, с. 201], якую вязуць «у Нямеччыну, нібы ў Турэччыну» [I, с. 199], піша ліст каханаму. Кожны радок ліста-ўспаміну непаўторны, сагрэты задушэўна-пяшчотным пачуццём шчасця, у якім дзясочая цнатлівасць, унутраная прыгажосць і душэўная чысціня, маральна-этычны максімалізм, і якое цяпер «затапталі варожня танкі» [I, с. 200].

Рамантычна-ўзнёслы насрой верша, шчымлiвы да слёз, калi размова iдзе пра шчаслiвыя сустрэчы з каханым, змяняецца на фатальна-ўсвядомлены крок ад разумення свайго становiшча нявесты-рабынi. Верш пабудаваны на антытэзе: непаўторнасць, велiчнасць шчасця, дараванага лёсам, i фатальны трагiзм пражывання адпушчанага ёй часу: «узыходзiць мой страшны, мой месяц мядовы» [I, с. 201]. Але зрываць «дзявочыя кветкi» не прыйдзеца чужынцам:

Васiлькi за акном у расе, – плачуць сiнiя вочы,
I няхай сабе плачуць, не бачаш мой сорам
дзявочы.
Давядзецца мне спаць, ды не так, як яны мне
хацелi,
У чужынца на правай руцэ,
ды ў магiльнай пасцелi [I, с. 201].

Гэта нясперпна-балючы напамiн, што вайна не толькi хаос, разбурэнне, кроў, трагедыя асобнага чалавека i многiх народаў у цэлым, але i праверка на моц кахання, на трываласць сем'яў. У паказе Аркадзя Аляксандравiча гэта яшчэ i выспятак дактрыне распусцы: «Вайна спiша ўсё!»

Каханне заўжды iндывiдуальнае, магчыма, i злое. Няма мяжы сiле кахання жанчыны, калi яно пранесена i не растрочана праз гады. Духоўна чыстай, вернай свайму каханню i мужу, адказнай за сям'ю паўстае ў паэме «Сцяг брыгады» Марына, для якой «з бярозкаю шлюб, з пятлэй... больш выгодны» [II, с. 76], чым ганебна-мярзотная здзелка з сумленнем. Адзiн з паноў-афiцэраў, якiя кватаравалi ў доме Ворчыка, «упадабаў яго жонку Марыну»:

Ён да шлюбу яе сxiляў
Да салдацкага,
На гадзiну.
Не скарылася пану яна,
Шлюб не адбылося,
Удавілася рана яна
Пад акном на бярозе [II, с. 76].

Верыцца (i з падтэксту выцякае), што Мiкiта Ворчык быў шчаслiвы ў каханнi, бо пасля смерцi жонкi жыццё страцiла для яго ўсякi сэнс («Стаў не люб мне i родны парог, i куты роднай хаты...») [II, с. 78]); i смерць для яго – жаданы выхад з жыццёвага тунiка, у якi ён загнаў сам сябе.

У вышэйцытаваных самаахвярных i драматычных радках верша «Лiст з палону», паэмы «Сцяг брыгады» нам бачыцца купалаўскi выток:

Не такую, ясны пане,
Бачыш прад сабою,
Што захоча чэсьць i славу
Прадаваць з табою.
.....

Чым з табою піць гуляці,
Ночкі каратаці, –
Лепш навекі косці парыць
У зямельцы маці².

І другі шлях пошукаў асабістага шчасця праследжваецца аўтарам у паэме «Сцяг брыгады» на вобразе «Лізаветы – «вясёлай кабеты». Жанчына доверліва-шчыра (як заведзена з давен-даўна) сустрэла змучаных і згаладалых байцоў-акружэнцаў, накарміла, напіла і спаць палажыла:

Спіць у хаце Смірноў¹ – на пярэне,
Сплю я ў пуні – на канюшыне.
А Мікіта Ворчык – у клеці... [II, с. 65].

Удава ловіць у сеткі амура патэнцыяльнага жаніха, каб стварыць сваё «асобнае, аднаасобнае» шчасце:

Я і ў хаце была – не спіцца,
Я і ў клець зайшла – не ляжыцца,
І сюды я прыйшла – удавіца [II, с. 65].

Асуджаць не магу (хоць і асуджалі за спробу «афрагадзіцца ад гора народа асабістым шчасцем»³): у час вайны (асабліва ў першыя месяцы) тысячы і тысячы жанчын знайшлі сваё шчасце, выкупляючы за свае дзявочыя залатыя пярсцёнкі, гарэлку, прадукты харчавання паланяннікаў, якія пазней сталі абраннікамі іх сэрцаў.

Вернасць шлюбу, сямейнаму абавязку (пушкінскі выток – «Я вас люблю (к чому лукавить?), но я другому отдана; я буду век ему верна»⁴) прасочваецца і ў паэме «Песня аб слаўным паходзе» Аркадзя Куляшова. Адам (былы батрак, цяпер разведчык) на кірмашы пазнае Арыну Касянок, якую раней кахаў і прадаўжае кахаць, даведаўся, што тая «З багатым панам сілаю, прымусам павянчаная...» [II, с. 253]: («З брыдкім, старым, нямілым жыву... Дзяцей няма. Мне дом мой, як магіла, мне сад мой, як турма. Сяджу, як за сцяною, маўчу, як у труне [II, с. 262].), прапануе пайсці з ім: «Кідай Аніса... Пайдзём у белы свет з табой. Там шчасце сваё знойдзем, прытулак знойдзем свой» [II, с. 261]. Аднак Марына, скваная традыцыямі і забабонамі свайго часу, не можа зрабіць рашаючага кроку да свайго шчасця:

– Не.
Няможна. Павянчаны
З Анісам мы ў царкве.
Грэх мне ўцякаць, каханы,
Замужняй, не ўдаве [II, с. 262].

Выконваючы заданне, Адам (яму з таварышам Якубам трэба было зняць часавога, дзе кватаруе ў кулака Кусянка, які марыць стаць асаднікам, «сам Булак» – атаман белагвардзейскіх бандаў Булак-Була-

ховіч) трапляе ў палон да бандытаў. З яго здзекуюцца начальнік варты і Аніс. Арына выратоўвае свайго каханага.

І як фінальная канстатацыя – адзіны твор знакамітага мастака слова заканчваецца шчасліва: сцэнай вянчання ў чырвонаармейскім атрадзе.

Каханне Марыскі Ямант і Каліноўскага (рэвалюцыянера-змагара за мужыцкую долю) паўстае з паэмы «Хамуціус» як боскае пачуццё, якое акрыляе, дае сілы і мужнасць для барацьбы. І дзве душы становяцца адной, калі пачаўся іх лёс, «для сэрцаў блізкі» [V, с. 75]:

Каліноўскі: «Ты для мяне адна... адна, Марыся» [V, с. 75].

Марыська: «О, родны мой! [V, с. 131]... Маўчы. Лёс не для слоў прызначыў нам спатканне. Я дзверы ўсе замкнула, а ключы каханню аддала на захаванне» [V, с. 133].

Іх каханне вынесла ўсё: палітыку – «цяжкі ланцуг для светлых мар» [V, с. 67], суровыя будні рэвалюцыянера, і астрожную эпапею вязня, і шыбеніцу – і жыве, калі жыў хоць адзін з каханак.

І сімвалічным уяўляецца з'яўленне Марыскі-манашкі на барыкадах Парыжскай камуны. Каханне («Сем доўгіх год не верыць сэрца страце» [V, с. 197]) аправяргае відавочнае: «Ён не памёр. Я знаю, ён тут павінен быць» [V, с. 197]... «Хамуціус, Хамуціус!..» [V, с. 198]...

Аўтар ідзе па жыцці са сваім душэўным болям і трывогамі, у яго творах няма безвыходнасці і прыгнечанасці. Бясспрэчна, каханне мкнула па рэчышчы сэрца паэта, калі пісаў паэму «Толькі ўперад». Алесь, герой твора, праз васемнаццаць гадоў наведвае край свайго маленства, дзе новая маладосць будзе электрастанцыю, а вечарамі пая і весяліцца пад гукі баяна. Каханне чыстае крыніцы жывіць памяць, калі слухаючы «прызнанні ў каханні да самай труны» [II, с. 224], герой добразычліва, са шчырым словам звяртаецца да юных сяброў:

Вы спявайце, гуляйце
Да самай зары,
У жыцці весялейшай
Не будзе пары.
Да шчакі прытуляйцеся
Шчыльна шчакай,
Да рукі дакранайцеся
Ціха рукой,
Гаварыце ўсю праўду
Каханай сваёй,
Не бывае другой
Маладосці такой [II, с. 226–227].

Заклік да моладзі (як нам бачыцца) вельмі важны ў аўтарскай канцэпцыі, бо яшчэ раз гучыць рэфрэнам у канцы твора. У звароце няма маралізатарства. Кожны радок, прапушчаны праз сэрца творцы, праходзіць у рэчышчы ўдумлівай парады старэйшага, які гэта ўсё зведаў на

сабе. У пажаданнях Алеся з пазіцыі жыццёвай мудрасці заклік да гармоніі чалавечага быцця, каб не паўтараць памылак, якія былі дапушчаны ім самім: не змог своечасова раскрыць свае пачуцці дзяўчыне («Прызнацца рашыў ёй праз год» [II, с. 230]). А праз год сэрца Алесі раскрылася другому, інжынеру. І пры сустрэчы яны, «чужыя нібы, пастаялі... надзвілі народ» [II, с. 233]: «Позна цяпер, я другога люблю...» [II, с. 235].

Здавалася – усё: спалены лісты ад каханай (хаця сумненні трывожлі – «Можа з пісьмамі, з жалем тут шчасце спаліў?» [II, с. 237]), узяты фотаздымак, «як лёгкі ўспамін» [II, с. 237] аб былым – і ў дарогу:

Шчасце ўтэрадзе усё,
Азарае мне даль.
Толькі трэба яго
Не шукаць, не лавіць,
Трэба шчасце ў суровым
Змаганні здабыць [II, с. 237].

Але «Не, не ўсё» [II, с. 238]. Аўра таямнічасці застаецца. Праз чатыры гады прыйшоў ліст ад Алесі, у якім горыч дзяўчыны адносна свайго абранніка – інжынера, якога на Далёкі Усход «Наркамат «Не пусціў» [II, с. 238], і яе прасвятленне:

Разлучылі мяне з ім
не тысячы вёрст,
Штосьці большае... Я –
камсамольскі свой пост
Не пакінула, ён –
не пакінуў сваёй
Службы ў цэнтры, кватэры,
а гэтай вясной
Ажانیўся, вядома рэч,
на другой [II, с. 238].

Вобраз Алесі (камсамолкі трышчатых гадоў, у якой грамадскае на першым плане: клопат аб шчасці народа, гатоўнасць аддаць жыццё за яго) назаўжды прапісаны ў сэрцы юнака і сатканы з усяго светлага і дорага. Аднак сам герой страчваў адну пазіцыю за другой; не змог у барацьбе за сэрца каханай заваяваць асабістае шчасце. І калі лясная вяшчунка абуджае вясну кахання, то душу пячэ гарачы прысак успамінаў і адгалоскі рэха ў бары: «Алеся!» [II, с. 234].

Мастацка-філасофскае асэнсаванне пачуцця на фоне часу (або, інакш кажучы, праблема кахання праз праблему выжывання) у аснове філасофскай паэмы «Цунамі» народнага паэта Беларусі А. Куляшова.

Ён і Яна («Яму – за трыццаць, ёй – за дваццаць» [II, с. 283]) на самаробнай пірозе «Ад кантынента люднага парога» [II, с. 283], не ўзяўшы гадзінніка з сабою, «па добрай волі і сумеснай згодзе, да часу першабытнага плылі» [II, с. 288], каб адным жыццём спакойна і «лік згубіць

гадам» [II, с. 288]. Аднак час ад часу маячыць на грэбні сямейнага жыцця яблык разладу, але агонь сямейных спрэчак можна пагасіць:

Забыліся яны ў абдымках згоды,
Агульнай коўдрай неба ўкрыла іх [II, с. 297].

І хоць тлумны свет людскі застаўся за кармою: пакінулі яго, а ён не адпускае іх, ускінуўшы «на даляглядзе выбуховы грыб» [II, с. 288], а за ім і караючы меч – цунамі.

Цунамі не толькі прыродная смяротна-небяспечная стихія («гнеў зямлі» [II, с. 299]), а і тысячакратна больш страшная, выклікана вада-родным грыбам, узгадаваным чалавечымі рукамі:

На трыццаць міль вакол, на мілі ўглыб
Смерць выпраменьваў вызвалены атам –
Навекі вокамгненне стала катам
Для шхун рыбацкіх, рыбакоў і рыб. [II, 288–289];
і для сына-першынца «незалежных» вандроўнікаў-рабінзонаў:
Калыску памяць вострая змайстрыла.
Хіба магла наперад памяць знаць,
Што суджана труной калысцы стаць,
Што першай нянькай будзе ёй магіла... [II, с. 297];

і для многіх людзей («Людзі – дзеці». І што значыць хваляю «пятнаццаціметровай вышыні» [II, 300] угаманіць іх):

Ты сустракаўся з тысячамі шхун...
– Яны ўжо сталі тысячамі трун,
Іх знішчыў выбух, бездань пахавала [II, с. 291].

Па-філасофску мудра Аркадзь Куляшоў падводзіць герояў і чытача да высновы: «Няма шляхоў да самазахавання, няма дарог да светазабыцця» [II, с. 298] у глабальнай бітве добра і зла («Сіл супрацьлеглых: смерці і жыцця» [II, с. 299], адных за панаванне, а другіх – за выжыванне); выратаванне асобнага чалавека і чалавецтва не ў бездані нямой, а ў адзінстве рацыянальна-разумных сіл планеты:

Адзінства гартаваць людзей павінна,
Каб раз'яднанасць не магла ў бацькоў
Бацькоўства адабраць, пазбавіць сына
На хлеб і сонца спадчынных правоў [II, с. 299].

І куляшоўскі неспакой, што лечыць адзіноту, і трывога «мільярдаў двухногіх»⁵ за мірны агульны дом на планеце – гарант жыцця людскога на Зямлі:

Яны – жыцця людскога сувязныя,
Дзве долькі неразлучныя, якія
Вякам перадаюцца ад вякоў [II, с. 303].

Відавочна, што не «скончылася эра блуканняў адзіночнае душы» [11, с. 303], пакуль жыве чалавецтва і існуюць глабальныя праблемы добра і зла, жыцця і смерці, любові і нянавісці.

Час – непадкупна-строгі суддзя, які ставіць творцу на п’едэстал вечнасці. А час не памыляецца. Большасць з напісанага выдатным майстрам слова вытрымала суд часу і ўвайшло ў скарбніцу беларускай літаратуры як яе найвышэйшае дасягненне. Празарлівасць, праўда жыцця, жыццядайнасць, гуманізм, філасафічнасць, неабсяжная глыбіня вобразнай асацыятыўнасці, беражлівыя адносіны да духоўна-інтымнага космасу, глыбокі падтэкст – складаемыя поспеху напісанага Аркадзем Аляксандравічам Куляшовым – народным паэтам Беларусі.

-
1. *Куляшоў А.* Збор твораў: У 5-ці т. – Мн., 1974–1977. Т. 1. – С. 105. [Далей ў тэксце даюцца спасылкі на гэтае выданне з пазначэннем тома і старонкі.]
 2. *Купала Я.* Тры паэмы. – Мн., 1972. – С. 39–40.
 3. *Шкராба Р.В.* Беларуская савецкая літаратура / Падручнік для 11 класа сярэдняй школы / 11-е выданне, дапрацаванае. – Мн., 1995. – С. 35.
 4. *Пушкін А.С.* Избранные сочинения: В 2-х т. – М., 1978. Т. 2. – С. 148.
 5. *Караткевіч У.* Збор твораў: У 8-мі т. – Мн., 1987–1991. Т. 1. – С. 239.

ПОЛОЦКНЕ ПОЭТЫ (Статья вторая)

Поэтам, в отличие от обычных людей, подвластны все миры и пространства, которыми они распоряжаются по своему усмотрению, не взирая на законы природы, не говоря уже о законах общественных. Поэтому, читая стихи некоторых полоцких поэтов, диву даешься, куда их порой заносит в поэтическом порыве. Сферы их обретания, как правило, не поддаются научному познанию. Наука просто еще не доросла до этого, и только смелый полет мысли поэта может проникнуть в неизведанные дали вселенной или в потаенные пласты человеческого организма, до которых даже вездесущие патологоанатомы и психотерапевты не мыслят добраться.

Именно в такие космические дали уводит нас первая книга стихов Виктории Соколовской «Женщина-птица» (2005). Просто дух захватывает от смелости этой молодой женщины, разгуливающей «по краю вечности» всякий раз, когда у нее возникают какие-то проблемы. Иногда она, правда, спускается на нашу грешную землю, чтобы поделиться с нами об увиденном в тамошнем мире, вероятно, в надежде, что ей удастся заманить нас в эти края. Однако, учитывая, что это первый опыт постижения поэтессой инопланетной действительности, читателю следует проявлять осторожность, тем более, что в стихах В.Соколовской имеются некоторые нестыковки, которые явно свидетельствуют о том, что сама она толком не знает, в каких мирах побывала: то ли на «белой большой звезде», то ли на «планете красной», то ли в «безоблачной дали Великих Светил». Этому есть причины.

С первых же страниц сборника стихов В. Соколовской выясняется, что «женщина-птица», взлетела, не имея никакого представления о том, куда лететь: то ли она собралась «отдать последний долг скупой// своей беспечности», то ли решила дойти «до воскресения». Столь явная неопределенность маршрута подчеркивается и некоторой словесной невнятицей. Почему долг «скупой»? Долг может быть тяжким, большим, неоплатным, но только не скупым. Да и какой может быть долг перед «беспечностью»? За беспечность расплачиваются, но не долгами, а вещами куда более существенными. Правда, эту фразу можно воспринять и по-иному, предположив, что В. Соколовская решила отдать «долг скупой своей беспечности», но и здесь что-то не сходится: беспечность никогда не бывает ску-

пой, скорее наоборот. Слово «скупой» В. Соколовской явно нравится, и уже в другом стихотворении оно появляется в ином сочетании: «судьбою делясь скупой». Тут тоже есть над чем задуматься.

И совсем уж необычное испытание, которое себе было уже уготовила поэтесса, но, слава богу, обошлось, – это «кануть в инее». Кануть можно в Лету, в вечности, кануть в реке, в неизвестности, но как это, чисто физически, может произойти с инеем, не очень ясно. Изойти на иней, что ли? Хотя, если учесть, что поэтесса перед этим вдыхала «ароматы трав и небо синее» (последнее пока еще никому не удавалось вдохнуть в себя), вполне возможно, что она могла и «кануть в инее». С небом шутки плохи.

Учитывая своеобразие словесных сочетаний в стихах В. Соколовской, уже не удивляешься тому, что «самолет моей тоски // вращает лопастью». Предположим на мгновение, что это возможно, то лопастью чего вращает самолет моей тоски? Пропеллера? Только одного? А остальные, выходит, отдыхают? Допустим, что это так, я не специалист в этой области. Но все-таки лопасти пропеллера (если, конечно, это он, а не какой-то другой предмет из мира поэтической фантазии поэтессы) вращает мотор, а не самолет. Хотя у поэтов все может случиться, но чтобы в одном стихотворении, да еще открывающем сборник, было столько сомнительных откровений – это перебор.

Конечно, любой поэт имеет право на эксперимент, но есть определенные нормы языка, которым, хочешь – не хочешь, надо следовать, если желаешь, чтобы тебя поняли или, по крайней мере, догадались, о чем идет речь. При этом не надо забывать, что в любой языке – русский язык не исключение – имеются словесные построения, которые сразу же вызывают устойчивые ассоциации, и поэтому строки «кто-то, как тень, маячит // за анфиладой лиц» отсылают нас сразу же к архитектуре, вызывая в памяти ряд комнат, покоев, но только не лиц. Правда, в XVIII веке это слово употреблялось еще в артиллерии – «анфиладный огонь». Если бы сочетание «анфилада лиц» как-то по иному раскрывало нам суть стихотворения, еще куда ни шло, но этот нелепый окказионализм с потугами на оксюморон портит в стихотворении даже то немногое, что в нем заключено.

Творческий человек обычно очень чуток к слову. Однако в стихах В. Соколовской сплошь и рядом натыкаешься на словесные несообразности, которые не несут никакой нагрузки и свидетельствуют лишь о словесной небрежности поэтессы, а то и глухоте. Как не крути, но неправильно начатый полёт даёт о себе знать, и поэтому возникают всякого рода несуразности, которые никак нельзя отнести к разряду поэтических находок. Вот некоторые из них, достойные помещения в копилку курьёзов:

– «глаза раздражает неяркий // ламповый свет» – если он неяркий, то как он может раздражать глаза?;

– «глухая ночь царит во мраке» – здесь и так достаточно ясно сказано, что наступило очень темное время суток («глухая ночь»), и поэтому

разъяснение «царит во мраке» вызывает только удивление – а где же царить еще ночи, несущей мрак?

– «Мне так привычно быть одной, // что сердце ничего не хочет // Тоска вздыхает в унисон // и гладит лоб ладонью липкой» – с кем она вздыхает в унисон из контекста понятно, но грамматически это никак не подтверждено;

«разум пронзает скорняжной иглой // тонкая спица» – хотелось бы знать, чем все-таки пронзили разум – «скорняжной иглой» или «тонкой спицей»?

«зима противилась весне, // мешая с осенью встречаться» – с погодой последнее время творится что-то невообразимое, но чтобы вот так еще не было; зима здесь абсолютно права, у весны явно с головой что-то не в порядке – как же можно встречаться с осенью, обойдя вниманием лето?

«в окна ветер ворвался вольно... / ... и заигрывал с волосами, // и гдал по ладони мне. // Прикасаюсь ко мне не смея» – так все-таки, касался ветер поэтессы или нет?

«репринтные поцелуи» – это, конечно, know-how В. Соколовской, и здесь ей можно только позавидовать, потому что мы, грешные, целуемся по старинке.

Все эти лексические нестыковки сводят на нет всё впечатление от действительно хороших стихов, ставят под сомнение значимость высказанных в них мыслей. Вот одно из них:

Послушай, я тоже умела летать.
Я тоже жила. Но в преддверье заботы
Я крылья сложила, осмелившись стать
Никем для себя и собой для кого-то.

Спустившись с небес, для него одного
Я на ноги встала, но всё ещё пела.
И мне показалось, что больше всего
Я именно этого в жизни хотела.

Он холил, лелеял и нежил меня,
Друзьям и гостям позволял любоваться.
И не было в нашей истории дня,
Когда бы я с ним помышляла расстаться.

Я стала ручной и земной, но иной.
... И где-то – в каких-то шкатулках старинных –
Валяются песни, не спетые мной,
И горсточка перьев моих соколиных...

В «шкатулках старинных» обычно что-либо не «валяется», а хранится, да там особо и негде поваляться в силу небольших размеров шкатулки. «Соколиные перья», применительно к женщине, так же образ не очень удачный, если только поэтесса не обыгрывает свою фамилию. Сокол, как

и особи женского пола этой же породы, не поёт, а клекочет, хотя, может быть, он и думает, что поёт. Сам образ сокола в поэзии имеет только одну половую ипостась, поэтому как-то трудно воспринять поэтессу в мужском оперении. Правда, есть народные варианты «соколиха», «соколица», но ни одно из них не получило положительную коннотацию в русском языке.

Несмотря на неудачный взлет, постепенно начинают вырисовываться две составляющие маршрута полета «женщины-птицы»: тяжелая болезнь и горечь брошенной женщины. Первое направление свидетельствует о пережитом телесном недуге и здесь понятно, что поэзия служила для В. Соколовской своеобразным подспорьем и утешеньем в это непростое время, из чего проистекает обостренное отношение к малейшим признакам облегчения. Правда, и здесь не обошлось без издержек. «Начитавшись – взапой – Ахматовой», В. Соколовская не только облегчила свои физические страдания, но (и это общая беда всех начинающих поэтов) попыталась, сама того не желая, присвоить кое-что из вещей А.А. Ахматовой, не заметив при этом, что они ей совсем не впору. В этом можно убедиться, сравнив стихотворения А.А. Ахматовой и В. Соколовской.

А.А. Ахматова

Мальчик сказал мне: «Как это больно!»
И мальчика очень жаль.
Еще так недавно он был довольным
И только слышал про печаль.

А теперь он знает все не хуже
Мудрых и старых вас.
Потускнели и, кажется, стали уже
Зрочки ослепительных глаз.

Я знаю: он с болью своей не сладит.
С горькой болью первой любви.
Как беспомощно, жадно и жарко гладит
Холодные руки мои.

В. Соколовская

Мальчик бредил моими песнями,
И, терзаясь от сладких мук,
Он усыпал цветными перстнями
Пальцы белых, холодных рук.

Я себя ни к кому не сватаю.
Воля мальчика – лицезреть
Не горбатую, а крылатую.
Я таким не умею петь.

Великие поэты должны быть в сердце и оттуда освещать путь дерзнувших пойти по их стопам, а вот дороги, по которым придется пойти этим дерзким, надо освещать своим светом, а не довольствоваться бликами отражений великих предков. Предмет-то может быть одним и тем же, а вот отношение к нему, ракурс рассмотрения, обнаруженный поэтом, – другим, своим, и, соответственно, в своем словесном оформлении.

Оборотясь, например, на Ахматову, не плохо бы вспомнить, что эта гордая женщина никогда не вступала в прения по поводу своих соперниц с теми, кого она любила. Пушкинское «как дай вам бог любимой быть другим», определяет эти интимные отношения в лирике Ахматовой (и не только у нее), чего не скажешь о лирике В. Соколовской. Порой склады-

вается такое впечатление, что ты попал на коммунальную кухню времен М. Зошенко, где выясняют, кто у кого спер ёршик от примуса. Эти выяснения отношений носят характер совсем непоэтический и напоминают зарифмованную перебранку: «Улетаю – зовут ветра – // Убегаю по кромке века. // Ты один не желал добра // Для упавшего человека... // Неужели ты в ней нашёл // Хоть крупицу, хоть каплю леди, // Что, безумствуя, сыплет снег // В перекаты шального грома...»

Я понимаю, что на бегу, да еще «по кромке века» (рисковая все-таки В. Соколовская женщина), трудно сформулировать какую-то мысль, главное – не упасть, и поэтому нет ничего удивительного в том, что соперница, (что взять с безумной женщины?), «сыплет снег в перекаты шального грома», действуя наперекор всем законам природы. Ну ладно, лжеледи безумна, но поэтесса-то вроде бы при уме. Что же касается сути проблемы, то с соперницами обычно не выясняют отношения, их просто не замечают.

И уж совсем смешно выглядят строки, в которых В. Соколовская похваляется перед бросившем ее «кавалером» (так в тексте) тем, что «беспечные милые мальчики // сходят по мне с ума», или пеняет этому кавалеру за неудачный выбор соперницы: «Твоя жена, конечно, не красавица, // К тому же и не девочка давно. // И мне она ни капельки не нравится, // И все это до глупости смешно». С последними словами поэтессы трудно не согласиться.

Что настораживает в стихах В. Соколовской, так это безмерная претенциозность на пустом месте:

Из глубин вселенской круговерти –
Сквозь меня – раскалывает высь
Жизнь, давно уставшая от смерти,
Или смерть, дарующая жизнь.

Это выше моего сознания.
И двуглавый вторит Люцифер
То ль вопросу, то ли заклинанью
«What to do?»
«Что делать?»
«Quoi faire?»

Действительно, что делать, когда сталкиваешься с таким нагромождением нелепиц? Кто кого раскалывает? Жизнь – высь или высь – жизнь? Высь – это что? Та же вселенная или что-то более могущественное, находящееся за пределами нашей вселенной? Если так, то силы явно неравные, потому как для вселенной, не говоря уже о выси, наша жизнь – пустое место, и она, наша жизнь, может сколько угодно колотиться, вселенная этого и не заметит. Все эти рассуждения выше сознания не только поэтессы, но и читателя, так что нет ничего удивительного в том, что в конце стихотворения появляется «двуглавый Люцифер». Тут и не такое может померещиться. Правда, в старинных иранских и еврейских текстах Люци-

фер изображался многоруким и многокрылым, но чтобы у него еще две головы было, об этом даже древние мудрецы не могли помышлять.

Претенциозность поэзии В. Соколовской отмечена пристрастием к поэтическим штампам, порицавшимся уже в XIX веке, что вкупе с чуть ли не истерическими выкриками, напоминает некий вариант жестокого романа:

Мне снилось, что ты очнулся
Средь праха чужих могил,
Приехал, нашёл, вернулся
И только меня любил.

Ласкал, целовал запястья,
Дарил мне весь белый свет...
Казалось, такому счастью
Конца и в помине нет.

Ты был, словно воздух, нужен,
Как в мире никто другой!
... Я даже ушла от мужа,
Чтоб снова дышать тобой.

Это «даже» как-то не вяжется со статусом лирической героини ее стихов, которая постоянно обретается в высших небесных сферах, где о каком-то замужестве и речи быть не может. Вероятно, поэтому В. Соколовская уже не утруждает себя поисками каких-то особых слов, и отделяется заезженными словами «словно воздух, нужен», «как никто другой», «целовал запястья». Архаичность этих штампов подчеркивается и употреблением такого оборота как «в помине нет», бытовавшего в XVIII веке. В русском языке XX века слово «помин» употребляется только в выражении «лёгко на помине», что, соответственно, вызывает иные ассоциации, чем те, которые заключены в этих строках. Засилье затасканных образов вызвано, на мой взгляд, не какой-то принципиальной приверженностью поэтессы к лексикону альбомной поэзии провинциальных барышень прошлого, а просто словесной неряшливостью. Это тем более поразительно, что рядом соседствуют такое великолепное стихотворение как «Одно осеннее предложение»:

Осень над Витебском серая, тучная,
даже деревья устали нести
листьев поклажу, и самая скучная
ночь заблудилась в тончайшей сети
маленьких улочек, тускло мерцающих
всеми огнями своих фонарей
и навсегда для меня ускользающих
за бесконечность поблекших полей,
где в тишине, отдалённой от города,
я оживаю и долго смотрю
за горизонт, и не чувствую холода,
и не словами с тобой говорю.

Здесь больше сказано о любви, о душевном состоянии лирической героини, чем в пространных и многочисленных перечислениях мелких обид, уязвленного самолюбия. Здесь совершенно не нужны высокие сферы, космические просторы и мудреные, кажущиеся такими только на первый взгляд, умствования на пустом месте. Так и хочется крикнуть В. Соколовской: вам еще рано на небеса, научитесь ходить по земле! Странно, что для влюбленной молодой женщины почти не существует природа, и она в основном пробавляется метафизическими разностями, которые, скорее, говорят об обратном – о холодности, об отсутствии любви, а все те страсти, которые бушуют в любовной лирике поэтессы, кажутся выдуманными или, по крайней мере, преувеличенными сверх меры. Все это происходит оттого, что В. Соколовская видит только себя. Ее поэтический мир предельно узок, соответственно невелик и словарный запас. Она не умеет (или не желает) взглянуть на себя опосредованно, через земное бытование, и хотя иногда кое-что естественное прорывается сквозь искусственные преграды, но оно воспринимается как нечто случайное, попавшее на страницы сборника по недосмотру.

Не спорю, любовь для каждого человека событие огромное и переживаемое по-разному, предельно индивидуально. Пример тому – стихи В. Соколовской. После всего сказанного, может сложиться впечатление, что поэтесса не состоялась, и, перефразируя слова Писарева о пушкинской Татьяне, впору сказать, что шла бы ты, Виктория Александровна, поработала. Нет, конечно, ситуация не настолько катастрофична, чтобы поставить крест на В. Соколовской. Она может писать стихи, она талантливый человек, но ее отношение к своему творчеству, как мне представляется, слишком поверхностное, её больше волнует «что», а не «как», она много рассказывает и очень мало показывает, отчего содержание значительного числа ее стихов можно пересказать, а это уже верный признак того, что поэзия здесь не ночевала. Недоговоренность, неуловимость, мимолетность, осознание таинства и сопричастности к этому таинству определяют настрой любого действительно лирического стихотворения, заставляя читателей невольно включить его ассоциативное мышление, заставить порыться в закромах его памяти. Стихотворение, как и музыка, порождает совершенно отличные от его создателя мысли, и в этом заключается его привлекательность, его универсальность и его загадочность. Деталь говорит больше о состоянии души влюбленного человека, чем развернутый отчет о его страданиях или радостях.

Все мои гневные и ироничные инвективы направлены на то, чтобы предостеречь поэтессу от этих ошибок, донести до нее мысль о том, что создание стихотворения не есть одномоментное действие, а тяжкий труд, когда каждое слово надо взвешивать, просматривать, пробовать на язык для того, чтобы оно находило отклик в душе читателя. Тютчевский завет «как наше слово отзовется» и сегодня не потерял своей актуальности. Бо-

лее того, именно сегодня, когда русский язык подвергается мощному напору иноязычной, тюремно-блатной, разговорной лексики, поэт обязан быть предельно чутким к слову, ощущать его внутреннюю силу, скрытую посылку, играть словом, но играть осмысленно.

Валерий Брюсов говорил: «В поэзии слово – всё; в прозе (художественной) слово – только средство. Поэзия творит из слов, создающих образы и выражающих мысли; проза (художественная) – из образов и мыслей, выраженных словами. Если автор достигает своей цели, подчинив себе стихию слова, его создания – поэзия... Оживленное слово – вот результат творчества поэта; оживить слово – вот его задача».

Однако оживление оживлению рознь, в чем можно убедиться, если обратиться к новому, седьмому по счету, сборнику стихов Александра Раткевича «Вчерашние верлибры августа» (2006), включающего в себя ранние стихотворения 1974–1978 годов. Если В. Соколовская с ходу решила порвать все связи с землей и резко устремилась в бескрайние просторы вселенной, то А. Раткевич, совершая временами экскурсы в те же просторы, всё же большее предпочтение отдает земле, пытаясь разобраться в самом себе. Как истый патологоанатом, он принялся изучать собственную плоть.

Говорят, что дети, достигнув определенного возраста, начинают усиленно интересоваться собственным устройством, ощупывая, разглядывая своё тело, приставая к взрослым с расспросами по поводу назначения того или иного органа или части тела. Нечто подобное наблюдается и у А. Раткевича, учитывая ранний возраст его стихов, значительное количество которых, не считая отдельных упоминаний, может быть отнесено к разряду патолого-анатомических с той лишь разницей, что патологоанатом ищет причины, приведшие больного к смерти, а поэт ищет «потенциальную плоть», вкладывая в это понятие нечто таинственное, нам, читателям, совершенно недоступное. В этом убеждаешься, когда читаешь такие строки: «Сквозь красные разрезы тела и того, // что скрывается глубже, чем внутри, // я вижу свечение неугомонного пульса».

Можно только порадоваться за А. Раткевича, обретшего такую необычную силу проникновения внутрь себя, но всё же хотелось бы знать, что «скрывается глубже, чем внутри»? В какой неизвестной науке раздел строения человеческого тела, охарактеризованный А. Раткевичем столь неуклюже изящным оборотом «глубже, чем внутри», проник пылкий взор поэта?

Чтобы не быть голословным, обвиняя А. Раткевича в пристрастии к анатомическим разысканиям, приведу наиболее показательный в этом смысле текст:

В последние дни биение пульса учащается.
И ноги спешат изо всех сил, и руки.

Мозг требует предельное количество кислорода,
Чтобы не задохнуться. Глаза мельком
Успевают измерить рост, вес, красоту.

На губы наслаивается безвкусная плёнка пыли,
Но губы привыкли и не замечают этого.
В грудной клетке от нехватки места мучаются лёгкие.
Им душно: на зеркальную поверхность просачивается пот,
Течёт по ней и снова впитывается в неё.

В последние дни биение пульса учащается.
Артериальные каналы открывают все свои плотины.
Вены работают на полную мощность.
Сердце подобно атомному реактору.
О смерти умолчу. Она не в счёт.

При всем уважении к дерзновенным опытам молодого поэта (мы ведь говорим о раннем А. Раткевиче), хотелось бы ему напомнить о существовании некоторых грамматических условностей, без которых никак нельзя обойтись. Мозг требует всё-таки предельного количества кислорода, а не «предельное количество». По-русски нельзя сказать, что руки «спешат». Ноги, да, они могут спешить, а к рукам требуется дополнение, руки должны что-то делать. На «зеркальную поверхность» чего «просачивается пот»? И что это за «зеркальная поверхность», если она беспрепятственно «впитывает пот»?

От людей А. Раткевич перекинулся к крысам, это и понятно – опыты на крысах всегда способствовали прогрессу науки. Правда, в данном случае речь шла о психическом состоянии крысы, подвергшейся гонениям со стороны людей и примкнувших к ним некоторых особей животного мира. Получилось нечто вроде «Хорошего отношения к лошадям» В.В. Маяковского. Увлечшись идеей хорошего отношения к крысам, А. Раткевич в пылу полемики совсем забыл о грамматике. Ну никак нельзя «возненавидеть до мозга костей», потому что первая часть этого нелепого соединения означает проникнуться чем-то, то есть ненавистью, а вторая часть – проникнуть внутрь чего-либо, например, «продрогнуть до мозга костей». Здесь налицо лексическая несочетаемость, которая хотя и выдает себя за авторский окказионализм, что, однако, автору не делает особой чести.

По такому же принципу построены и другие необычные сочетания: «волосы промокли до нитки», вероятно, оттого, что на голове у девушки был парик на нитяной основе; «рука, протянута ко мне, // хладнокровна и обаятельна одновременно» – в данном случае рука не может быть «хладнокровной», хладнокровные – это змеи и прочие ползающие гады, вот если бы хладнокровной рукой что-то сделали бы, это слово было бы на месте; в выражении «кости убелённых рук» явно не хватает деятеля, того, кто убелил руки; временем убеленные кости рук – еще куда ни шло, хотя звучит очень уж напыщенно и претенциозно.

Вообще, для А. Раткевича свойственно сталкивать лбами слова, которые по своей воле никогда друг с другом не сойдутся: «голоса реминисценция», «лепестки дней лейкоцитового цвета», «ресницы заколосились», «сыплется интонация слов», «смотреть с ребра», «неугомонно слышу». Возможно, это поиск нового языка, но какой-то уж неуклюжий это язык, сродни скорее языку иностранца, запутавшегося в лексических трудностях русского языка.

Не нужно покушаться на лавры печально известной Валерии Нарбиковой, любившей заниматься такими словесными играми, вроде «темно – ни в одном глазу», за что она и поплатилась всеобщим забвением. Такие игры до добра не доводят.

Все названные, наиболее кричащие языковые противоречия сборника стихов А. Раткевича тем более обидны, ибо основа его вполне доброкачественна, особенно если учесть, что молодой поэт решил попробовать свои силы в верлибре и даже замахнулся на японские танка и хокку. Не все получилось, но есть очень неплохие стихи.

Нельзя сказать, что поэтическая юность А. Раткевича безоблачна и полна любовных восторгов. Как ни странно, здесь больше сомнений, чем радостных открытий:

Любовь-то моя, как листья августа,
боятся резких ветров.
Каждое твое слово – для моей любви риск.
Оторвётся? Упадёт она?..
И незаметно затопчут прохожие.

Правда, есть и открытия, но они свидетельствуют скорее об осознании высокого назначения любви, чем о страданиях покинутого:

Ходишь, ищешь себя, пытаешься что-то
приобрести, изменить. Наконец,
встретишь (кажется) любовь.
Потом, примеряя к себе
её головокруженье,
поймешь: настала пора
заканчивать эту канитель.
И только теперь, когда
ушёл от всего, от всех,
в мозгу огоньком сигаретным
заискрилась мысль: не дух,
не дух твой на свете жил,
а тело, ходячее тело.

Примечательно, что состояние опьянения от мимолетного любовного увлечения подчеркивается не только рассуждениями лирического героя, но и тем, в какие формы облекает он свои мысли: «пытаешься что-то приобрести», «примеряя к себе её головокруженье», «заканчивать эту

канитель», «ходячее тело». Так с настоящей любовью не прощаются, даже если она и не принесла счастья.

Однако ощущение жизни, её неповторимости не покидает лирического героя. Это проявляется и в легкой зарисовке августовского дня, очаровательной в своей непосредственности, в передаче тепла упоительного лета:

Задремавшее жнивье.
Август, как котёнок,
тело сытное своё
вытянул спросенок.

Лето ластиться к щеке.
Мил котёнок, прыток.
А на солнечном клубке
вьются струи ниток.

Это же ощущение проступает и в том порыве неотвратимости толкования мира и себя в нём:

Может быть, нам не хватает терпения?
Всё хочется сделать - вмиг.
И потому в недостижимом вязнем.

Груда споров, пустошь молчаний.
Надо много. Не надо вовсе –
нет ничего и... довольно.

Словно миг – это час, а час – это рывок.
И, как лето зимой, выплывают сроки
после первой чёрной утраты.

Ещё более остро, уже не через призму личной потери, а потери личности, проявляется острое ощущение вкуса к жизни:

На этих улицах я примелькался.
Зрачки светятся привычно и тускло,
хоть солнечно, хоть сумрачно.

Моё неразговорчивое сердце
уже от других неотличимо,
а другие неотличимы от меня.

И если я, просмотренный насквозь,
не превращусь в прозрачное стекло,
то не всё кончено, и жизнь – не зря.

Своеобразие «Вчерашних верлибров августа» заключается в том, что сам поэт уже известен, и многое из того, в чем я упрекаю раннего А. Раткевича, изжито в его предыдущих сборниках стихов, хотя грехи молодости нет-нет да и дают о себе знать и в них. Как бы то ни было, сейчас уже просматривается некая линия становления поэта, что, однако, не означает, что пришла пора подводить какие-то итоги. Я полагаю, до этого еще далеко. И все же А. Раткевич совершил достаточно смелый поступок, опубликовав свои первые опыты в их первозданном виде, не боясь нанести ущерб своему нынешнему поэтическому имени. Хотя, не исключено,

что эта публикация является отголоском некоего творческого кризиса, переживаемого поэтом, и сродни некоей попытке обретения новых сил путем обращения к юности. Время покажет, насколько успешным был этот экскурс для дальнейшего творчества А. Раткевича.

Два первых сборника стихов, два взгляда на мир и на себя в нём. Сравнения здесь неуместны, но можно отметить общую тенденцию – мысль бежит впереди формы, ломая последнюю в ущерб самой же себе. В этом можно усмотреть своеобразное проявление «детской болезни левизны», которая, памятуя известные успехи позднего А. Раткевича, со временем будет преодолена. Преодолеет, надо полагать, ее и В. Соколовская, если, конечно, она выполнит данный ей наказ: «Впредь по некошеной траве // мне башмаки топтать три года». Ради такой цели не стоит жалеть ни башмаков, ни времени.

А.А. Гугнин
Полоцк, ПГУ

В.А. ЖУКОВСКИЙ КАК ПЕРЕВОДЧИК Л. УЛАНДА

I

Попробуем сначала в самых общих контурах обозначить биографическую канву связей Жуковского с немецкими романтиками в годы, когда Жуковский обращался к творчеству Уланда. Как известно, 1814–1817 годы были для Жуковского очень беспокойными. Надежда на брак с Марией Андреевной Протасовой заставляет его метаться между Петербургом и Дерптом, куда после свадьбы (1814) переехал А.Ф. Воейков и семья Протасовых. 8 ноября 1815 года Мария Андреевна, измученная неопределенностью своего положения, пишет письмо Жуковскому о намерении выйти замуж за И.Ф. Мойера, профессора Дерптского университета. По настоянию Жуковского свадьба была отложена на год. В 1816 году, благодаря хлопотам друзей, были в двух томах изданы сочинения Жуковского, экземпляр которых министр народного просвещения князь А.Н. Голицын поднес императору Александру I. Жуковскому был пожалован пенсион в размере 4 000 рублей в год. В январе 1817 года Мария Андреевна была обвенчана с Мойером. В этом же году Жуковский был приглашен в качестве учителя русского языка к супруге наследника великой княгини Александре Федоровне (дочери прусского короля Фридриха Вильгельма III, в девичестве принцессе Фредерике-Луизе-Шарлотте), что во многом определило его дальнейшую жизнь.

Письма Жуковского из Дерпта Александру Ивановичу Тургеневу свидетельствуют об усиленных занятиях его (Жуковского) в 1816 году немецкой литературой. Даже известная журнальная полемика вокруг «Людмилы» (и «Ольги» Катенина) мало интересует его. «Я здесь совсем огерманился, – пишет он в сентябре 1816 года. – Не знаю ничего, что делается на сцене русской словесности. Вяземский писал мне, что за меня была ссора в журналах. Я об ней и понятия не имею»¹. Из наиболее значительных знакомств Жуковского в Дерпте биографы указывают на Мойера

и его круг (Зейдлиц) и на Г. Е. фон Бока (Петухов). Зейдлиц пишет о том, что в Дерпте Жуковский «впервые познакомился» с произведениями «Жан-Поля, Гофмана, Тика, Уланда и др.»². Он даже утверждает, что «иные из стихотворений Шиллера, Гёте, Уланда и Гебеля переведены Жуковским потому, что они были петы или с восхищением читаны в кругу родных и Мойера»³. Е.В. Петухов в работе «В.А. Жуковский в Дерпте» сообщает о фон Боке «как о страстном приверженце литературного романтического движения в Германии, находившего себе отголоски в Дерпте, знакомце самого Гёте», который (фон Бок) увидел в Жуковском близкую себе натуру⁴. Известно, что фон Бок участвовал в русских походах против Наполеона.

Сам Жуковский в письмах этого года неохотно описывает свои литературные занятия. «Что пишу, о том ни слова. Пора перестать мне обо всем наперед рассказывать», – пишет он А.И. Тургеневу⁵. Но через месяц не выдерживает и рассказывает ему о работе над 2-й частью «Двенадцати спящих дев» и о своем увлечении поэзией Гебеля (Johann Peter Hebel, 1760–1821). «Это перевод из Гебеля, – пишет он об «Овсяном киселе», – вероятно, тебе неизвестного поэта, ибо он писал на швабском диалекте и для поселян. Но я ничего лучше не знаю! Поэзия во всем совершенстве простоты и непорочности. Переведу еще многое. Совершенно новый и нам еще неизвестный род»⁶. В данном случае речь идет об алеманнских стихотворениях Гебеля (1803), получивших высокую оценку Гёте. Об Уланде Жуковский никогда с таким восторгом, как о Гебеле, не говорит, хотя переводит его больше, чем Гебеля. Но интересно, что и в переписке Уланда с 1809 года имя Гебеля встречается довольно часто, а в 1810 году Уланд пишет Фридриху де ла Мотт Фуке из Карлсруэ о том, что он рад знакомству с «бравым алеманнским поэтом Гебелем» («Seit mehreren Tagen halte ich hier auf und bin sehr erfreut, die Bekanntschaft des wackeren Allemannendichters Hebel gemacht zu haben»⁷. Вообще сравнение круга чтения Жуковского и Уланда в конце XVIII и в начале XIX века приводит к любопытным аналогиям. Н.К. Козмин в интересной работе «О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского» (1904) приводит факты, свидетельствующие о распространении в читающих кругах России в это время романов Анны Радклиф (Англия), многочисленных романов Шписа, Вульпиуса и Крамера на средневековую тематику (Германия), а также романов Франсуа Дюкре-Дюминиля (1761–1819) и Жан-Пьер-Клариса де Флориана (1755–1794) (Франция). Анализируя отдельные произведения вышеназванных авторов, Козмин приходит к выводу: «Распространение полуфантастических и полусентиментальных произведений иностранных и русских авторов, соответствовало вкусам нашего общества, жившего на пороге XIX века, и создало известную литературную атмосферу, влияния которой не мог избежать всякий, в ту пору начинающий свою деятельность писа-

тель»⁸. И сам Жуковский писал в 1808 году в «Вестнике Европы»: «О чем гремят продавцы в витийственных своих прокламациях – о романах ужасных, забавных, чувствительных, сатирических, моральных и пр. и пр.) Что покупают посетители Никольской улицы в Москве? – романы... В чем состоит достоинство в этих прославленных романах? – почти всегда в одних великолепных названиях, которые обманывают любопытство...»⁹ Но это не помешало ему самому использовать роман Шписа для «Двенадцати спящих дев».

Исследователями Уланда убедительно доказано, что представление о средневековье в его ранних балладах создавалось также преимущественно на базе романов Шписа, Вульпиуса и Крамера (хотя отмечается и зависимость от хроник Павла Диакона и, особенно, Саксо Грамматика)¹⁰. У раннего Уланда есть много прямых лексических и стилистических заимствований из них. Подобные наблюдения об общем круге чтения Жуковского и Уланда можно развивать и дальше, но здесь важно подчеркнуть лишь само наличие данного факта.

О литературных занятиях и интересах Жуковского в 1816–1817 годах в Дерпте очень ярко свидетельствует помещенный им в письме к Д.В. Дашкову набросок планов двух антологий. «Одна из сих малых книжек, – пишет он, – должна состоять вся из одних русских сочинений в стихах и прозе (переводы в стихах позволяют); другая должна быть не иное что, как собрание переводов из образцовых немецких писателей, также в стихах и прозе»¹¹. Вот как он себе представлял содержание «Немецкой книжки»: «За нею хлопот немного: материалы готовы, садись и переводы. **Материалы вообще.** Проза. Гёте: Römischer Carneval. Märchen. Отрывки: Reisen nach Italien. Werther's. Briefe über die Schweiz. Aus meinem Leben. **У меня он** полный. Гердер: Paramithien Über Volkssagen. Über Legenden. Über Wissen und Nichtwissen der Zukunft. Blicke in die Zukunft. Über das Schicksal. Из Адрастеи. У меня есть его все сочинения. **Шиллер:** Über Völkerwanderung. Из Geschichte des Abfalls der Niederlande. **Тик:** Из Фантазуса. Elfen. Der Pokal. Liebeszauber. Der blonde Eckbert. Из Штарнбалда. **Лам. Фуке:** Из Erzählungen (многое множество прекрасного). J. Paul: J. Pauls Geist. Одни отрывки. Целого невозможно. Wandsbecker Boten – Schriften. (Glaudius) **Lichtenbergs Schriften: Jacobi's Schriften. Hebel:** Schatzkästlein. Анекдоты. Weltsystem для поселян. **Novalis:** Der Poet. Erzählung (прекрасно). Шлегель отрывки из драматургии.

Тюммель: Reisen in Frankreich. Гарве, Энгель, Г. Миллер, Шуберт, Фихте, Гумбольдт. Вагнер: St. Hubertus-Jagd. Сказки»¹².

Этот перечень и особенно эпитеты его («многое множество прекрасного» о Фуке и «прекрасно» о Новалисе) свидетельствуют о том, что Жуковский в эту пору уже много читал и любил немецких романтиков.

С сентября 1820 года начинаются заграничные путешествия Жуковского. По его дневникам (изданы в 1903 г. И.А. Бычковым) и письмам

этих лет можно узнать о его знакомствах с Фуке, Шатобрианом, Гофманом, Гёте, Л. Тиком и многими другими. Здесь (в связи с основной задачей данной работы) мы рассмотрим лишь один небольшой эпизод из его пребывания в Штутгарте и некоторые связи его со швабскими поэтами.

Зейдлиц в своей биографии Жуковского (с. 130) пишет о том, что Жуковский «лично познакомился с Уландом в Германии»¹³. Но каких-либо более основательных подтверждений этого пока обнаружить не удастся. В 1821 году Жуковский, возвращаясь из Швейцарии в Берлин, с 3 по 16 октября живет в Штутгарте, где с наибольшей степенью вероятности и могло произойти такое знакомство. Но в дневнике его об этом нет ни слова. Вот несколько выдержек, воссоздающих впечатление Жуковского:

3 октября. «Туманное утро. Вид на Штутгард: на дне долины, ороженный виноградными холмами. Нет великолепия, но большая опрятность. Трактир Waldhorn Königsstrasse. К. Боассере. В театре: «Der Turke in Italien».

4 октября. «...Прогулка после обеда в саду; запах резеды, (как будто воспоминание); (большой) пруд; черные лебеди. По бокам пруда тополи и Saules pleureurs. Прекрасная картина: два лебедя спящих и плавающих, закинув головы, и тихо кружащиеся¹⁴. Луна и стены (наклонившихся) saules pleureurs. (Опрятность города и неприятная вонь на улицах; тротуары, прекрасная мостовая и везде потоки нечистот).

5 октября. «...О здешней конституции»¹⁵.

Было бы странно, если бы Жуковский не упомянул о конституционной борьбе в Вюртемберге, о которой, несмотря на чисто локальный и анахронический характер ее в рамках общеевропейской проблематики, было известно во всей Германии (не последнюю роль в этом сыграли и «Отечественные стихотворения» Л. Уланда, 1815–1819).

В 1822 году Жуковский переводит балладу Уланда «Победитель». Во время заграничного путешествия в 1826–1827 годах Жуковский вел дневник, до настоящего времени не опубликованный еще в полном виде. Но по описи бумаг Жуковского, сделанных И.А. Бычковым в 1887 году, известно, что Жуковский дважды, в 1826 и 1827 годах, переводит известное стихотворение Уланда «Хороший товарищ»¹⁶.

Десять переводов из Уланда Жуковский осуществил в 1831–1832 годах. Никаких положительных или отрицательных отзывов об Уланде ни в дневниках Жуковского, ни в письмах не содержится (имеются лишь хронологические пометки в дневнике). В марте 1833 года, в самый разгар переводческой работы, он пишет А.И. Тургеневу: «...состояние моей души совсем не поэтическое, хотя и не мрачное; начал было писать и написал несколько (то есть перевел) стихов и надеялся, что разогрею свою лиру, но тем и кончилось, и кажется мне, что время поэзии для меня миновалось; может быть это оттого, что жизнь моя сама по себе бесцветна и что

лета уже взяли свое, то есть застудили то, что не было никогда обращено в живое пламя»¹⁷.

Следует упомянуть еще о знакомстве Жуковского в 1847 году с врачом, поэтом и прозаиком Юстинусом Кернером (1786–1862), ближайшим другом Уланда в течение всей его жизни. Кернер пишет о том, что знакомство с Жуковским было «точно дыхание весны на мое больное, оледенелое сердце»¹⁸. Жуковский, в свою очередь, доверяет ему перевод на немецкий язык своей «лебединой песни» – «Странствующего Жида»¹⁹. Пока не совсем ясно, удалось ли Кернеру хотя бы частично перевести «Странствующего Жида», но в 1852 году был опубликован его перевод сказки Жуковского «О Иване-царевиче и Сером волке», для которого он написал также предисловие и стихотворное посвящение, где в заключительных строках говорил о сердце Жуковского, которое, несмотря на годы, остается чистым, как у ребенка, и никогда не состарится.

Ein Herz, das, ist's auch jahrereich,
Ein Kinderherz ist, das nie altet²⁰.

II

Переводы из Л. Уланда занимают довольно значительное место в переводческом творчестве В.А. Жуковского. В течение 17 лет (с 1816 по 1832) и находясь в самом расцвете творческих сил Жуковский перевел 20 произведений Уланда – этого интересного и своеобразного представителя позднего этапа романтического движения в Германии. Исследователи творчества Жуковского, как правило, недооценивают как общий объем, так и характер увлеченности Жуковского творчеством Уланда и, обычно включая Уланда в перечень поэтов, переводимых Жуковским, даже и не пытаются найти какие-то объективные предпосылки для выяснения действительных причин обращения Жуковского к творчеству Уланда (хотя бы в той степени, как это делается, например, в отношении переводов Жуковского из Гебеля)²¹. Связи Жуковского с творчеством Шиллера и Гёте уже получили в отечественном литературоведении некоторое, хотя, очевидно, еще не исчерпывающее освещение²². Но в связи с общей тенденцией расширения интереса к истории отечественного перевода, к истории международных литературных связей и к созданию общей и частных теорий художественного перевода назревает потребность в создании обобщающего труда о Жуковском-переводчике, который, с одной стороны, вобрал бы в себя и критически переработал уже накопленный отечественным литературоведением материал, освещающий различные стороны переводческой деятельности Жуковского, а, с другой стороны, сумел бы соотнести весь этот сложный и разнообразный материал с историей

русской литературы, и с историей и теорией перевода, а также с историей литературных и культурных взаимосвязей России и Западной Европы.

Наиболее полно переводы Жуковского из Уланда рассматриваются в работе С. Шестакова «Заметки к переводам В.А. Жуковского из немецких и английских поэтов» (1903)²³. Но работа эта носит чисто сопоставительный и фактографический характер. Автор последовательно, один за другим, рассматривает 19 переводов Жуковского из Уланда, приводит примеры неточностей и удачных, на его взгляд, мест в переводах и этим свою задачу и ограничивает, не пытаясь даже подойти к каким-то общим выводам. Интересны также отдельные наблюдения Ц. Вольпе во вступительных статьях и примечаниях к изданиям Жуковского в 1936 и в 1939 годах²⁴.

Переводы В.А. Жуковского из Л. Уланда

- 1816 1) Сон – «Sängers Vorüberziehen» (1810)
- 2) Песня бедняка – «Lied eines Armen» (1805)
- 3) Счастье во сне – «Der Traum» (1806)
- 4) Мщение – «Die Rache» (1810)
- 5) Гарольд – «Harald» (1811)
- 6) Три песни – «Die drei Lieder» (1807)
- 1816 7) Утешение – «Die Nonne» (1805)
- 1820 8) Три путника – «Der Wirten Töchterlein» (1809)
- 1822 9) Победитель – «Der Sieger» (1809)
- 1826–
- 1827 10) Был у меня товарищ – «Der gute Kamerad» (1809)
- 1831 11) Приход весны – «Lob des Frühlings» (1811)
- 12) Алонзо – «Durand» (1814)
- 13) Замок на берегу моря – «Das Schloß am Meere» (1805)
- 1832 14) Роланд-оруженосец – «Roland Schildträger» (1811)
- 15) Плавание Карла Великого – «Konig Karls Meerfahrt» (1812)
- 16) Норманский обычай – «Normännischer Brauch» (1817)
- 17) Братоубийца – «Der Waller» (1829)
- 18) Рыцарь Роллон – «Junker Rechberger» (1811)
- 19) Царский сын и поселянка – «Der Junge König und die Schäferin» (1807)
- 20) Старый рыцарь – «Graf Eberhards Weißdorn» (1810)²⁵.

III

Анализ двух переводов Жуковского из Л. уланда

I. L. Uhland. **Sängers Vorüberziehen**
Ich schlief am Blütenhügel
Hart an des Pfades Rand,
Da lich der Traum mir Flügel
Ins goldne Fabelland.

Erwacht, mit trunknen Blicken,
Wie wer aus Wolken fiel,
Gewahr ich noch im Rücken
Den Sänger mit dem Spiel.

Er schwindet um die Bäume,
Noch hör ich fernen Klang
Ob der die Wunderträume
Mir in die Seele sang?

В.А. Жуковский. **Сон**
Заснув на холме луговом,
Вблизи большой дороги,
Я унесен был легким сном
*Туда, где жили боги**.

Но я проснулся *наконец*
И смутно озирался:
Дорогой шел *младой* певец
И с пеньем удалялся.

Вдали пропал за рошей он –
Но струны все звенели.
Ах! Не они ли дивный сон
Мне на душу напели?

Жуковский довольно точно передал содержание стихотворения, но в передаче отдельных образов допустил ряд существенных изменений, неоправданных с точки зрения художественно-смысловой адекватности перевода. Если такие замены, как «тропы» на «большую дорогу» или «цветущего холма» на «холм луговой» еще можно понять как варианты, к которым переводчик вынужден почти всегда прибегать, то перевод «я унесен был легким сном туда, где жили боги» вместо «сон унес меня на крыльях в золотой сказочный край» оригинала с таких позиций необъясним. Понятие «где жили боги» в художественно-смысловом отношении не является передачей понятия «золотой сказочный край». Разумеется, трудно предусмотреть возможные субъективные ассоциации при чтении «Я унесен был легким сном туда, где жили боги». Но ясно, что в

* Курсив мой. – А. Г.

структуре всего стихотворения (благодаря, например, эпитетам «дивный сон», «легкий сон») создается все же впечатление, что место, «где жили боги» сближается с понятием «золотой сказочный край». Но сближение это не непосредственное, как в случае «тропы» и «дороги», «холма цветущего» и «холма лугового», а опосредованное и не является в художественно-смысловом отношении адекватным оригиналу. Во второй строфе Жуковский переводит «проснувшись» как «но я проснулся наконец». Это опять случай вариации, неизбежной при самом искусном переводе. Но сходство в содержании *понятий*, заключенных как в оригинале, так и в переводе является непосредственным и очевидным. «И смутно озирался» пишет дальше Жуковский, что является передачей немецкого «mit trunknen Blicken, wie wer aus Wolken fiel». Здесь перед Жуковским стоял вопрос о переводе идиомы «aus allen Wolken fallen», означающей крайнюю степень удивления (быть огорошенным, часто с оттенком разочарования). Жуковский все это сложное сравнение передал как «и смутно озирался», что, с одной стороны, является, видимо, одним из возможных и допустимых вариантов перевода оригинала, непосредственно и без искажения передающим понятие немецкого «mit trunknen Blicken, wie wer aus Wolken fiel». Другой вопрос, что найдя краткое и точное выражение вместо пространного немецкого, Жуковский был вынужден на освободившееся место в строфе что-то вставить и отсюда слово «наконец», не вызванное необходимостью передачи немецкого «erwacht».

Дальше Жуковский переводит: «Дорогой шел молодой певец и с пеньем удалялся» вместо «я еще улавливаю за моей спиной певца и его игру». Здесь перед нами новый элемент переводческой практики Жуковского. Если общие отличия в содержании перевода и оригинала вытекают из трудности поиска подходящего варианта немецкого «Gewahr' ich noch im Rücken», то добавление эпитета «молодой» к «певцу» не вытекает из необходимости передачи содержания оригинала. Здесь нет ни непосредственной, ни опосредствованной соотнесенности с оригиналом, здесь очевидное добавление Жуковского, не вызванный необходимостью произвол переводчика.

Перевод третьей строфы Жуковским является характерным примером того, как ему удается отдельными удачными строфами и образами сгладить шероховатости и неточности в других частях перевода и приблизиться к общей эмоционально-смысловой адекватности перевода. У Уланда: «От скрывается (исчезает, пропадает) за деревьями, но я еще слышу далекие звуки. Не он ли напел мне на душу чудесные мечты (сны)». У Жуковского: «Вдали пропал за рощей он / Но струны все звенели / Ах! Не они ли дивный сон / Мне на душу напели?» Эмоционально-смысловое содержание в обоих случаях совпадает. Переводчики-буквалисты нашли бы у Жуковского ряд отклонений: почему «роща» вместо «деревьев», почему слуховой образ Уланда «далекие звуки» Жуков-

ский заменяет визуальным «вдали пропал за рошей он» и т. д. Но вопрос должен стоять иначе: насколько произвольны или непроизвольны замены переводчика, насколько непосредственно они выражают эмоционально-смысловое содержание оригинала. «Исчезает за деревьями» или «пропал за рошей?» Очевидно, что эмоционально-смысловые содержания высказываний в обоих случаях *непосредственно* связаны друг с другом, лежат в одной плоскости, и в этом смысле «роша» не противоречит содержанию оригинала. Сложнее обстоит дело с наблюдаемой в этом переводе тенденцией Жуковского к замене слуховых образов на визуальные. Исследователи художественных особенностей балладного и лирического творчества Уланда уже к началу XX века доказали, что одной из характерных сторон его поэтического таланта, отличающих его от многих поэтов, является присущее ему мастерское использование образов «слуховых» (звуковых) и «жестовых» (Klang und Gebärde). И в данном стихотворении мы в двух местах встречаемся с одним из этих приемов «Klang».

- 1) Gewähr ich noch im Rücken
Den Sänger mit dem Spiel
- 2) Noch hör' ich fernen Klang.

Сравним последовательность картин у Уланда и у Жуковского. У Уланда герой просыпается после чудесного сна с затуманенным взглядом и улавливает, *слышит у себя за спиной* игру певца, потом он поворачивается и видит, что певец скрывается за деревьями. Но он все еще *слышит далекие звуки*, хотя сам певец уже исчез. У Жуковского герой просыпается, смутно озираясь, *видит*, как по дороге удаляется певец и слышит его песню. Слуховой образ сразу пропал, сгладился. Характерная черта поэтики оригинала не передана. Возможно, что Жуковский в 1816 году и не заметил отчетливо этой особенности поэтики Уланда, которую и исследователи доказали через десятилетия. Но все-таки в переводе 3-й строфы Жуковский передает слуховой образ (Klang) Уланда, хотя и не совсем точно. «Далекий звон» (Ferner Klang) при отсутствии видимого его источника – один из любимых образов в поэзии Уланда. Жуковский же пишет «вдали пропал за рошей он», то есть эпитет «далекий» («вдали» у Ж.), который у Уланда служит для усиления слухового образа, у Жуковского присовокупляется к образу визуальному (вдали пропал за рошей он).

Подведем итоги сравнения:

1) Жуковский произвел в переводе ряд замен лексического характера, эмоционально-смысловое содержание которых более или менее *непосредственно* связано с эмоционально-смысловым содержанием соответствующих мест оригинала и которые можно рассматривать как более или менее удачные, но допустимые и *не нарушающие* эмоционально-смысловую структуру подлинника варианты перевода.

Жуковский:
Холм луговой
Большая дорога
Роша
Смутно озирался

Уланд:
Цветущий холм
Тропа
Дереья
С затуманенным взглядом, словно
чем-то необычайно пораженный

2) Есть замена, в контексте всего перевода, не противоречащая эмоционально-смысловому содержанию оригинала, но передающая это содержание не непосредственно (как в рассмотренных выше случаях), а опосредствованно, приобретающая более или менее ясную связь с эмоционально-смысловой структурой подлинника, в рамках всего перевода в целом и тем самым представляющая собой отдаленный и едва ли обоснованный инвариант соответствующего места подлинника.

Жуковский: Я унесен был легким сном
Туда, где жили боги.

Уланд: И сон унес меня на крыльях
В золотую сказочную страну.

3) Есть просто произвольная «вставка» эпитета «младой» к певцу, вставка, не обоснованная необходимостью передачи содержания подлинника, а взятая из арсенала собственной поэтики переводчика, у которого, как известно, сочетание «младой певец» было одним из излюбленных, и, видимо, привнося этот эпитет, Жуковский полагал, что он усиливает поэтическую сторону стихотворения. Эта вставка не связана с оригиналом ни непосредственно, ни опосредованно. Ее следует рассматривать как произвол, оправданный для поэта, но недопустимый для переводчика.

4) Есть вставка «наконец», которая не является необходимой с точки зрения передачи содержания и формы оригинала, но и не стоящая в явном противоречии с ним (как в случае с эпитетом «младой»). Такие вставки, видимо, допустимы, отчасти и неизбежны; здесь следует говорить о степени оправданности их, с большей или меньшей степени удачи таких вставок. В случае с «наконец», видимо, степень такой оправданности и удачи невысоки.

5) Жуковский не заметил (или просто не считал нужным полностью передать) одну из характерных особенностей поэтики Уланда – его слуховые образы (Klang) и тем самым, добившись определенной адекватности в передаче смысла оригинала, его содержания, переводчик не добился передачи специфической особенности поэтики Уланда.

6) Жуковский изменил в переводе характер конечных ударений, удлинив каждую строку на один слог. Ц. Вольпе считает, что «благодаря изменению размера перевод утратил мелодическую легкость оригинала»²⁶.

2. L. Uhland, Lied eines Armen

Ich bin so gar ein armer Mann
Und gehe ganz allein.
Ich möchte wohl nur einmal noch
Recht frohen Mutes sein.

In meiner lieben Eltern Haus
War ich ein frohes Kind;
Der bitter Kummer ist mein Teil,
Seit sie begraben sind.

Der Reichen Gärten seh' ich blühn,
Ich seh' die goldne Saat;
Mein ist der unfruchtbare Weg,
Den Sorg' und Mühe trat.

Doch weih' ich gern mit stillem Weh,
In froher Menschen Schwarm
Und wünsch' jedem guten Tag
So herzlich und so warn.

O reicher Gott, du liebest doch
Nicht ganz mich freudenleer;
Ein süßer Trost für alle Welt
Ergießt sich himmelher.

Noch steigt in jedem Dörflein ja
Dein heilig Haus empor;
Die Orgel und der Chorgesang
Ertönet jedem Ohr.

Noch leuchtet Sonne, Mond und Stern
So liebevoll auch mir,
Und wann die Abendglocke hallt,
Da red' ich, Herr, mit dir.

Einst öffnet jedem Guten sich
Dein hoher Freudensaal,
Dann komm' auch ich im Feierkleid
Und setze mich ans Mahl.

В.А. Жуковский

Песня бедняка

Куда мне голову склонить?
Покинут я и сир;
Хотел бы весело хоть раз
Взглянуть на божий мир.

И я в семье моих родных
Когда-то счастлив был;
Но горе спутник мой с тех пор,
Как я их схоронил.

Я вижу замки богачей
И их сады кругом...
Моя ж дорога мимо их
С заботой и трудом.

Но я счастливых не дичусь;
Моя печаль в тиши;
Я всем веселым рад сказать:
Бог помочь! от души.

О щедрый Бог, не вовсе ж я
Тобою позабыт;
Источник милости твоей
Для всех равно открыт.

В селенье каждом есть твой храм
С сияющим крестом,
С молитвой сладкой и с твоим
Доступным алтарем.

Мне светит солнце и луна;
Любуюсь на зарю;
И, слыша благовест, с тобой,
Создатель, говорю.

И знаю: будет добрым пир
В небесной стороне:
Там буду праздновать и я;
Там место есть и мне.

Исследователями поэтики и стилистики стихотворений Уланда замечено, что в пору первого увлечения его средневековыми памятниками, он часто достаточно неумело и неопытно заимствовал из них отдельные слова, эпитеты, сравнения и т. д. Типичным для его юношеских стихотворений в том числе было и частое употребление таких частиц как «gar» и «wohl», характерных для средневековых памятников, но для литературного языка XIX века уже несколько архаичных, представляющих собой явление стилизации, которое Уланду впрочем прививалось и из современной ему поэзии (так Гёте пишет: «Es war ein König in Thule / Gar treu bis an das Grab»). Эта баллада Гёте оказала значительное воздействие на формирование принципов поэтики раннего Уланда). Может ли поэт-переводчик (и как?) отразить *такие стилистические особенности* оригинала? Возможно, Жуковский о них просто не знал; во всяком случае, в его переводе никак не чувствуется желание передать стилистические тонкости оригинала. Он передает идейно-стилистическую структуру оригинала средствами своей поэтической палитры, своей стилистики. Но идейно-смысловую структуру стихотворения он воссоздает мастерски, находя в русском языке поэтические варианты для непосредственного выражения содержания оригинала. У Уланда: «В доме моих любимых родителей я

был веселым ребенком; Жестокие заботы являются моей участью с тех пор, как они похоронены». У Жуковского: «И я в семье моих родных / Когда-то счастлив был; / Но горе спутник мой с тех пор, / Как я их схоронил». Такая точность в передаче эмоционально-смысловой стороны оригинала недостижима для буквализма. «Я вижу, как цветут сады богатых; я вижу золотые нивы», – говорит бедняк у Уланда. «Я вижу замки богачей / И их сады кругом», – варьирует Жуковский. Как расценить такой вариант? Была ли необходимость вводить в перевод «замки», которых нет в оригинале, тем более, что «сады богатых» и «замки богачей» вещи разных масштабов? Во всяком случае, перевод, стремящийся к равноценности в художественном, смысловом и стилистическом отношениях должен избегать таких замен, хотя идейно-эмоциональное содержание, выраженное Жуковским, можно принять как вариант того же содержания оригинала. Но вот следующая строфа. У Уланда: «Но мне нравится проходить с тихой болью В толпе веселых людей, И я каждому желаю доброго дня Сердечно и тепло». У Жуковского: «Но я счастливых не дичусь; / Моя печаль в тиши; / Я всем веселым рад сказать: / Бог помочь! от души». Исследователями творчества Уланда с определенностью замечено, что ряду его стихотворений, которые трудно соотнести с каким-то определенным периодом его жизни (они встречаются на протяжении всего его творчества), свойственно настроение покорного смирения (Resignation), отказа от борьбы, тихой жалобы, удовлетворения тем, что есть. В этом смысле выражение «тихая боль» (stilles Weh) очень характерно для этой группы стихотворений Уланда²⁷. Очевидно, что такой существенный момент поэтики переводимого автора достоин более внимательного отношения, чем то, которое мы наблюдаем у Жуковского, который хотя и не мог догадываться о проблеме «бидермайера», но все-таки имел возможность внимательнее присмотреться к стилистическим особенностям переводимого поэта. Но в отношении передачи идейно-смысловой и эмоциональной структуры оригинала перевод Жуковского является вполне допустимым. В этом смысле все стихотворение – великолепный образец мастерства Жуковского-поэта (хотя в рассмотренной выше строфе расположение рядом двух субстантивированных прилагательных «счастливых не дичусь» и «всем веселым рад сказать» является небрежностью как для поэта, так и для переводчика), который стремится не к воссозданию поэтической структуры оригинала со всеми ее стилистическими оттенками, а к воспроизведению на русском языке идеи оригинала, поразившей его воображение. Поэтому в рассматриваемых переводах Жуковского не волнуют стилистические тонкости, поэтому он допускает замены и вставки, ибо он *весь в стремлении передать смысл, дух, идею поразившего его произведения* и не чувствует себя связанным в выборе средств для такой передачи.

Сравним шестые строфы. У Уланда: «В каждой деревушке возвышается еще твой святой дом, И для каждого уха звучит орган и хоровое пе-

ние». У Жуковского: «В селенье каждом есть твой храм / С сияющим крестом, / С молитвой сладкой и с твоим / Доступным алтарем». Очевидно, что здесь мы имеем дело с совершенно сознательной русификацией оригинала, приспособлением его к русским религиозным понятиям, к русской жизни. То же самое и в следующей строфе, где «вечерний звон» (*Abendglocke* – *Ave Maria*, как замечает Шестаков²⁸) заменяется типично русским «благовестом». Из этого уже со всей очевидностью вытекает, что Жуковский и не ставил перед собой задачи перевода точного, перевода, максимально воссоздающего произведение средствами другого языка. Жуковский ставил перед собой другую задачу. Какую же? Здесь мы подходим к одной особенности, замеченной еще старыми русскими исследователями (например, Чехихин, Шестаков и др.), но наиболее отчетливо сформулированной Б.Г. Реизовым в статье «В.А. Жуковский, переводчик Вальтера Скотта» («Иванов вечер»). Внимательно анализируя перевод Жуковским баллады «*The Eve of St. John*» В. Скотта, Реизов приходит к выводу: «Археология, местный колорит, выраженный в топографических и исторических деталях, могли бы помешать художественной эмоции, которую Жуковский вызывал каждой строфой и каждой фразой своего перевода»²⁹. Местный колорит, особенно топографию и детали религиозного порядка, Жуковский русифицирует или уменьшает до минимума постоянно, будь то Саути (например, *The old woman of Berkeley*), Вальтер Скотт, Бюргер или Уланд. Причина этого заключается, видимо, в следующих факторах:

1) Иногда сам Жуковский не все мог понять в переводимом произведении и избегал переводить детали, непонятные ему самому (см. убедительные свидетельства этого в статье Реизова). С годами воздействие этого фактора, очевидно, должно было ослабевать.

2) «Русифицирование» Жуковского в значительной степени обусловлено, как замечает А.В. Федоров «общей литературной традицией перевода, восходящей еще к XVIII веку и требующей абсолютного усвоения оригинала, при котором стиралась бы даже память о его иностранном происхождении»³⁰.

В этой связи интересно сослаться на статью Жуковского «О переводах вообще и переводах стихов в особенности» («Вестник Европы», 1810, № 3), которая хотя и является, как отметил еще В.И. Резанов, переводом с французского³¹, но в то же время выражает взгляды самого Жуковского на задачи переводчика: «Излишнюю верность почитаю излишнею неверностью. Например: это выражение в оригинале благородно – выражение соответствующее ему в нашем языке, низко; будучи слишком точным, вы унижаете благородство подлинника и заменяете его низостью. Далее: это выражение смело в подлиннике, но оно слишком резко на языке переводчика – и вместо смелости я нахожу в вас одну грубость. В подлиннике от соединения некоторых слов происходит гармония; но те же самые слова, соединенные в переводе, оскорбляют нежный слух, и вы своею точностью

необходимо должны уничтожить гармонию. В подлиннике нашем это выражение, этот оборот новы; напротив, в вашем языке они уже потеряли от употребления свою новизну, и вы необыкновенное заменяете обыкновенным. Какая-нибудь географическая подробность или отношение к нравам могли быть в переводимом вами стихотворце приятны для того народа, для которого писал он свою поэму: но вы будете только странны, есть ли непременно захотите сохранить все сии отношения и подробности в своем переводе»³².

Эти восходящие к классицизму тенденции перевода сказались в «Песне бедняка» наиболее отчетливо в замене колорита религии протестантской у Уланда более понятными русскому читателю элементами религии православной.

3) Жуковский делал свои переводы для определенной культурной среды, для русского читателя и, естественно, должен был прислушиваться к его потребностям. А понятие историзма и требование соблюдения его даже в среде литераторов в начале XIX века едва зарождалось. Причем понятие историзма должно было еще сначала укрепиться в аспекте национальном (Пушкин: «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и т. д.).

Отсюда понятно, что точное следование оригиналу в воспроизведении деталей местного колорита представлялось в то время Жуковскому и культурной среде, для которой он писал, как «мешающее художественной эмоции», а перевод в том виде, как его делал Жуковский, отвечал «художественным потребностям читателя его времени»³³.

Еще несколько замечаний к «Песне бедняка». Сопоставим последние строфы. Уланд: «Когда-нибудь твой высокий зал радости откроется всему хорошему, тогда и я приду в праздничном платье и сяду за трапезу». Жуковский: «Я знаю: будет добрым пир / В небесной стороне, / Там буду праздновать и я, / Там место есть и мне!» Очевидно, что в данном случае никак нельзя подходить к Жуковскому с меркой буквализма. Эмоционально-смысловое содержание как оригинала, так и самого перевода строфа Жуковского обобщает великолепно. Очевидно, здесь перед нами один из примеров высокого искусства переводчика как «творца оригинального». Вот как сам Жуковский писал об этом в 1810 году, разбирая перевод С. Висковатовым трагедии Крепильона «Радамист и Зенобия»: «Требовалось перевести живописный стих:

La nature, marâtre en ces affreux climats –

Если бы переводчик сказал:

Природа мачеха в ужасной сей стране –

он перевел бы ближе, но также неудачно. Дело не в том, чтобы каждое отдельное слово оригинала было изображено таким же отдельным и то же значащим словом в переводе – *marâtre* мачеха, *affreux* ужасный, все эти слова, с некоторым терпением, весьма удачно найдешь в лексиконе, –

но в том, чтобы стих переведенный такое же производил на душе читателя впечатление в целом, как и стих оригинальный; чтобы, например, слова *marâtre, affreux*, удивительно сильные во французском, были если не переведены, то непременно заменены другими, имеющими соответственную им силу в русском, – но таких слов надобно искать не в лексиконе, а в воображении стихотворном, и вот один из бесчисленных случаев, в которых переводчик должен быть сам творцом оригинальным»³⁴.

Очевидно, в этом удивительном синтезе переводчика и поэта в Жуковском и заключается неувядающая сила многих его переводов. Для того, чтобы перевести лучше, чем он, нужно быть не только лучшим переводчиком (учитывая прогресс переводческого искусства за 150 лет, это несложно), но и лучшим поэтом, что несравненно сложнее.

И еще. Разбор переводов Жуковского из Уланда не дает возможности согласиться с мнением о том, что Жуковский «воссоздавал в переводах стилистическую систему подлинника»³⁵. Что в таком случае понимается под стилистической системой? И в «Песне бедняка» Жуковский пропустил «слуховой» образ Уланда (*Die Orgel und der Chorgesang / Ertönet jedem Ohr*), переведя просто «с молитвой сладкой и с твоим / Доступным алтарем». А ведь этот слуховой образ (*Klang*) как раз и является (как и в «*Sängers Vorüberziehen*») одной из характерных стилистических особенностей оригинала. В рассмотренных переводах речь идет пока лишь о том, что Жуковский прекрасно передает эмоционально-смысловую сторону подлинника, но собственными стилистическими средствами, средствами собственной поэтики.

Жуковский становится как бы соавтором стихотворения, он как бы продолжает, только на другом языке, работу над стихотворением, над приданием ему наиболее завершенной и целостной формы.

¹ Письма В.А. Жуковского к Александру Ивановичу Тургеневу... по подлинникам, хранящимся в имп. Публичной библиотеке // Русский архив, 1895. – С. 160.

² Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. 1783–1852. По неизданным источникам и личным воспоминаниям. – СПб., 1883. – С. 80–81.

³ Там же. – С. 108.

⁴ Петухов Е.Ф. В.А. Жуковский в Дерпте // Сборник отделения русского языка и словесности (Академия наук). – СПб., 1897. Т. 65. № 7. – С. 29–30.

⁵ «Русский архив», 1895. – С. 161.

⁶ Там же. – С. 164.

⁷ *Uhlands Briefwechsel*. Hrsg. von Julius Hartmann. Bd. 1. – Stuttgart; Berlin, 1911. S. 168.

⁸ Козмин Н.К. О переводной и оригинальной литературе конца XVIII и начала XIX века в связи с поэзией В.А. Жуковского. – СПб., 1904. – С. 33.

⁹ Там же. – С. 33 и сл.

¹⁰ См. подробнее исследование в книге: *Schneider H. Uhlands Gedichte und das deutsche Mittelalter*. – Berlin, 1920.

¹¹ В.А. Жуковский. Сочинения. Изд. 7-е под редакцией Ефремова. – СПб., Т. 6. – С. 440.

¹² Там же. – С. 441.

- ¹³ Зейдлиц К.К. Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. – СПб., 1883. – С. 130.
- ¹⁴ Здесь, очевидно, можно видеть одно из ранних впечатлений, приведших через 30 лет к великолепному собирательному образу «Царскоесельского лебеда».
- ¹⁵ Бычков И.А. Дневники В.А. Жуковского. С примечаниями И.А. Бычкова. – СПб., 1903. – С. 157 и сл.
- ¹⁶ Перевод 1826 года до сих пор не опубликован. Перевод 1827 года впервые опубликован Архангельским в 1902 году. Но только Ц. Вольпе в 1939 году обнаружил, что это перевод из Уланда. В четырехтомнике 1959 года (под редакцией В.П. Пестушкова) опубликован вариант 1827 года, датируемый, однако, неточно 1826 годом.
- ¹⁷ «Русский архив», 1895. – С. 273.
- ¹⁸ Веселовский Александр Н. В.А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». – СПб., 1904. – С. 421.
- ¹⁹ Там же. – С. 420.
- ²⁰ Kerner J. Sämtliche Werke in vier Bänden. Hrsg. von J. Gaismaier. – Leipzig, 1905. Bd. 2. S. 135.
- ²¹ См., например, источности Зейдлица в биографии Жуковского (1883). – С. 108, 114.
- ²² См., например: Чешихин В.С. Жуковский, как переводчик Шиллера. Критический этюд. Рига, 1895; а также страницы, посвященные Жуковскому в кн.: Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. – Л., 1937.
- ²³ Чтения в Обществе любителей русской словесности в память А.С. Пушкина (при Казанском университете). 1903. Т. 23. – С. 1–97.
- ²⁴ Жуковский В. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. – М., 1936. Вступительная статья, редакция и примечания Ц. Вольпе; Жуковский В.А. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Т. 1–2. – М.-Л., 1939–1940. Вступительная статья, редакция и примечания Ц. Вольпе.
- ²⁵ Жуковский В.А. Стихотворения. Библиотека поэта. Малая серия. – М., 1936. Вступительная статья, редакция и примечания Ц. Вольпе; Жуковский В.А. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. Т. 1–2. – М.-Л., 1939–1940. Вступительная статья, редакция и примечания Ц. Вольпе.
- ²⁶ Жуковский В.А. Стихотворения. Т. 1. – М.-Л., 1939. – С. 178.
- ²⁷ Это наблюдение позволило даже ряду исследователей причислить Уланда к поэтам «бидермайера» (Biedermeier), и этот тезис отстаивается отдельными специалистами в ФРГ и Швейцарии до сих пор.
- ²⁸ Чтение в Обществе любителей русской словесности в память А.С. Пушкина (при Казанском университете). 1903. Т. 23. – С. 4.
- ²⁹ Русско-европейские литературные связи. – М.-Л.: Наука, 1966. – С. 439–446.
- ³⁰ Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. – Л., 1960. – С. 15.
- ³¹ Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Вып. 1. – СПб., 1906. С. 353.
- ³² Резанов В.И. Из разысканий о сочинениях В.А. Жуковского. Вып. 1. – СПб., 1906. С. 353.
- ³³ Русско-европейские литературные связи. – М.-Л.: Наука, 1966. – С. 446.
- ³⁴ Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. – Л., 1960. – С. 84–85.
- ³⁵ Мастера русского стихотворного перевода. Т. 1. – Л., 1968. – С. 37.

ФЕДЕРИКО ГАРСИЯ ЛОРКА В ПЕРЕВОДАХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Перевод – один из интереснейших и мало изученных феноменов человеческой культуры. В условиях современного темпа развития культуры, межнационального обмена культурными феноменами, проблема перевода привлекает к себе все большее влияние. С развитием цивилизации роль перевода в культуре возрастала из века в век, а в XX веке произошел подлинный прорыв в этом направлении. Начало двадцатого века дало русской литературе целую плеяду талантливых переводчиков, в это время была создана русская переводческая школа. Благодаря работе переводчиков первой половины прошлого века поэтические переводы произведений иностранных авторов стали неотъемлемой частью русской литературы.

Г. Уэллс в своей книге «Россия во мгле» пишет о начале века в России и размахе переводческой деятельности, начатой в 20-е годы XX века издательством «Всемирная литература»: «В умирающей от голода России сотни людей работают над переводами; книги, переведенные ими, печатаются и смогут дать новой России такое знакомство с мировой литературой, какое недоступно никакому другому народу»¹.

В первой половине XX века над переводами работали талантливые поэты, создавшие непревзойденные до сих пор образцы поэтического перевода. Одним из таких непревзойденных переводчиков была Марина Цветаева (1892–1941).

Перед писателями, а особенно перед поэтами всегда остро стояла проблема вербального выражения чувственно воспринимаемого мира. Поэт стремится в определенной форме, ритме, рифме изложить свои впечатления действительности или переживания внутреннего плана. Процесс претворения образов в слова труден, тем более присутствуют рамки языка и предельная обобщенность слов. М.И. Цветаева писала, что «поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно»², с личного языка души поэта на всеобщий, земной. Для поэта, считала Цветаева, нет родного языка. Поэт творит не в этом земном, обыденном мире, а в некоем надмирном пространстве, где существует только один язык – язык поэзии. Для Цветаевой писать стихи, значило «перелагать», а поэт для нее – это явление вненациональное: «Для того и становишься поэтом (если им вообще *можно* стать, если им не *являешься* отродясь!), чтобы не быть французом, русским и т.д., чтобы быть – всем»³.

Поэтический перевод – дело нелегкое. Переводчик ограничен не только темой и метрикой оригинала, но и спецификой, неоднозначностью образов разных языков. В переводе манит не только чужая мысль, но и чужой ритм, интонация. Перевод – в некотором роде «смещение» и «сращение» двух поэтов, рождение нового в котором узнаются характерные черты обоих творцов. Для Цветаевой писать стихи и значило «перелгать».

Цветаева писала о проблеме поэтического перевода, анализируя немецкий глагол «nachdichten»⁴: «Идя по следу поэта заново прокладывать всю дорогу, которую прокладывал он. Ибо, пусть – nach (вслед), но – dichten!⁵ – то, что всегда заново. Nachdichten – заново прокладывать дорогу по мгновенно зарастающим следам»⁶. Всякий художественный перевод, в понимании Цветаевой, – «Nachdichtung», то есть вольный перевод, самостоятельное поэтическое творчество по следам другого поэта.

При всей национальной особенности живописи, скульптуры, архитектуры, танца, музыки, их образы доступнее непосредственному восприятию чужеземного зрителя и слушателя. Они более интернациональны в то время как слово и текст ограничены тесными законами фонетики, лексики, синтаксиса. М. Лозинский считал, что в этом и есть трагизм поэтического творчества: «всечеловеческое содержание раскрывается только для одного народа, для того народа, на языке которого пишет поэт, да еще для тех, всегда немногих, кто знает этот чужой язык. И тогда как другие великие искусства – искусства пластические и музыка – не знают национальных, языковых границ, самое древнее и, может быть, самое мощное – поэзия – становится немым на чужбине»⁷.

«В переводе самое трудное передать тон, *песенную интонацию* чужого языка, – об этом красноречиво свидетельствуют сотни потерпевших крушение песен и лирические обломки, прибитые к берегам нашего и других языков»⁸ – писал И.Г. Гердер, задумываясь над спецификой переводческой деятельности, над трудностями, с которыми сталкивается всякий, кто берется за перевод: «Нередко случается, что невозможно передать самое песню, как она поется на родном языке; тогда единственное средство – правильно поняв ее, передать, как она звучит *в нас самих*, так, как мы ее запомнили»⁹.

Поэзия Федерико Гарсии Лорки (1898–1936) продолжает сохранять свою притягательность спустя семьдесят лет после смерти поэта. Глубина и всеохватность образов поэтической вселенной Лорки питает вновь и вновь поэтов и переводчиков, философов и критиков всего мира. Загадки поэзии Лорки волнуют читателей и исследователей литературы, тем более, что они отражают загадки целой эпохи, эпохи бурный исканий и устремлений, ломки старых культурных традиций и поиска новых путей культурного развития.

Стихи Лорки – внешне простые и понятные, обладают скрытой глубиной и многоплановостью. Просто перевести правильно слова, пусть и стихотворно, – еще недостаточно, чтобы стихотворение заиграло всеми своими гранями и красотой, чтобы русский читатель услышал и уловил образы, создаваемые поэтом.

Марина Ивановна Цветаева сделала только несколько переводов из «Поэмы канте хондо» Федерико Гарсия Лорки. Однако, она без сомнения, лучший переводчик Лорки, давший образец для последующего поколения переводчиков.

Цветаева и Лорка были современниками и практически ровесниками. Они никогда не встречались, однако их соединила и сроднила в читательском восприятии музыка стиха. Лирика Ф. Гарсия Лорки, несмотря на испанское происхождение, очень созвучна цветаевской. И потому особенно интересно и важно проследить поэтическое родство душ и взаимодействие двух поэтов на примере переводов стихотворений Лорки Цветаевой.

Федерико Гарсия Лорка был поэтом-музыкантом, хотя его так же можно назвать и музыкантом-поэтом. Свою первую опубликованную книгу «Impresiones y paisajes» он посвятил своему преподавателю музыки Антонио Сегуре. Названия стихотворений тоже указывают на то, что творчество великого испанского поэта неразрывно связано с музыкой. Песня, сюита, ноктюрн, серенада, танец – эти термины присутствуют в каждом его произведении.

Увлечение музыкой проявилось в поэте еще в раннем детстве. В доме его родителей музыка звучала постоянно. Федерико Гарсия Лорка подавал большие надежды в игре на фортепьяно, и его учитель, Антонио Сегура, рекомендовал родителям отправить мальчика в Париж для продолжения обучения. Только смерть учителя в 1917 году помешала исполнить эти замыслы. Тогда захватила юношу поэзия, но музыка осталась частью его жизни. Музыка стала его поэзией.

Для испанцев гитара – очень популярный и любимый инструмент. Невозможно представить испанца, не держащего в руках гитару, не выражающего переживания собственной души с помощью песни. Гранадская гитара, напоенная солнцем и синим андалузским небом, впитавшая в себя испанские и цыганские традиции, часто звучала в руках Лорки, гитарный плач всегда слышался в его лирических стихотворениях. Из произведения в произведение гитара персонализируется поэтом, наделяется почти человеческими качествами, с ней он разговаривает, к ней обращается:

Гитара,
И во сне твои слёзы слышу.
Рыданье души усталой,
души погибшей
из круглого рта твоего вылетает,
гитара...¹⁰

Поэт не представим без гитары. Она, как правило, плачет и поет в его руках. В стихотворении «Memento», в котором звучит мотив завещания, поэт просит и после смерти не разлучать его с гитарой:

Когда умру,
схороните меня с гитарой
в речном песке.

Когда умру...
В апельсиновой роше старой,
в любом цветке.

Когда умру,
буду флюгером я на крыше,
на ветру.

Тише...
когда умру!¹¹

Гитара присутствует во многих стихах Лорки:

На желтой башне
колокол
звонит.

На желтом ветре
звон
плывет в зенит.

Дорогой, обрамленной плачем,

шагает смерть
в венке увядшем.
Она шагает
с песней старой,
она поет, поет,
как белая гитара...
(Пер. М. Самаева)

ЗАГАДКА ГИТАРЫ

Там, где круг
перекрестка,
шесть подруг
танцевали.
Три - из плоти,
три - из стали.
Давние сны их искали,
но обнимал их яро
золотой Полифем.
Гитара!
(Пер. М. Самаева)

И я знаю, что два – не число
и числом не станет,
это только тоска вдвоем со своею тенью,
это только гитара, где любовь хоронит надежду,
это две бесконечности, недоступные друг для друга.
(Пер. А. Гелескула)

Федерико Гарсия Лорка был не только талантливым поэтом и музыкантом, но и замечательным художником. Поэзия Лорки вобрала в себя музыку и живопись. Пейзажные зарисовки, цветные и очень наглядные – неотъемлемая часть стихов великого гранадца. В стихах Лорки пейзаж встает перед глазами читателя со всеми подробностями, оттенками, звуками и запахами. Мастер слова, Лорка, позволяет своему читателю с головой погрузиться в мир его стихов, увидеть те долины, горы, реки, пески, деревья и птиц, о которых идет речь.

Наполненные болью и страстью стихи Лорки о любви, о жизни и смерти, проникнуты глубоким драматизмом. В кратких, но очень емких и образно насыщенных строках стихов, вошедших в книгу 1921 года под названием «Поэмы канте хондо»¹², читателя захватывает музыкальность, ритмичность, песенность стиха, а так же живописность и зрительная яркость образов. Стихотворение «Гитара» из этой книги – яркий тому пример¹³.

Empieza el llanto
de la guitarra.
Se rompen las copas
de la madrugada...¹⁴

Рефрен, краткость строки, недосказанность – вот средства выразительности, используемые Лоркой.

Цветаева – мастер слова и тона, умеющий передавать в стихах столько эмоций и душевных сил создала на русском языке непревзойденный образец перевода. Как правило в сборниках переводов стихов Лорки это стихотворение приводится в переводе Цветаевой, потому что невозможно создать перевод более точный и лучший:

Начинается
Плач гитары,
Разбивается
Чаша утра.
Начинается
Плач гитары.
О, не жди от нее
Молчанья,
Не проси у нее
Молчанья...¹⁵

Напряженность и страстность нарастают к концу стихотворения, постоянные рефрены усиливают это крещендо. Остановить музыку уже невозможно, она захватывает и уводит за собой:

Гитара плачет,
Как вода по склонам – плачет,
Как ветра над снегами – плачет,
Не моли ее
О молчанье!

Кажется, действительно слышна гитара, поющая сначала тихо, под пальцами поэта-гитариста, а потом все громче и громче, сильнее, взрывает гитара вокруг себя воздух, мучимая «пятью проворными кинжалами»:

Так плачет закат о рассвете,
Так плачет стрела без цели,
Так песок раскаленный плачет
О прохладной красе камелий,
Так прощается с жизнью птица
Под угрозой змеиного жала.
О, гитара,
Бедная жертва
Пяти проворных кинжалов!

К концу стихотворения напор стихает, гитарист опустил уже руки, но струны еще звенят последним аккордом.

Все стихотворение построено на противоположностях, на контрастах, которые создают напряженность и бурность, вызывая в читателе переживания, сопоставимые с теми, которые вызывает музыка. Четкий ритм, музыкальность и мелодичность цветаевских строк проникают саму душу читателя, задевая струны его души. Стихотворение вслед за оригиналом построено на ассонансах, но вкрапление рифмы в конце дает законченность всему произведению.

Родство душ и поэтических талантов позволило М. Цветаевой услышать, а главное, выразить на русском языке настроение, напряжение и надрыв гитары Лорки, не потеряв близости к оригиналу, не потеряв стройности русского языка, сохранив все те образы, что вложил в свой первоисточник испанский поэт.

Еще одно стихотворение из «Поэмы канте хондо» переведенное Цветаевой – «Пейзаж» – еще один образец мастерского и непревзойденного перевода.

Стихотворение «Пейзаж» открывает «Поэму о цыганской сигирийе», входящей в «Поэму канте хондо». О сигирийе Лорка говорил так: «... Цыганская сигирийя начинается отчаянным воплем, рассекающим надвое мир. Это предсмертный крик угасших поколений, жгучий плач по ушедшим векам и высокая память любви под иной луной и на ином ветру. Затем мелодия, входя в таинства звуков, ищет жемчужину плача, звонкую слезу в голосовом русле. Ни один андалузец не может без содрогания слышать этот крик, ни у одной испанской песни нет такой поэтической мощи, и редко, крайне редко человеческий дух творил с такой стихийностью»¹⁶.

В своих стихах Лорка с помощью языковых средств выражения создает напряженность и стихийность сигирий. Стихотворение «Пейзаж» уже в своем названии несет указание на то, что это зарисовка, поэтическое описание природы:

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico...

Поле оливо открывается и закрывается, как веер... Этот образ подлинно испанский, так часто видимый и родной поэту с детства – оливы, распространённые по всей Испании, и веер в руках испанок. Над оливковой рощей – низкое небо и темный дождь из холодных светил:

Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.

Низкое темное небо с холодным сиянием звезд дополняет испанский ночной пейзаж, рисуемый Лоркой в этом стихотворении. В следующих строках Лорка продолжает свою поэтическую зарисовку, описывая ночной пейзаж: дрожит тростник и тень на берегу реки, воздух серый riza:

Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.
Se riza el aire gris.

Оливы, дословно, нагружены криками. Нужно заметить, что для Лорки характерно частое упоминание крика в тишине. Именно крика, а ни какого другого звука. Того крика, который, как в цыганской сигирии, раскалывает мир. Контраст тишины и крика дает необыкновенную напряженность стихам Лорки. Длиннейшие хвосты у птиц, которыми они качают в темноте – последний штрих в этой зарисовке:

Los olivos
están cargados
de gritos.
Una bandada
de pájaros cautivos,
que mueven sus larguísimas
colas en lo sombrío.

Цветаева переводит это стихотворение на русский язык, сохраняя цвет и настроение, емкость строк и глубину образов:

Масличная равнина
Распахивает веер,
Запахивает веер.
Над порослью масличной
Склонилось небо низко,
И льются темным ливнем
Холодные светила.
На берегу канала
Дрожат тростник и сумрак,
А третий – серый ветер.

Полным-полны маслины
Тоскливых птичьих криков,
О, бедных пленниц стая!
Играет тьма ночная
Их длинными хвостами¹⁷.

Стихотворение «Пустыня» в оригинале называется «А потом...» (У después). По силе, ритмике, надрывности и безысходности оно очень близко стихотворению «Гитара». Рефреном повторяются слова «исчезли» и «пустыня осталась», безнадежные и тоскливые как приговор. Все проходящее в этом мире и стремления и любовь, только пустыня вечна.

Прорытые временем
Лабиринты
Исчезли.
Пустыня
Осталась.

Немолчное сердце -
Источник желаний -
Иссякло.
Пустыня
Осталась.

Закатное марево
И поцелуй
Пропали.
Пустыня
Осталась.

Умолкло, заглохло,
Остыло, иссякло,
Исчезло.
Пустыня
Осталась.

Стихотворение «Пещера» в цветаевском переводе звучит уже как подлинно цветаевское произведение, страстное, наполненное цветаевскими образами, словами, спецификой ее поэзии. Интересно сравнить перевод Цветаевой с переводом этого же стихотворения, сделанным А. Гелескулом. И там и там был один оригинал – стихотворение «Cueva» («Пещера») Лорки, один источник, но переводчики уловили по-разному его звучание. Цветаева творит свое собственное стихотворение, которое роднится с первоисточником только образами и эмоциональностью, но размер, ритм, речевые обороты – цветаевские. Возможно было удержаться такой великой поэтессе в рамках стихотворной мелодии другого поэта! Ведь тема – до боли родная и знакомая, воспетая не раз в собственных стихах: пещера, вздохи, цыгане, дороги, чужие земли, слезы. Цветаева отошла от условностей перевода и передала стихотворение Лорки так, как оно звучит *в ней самой*. И оказалось, что в ее переводе «больше Лорки»,

чем, например, в переводе А. Гелескула, следовавшего более точно за оригиналом в размере, ритме и пр.

У Лорки из пещеры выходят «длинные» вздохи¹⁸. А. Гелескул переводит эти строки как «Протяжны рыдания в гулкой пещере...»¹⁹ Прекрасный переводчик, сделавший немало выдающихся переводов из Лорки, Гелескул по-своему интерпретирует испанские строки – у него цыган рыдает, а не вздыхает, как было в оригинале. И стихотворение приобретает иной оттенок – вздохи и рыдания разнятся между собой по эмоциональности. Цыган вспоминает свое прошлое, но не рыдает о нем, а вздыхает, «длинными» вздохами.

Цветаева переводит первые две строки испанского подлинника более распространено, но образно ближе к испанскому варианту:

Из пещеры – вздох за вздохом,
Сотни вздохов, сонмы вздохов...

Сотни и даже сонмы вздохов – прекрасное соответствие «длинным» вздохам Лорки, не имеющим адекватного перевода на русский язык.

«El gitano evoca países remotos. (Torres altas y hombres misteriosos)...» Цыган evoca дальние страны, высокие башни и таинственных людей. У Гелескула «Цыган вспоминает дороги кочевий. (Зубцы крепостей за туманом.)» Здесь нет упоминания о далях, о таинственности встреченных людей.

Цветаева переводит эти строки, опираясь на собственные, схожие переживания, ведь ей не чужда «душа цыгана»²⁰.

Глот цыгана воскрешает
Страны, канувшие в вечность,
Башни, врезанные в небо,
Чужеземцев, полных тайны...

Слово «глот» останавливает внимание читателя, притягивает своею необычностью и малоупотребимостью. Для цветаевской поэзии характерно использование устаревших и мало употребляемых в современной речи слов²¹, они придают необычное звучание всему стихотворению, заинтересовывают читателя и добавляют специфики поэтическому образу.

Так же в данном переводе Цветаева использует свой излюбленный прием – перенос строки. Этот прием она использовала в своей поэзии так часто, что он по праву может считаться ее «автографом, отпечатком пальцев»²²:

В прерывающемся стане
Голоса, и под высокой
Бровью – черное на красном.

Известковую пещеру
Дрожь берет. Дрожит пещера –
В блеске – белая на красном –
Павою...
– Струит пещера
Слезы: белое на красном²³.

Перенос строки, не свойственный поэзии Лорки, дает его стихам в русском переводе напор и движение.

Интересно проследить, как в своем переводе «Пещеры» Лорки Цветаева строит «цветовое решение» стихотворения. Следует отметить, что цвет в поэзии Лорки занимает такое же главенствующее место, как и музыка. Его стихи все очень красочные, «цветные». В стихотворении «Пещера» Лорка вводит цвета, сочетания цветов для усиления зрительного впечатления от стихотворения. Он в скобках, почти после каждого стихотворения дает некое уточнение: «Lo cárdeno sobre el rojo», «Lo negro sobre el rojo», «Lo blanco sobre el rojo»²⁴.

Анатолий Гелескул в своем переводе сохраняет эти скобки, добавляя свое впечатление – у переводчика один цвет «тонет» в другом: «свинцовое тонет в багряном», «черное тонет в багряном», «и золото тонет в багряном». У Лорки пещера «дрожит в золоте», у Гелескула «В золоте слез расплываются стены». И последнюю «цветную» фразу Лорки («белое на красном») Гелескул «перекрашивает» в золото.

Цветаева уходит от скобок первоисточника. Ей тоже не чуждо яркое «зрительное» употребление цвета в стихах²⁵. У поэтессы цвет уже не уточнение, не дополнение к картине, рисуемой строками стихотворения, а неотъемлемая часть описываемого образа. Вздохи, вылетающие из пещера – фиолетовые на красном, пещера дрожит – золотом, как у Лорки, пещера струит слезы – белое на красном.

Последние строки Цветаева делает в своем варианте стихотворения Лорки более распространенными, описывая пещеру, наделяя человеческими качествами. Уже не цыган вздыхает, а плачет и струит слезы сама пещера. Причем Цветаева добавляет от себя определение «известковая», тогда как в оригинале – просто пещера. Известковая, то есть явно не одушевленная, пещера у Цветаевой одушевляется, дрожит, лежит павою, струит слезы.

В своем переводе Цветаева сумела выразить наиболее полно поэтические образы Лорки, передать на русском языке, то, что читается между строк в оригинале: общее настроение и тональность стихотворения.

Цветаева и Лорка жили и творили в одно и то же время, под одним и тем же небом вглядывались они в поэтические пейзажи, создавали глубокие и труднопереводимые на другой язык стихи. Непревзойденность цветаевских переводов Лорки можно объяснить цветаевской способностью к «глубинному» слушанию души другого поэта, в обращенности не к первоисточнику на испанском языке, а к оригиналу на том «личном языке души поэта», на котором, по выражению поэтессы, и слагаются стихи.

¹ Уэллс Г. Собр. соч.: В 15-ти т. – М., 1964. Т. XV. – С. 231.

² Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7-ми т. – М., 1994. Т. VII. – С. 66.

³ Там же.

- ⁴ Свободно переводить (стихи), сочинять в подражании кому-либо (нем.).
- ⁵ Сочинять, творить, создавать (стихи) (нем). Глаголы *dichten* и *nachdichten* – однокоренные.
- ⁶ Цветаева М.И. Собр. соч. Т. V. – С. 322.
- ⁷ Лозинский М.Л. Искусство стихотворного перевода // Перевод – средство взаимного сближения народов. – М., 1987. – С. 92.
- ⁸ Гердер И.Г. Избр. соч. – М., 1959. – С. 81.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Гарсия Лорка Ф. Избранное. Поэзия. Проза. Театр. – М., 2000. – С. 94.
- ¹¹ Гарсия Лорка Ф. Избранное. Поэзия. Проза. Театр. – М., 2000. – С. 1001.
- ¹² Канте хондо (буквально «глубинное пение») – андалузская песенная культура, в которой слились арабские и испанские элементы, одна из древнейших в Европе. Канте хондо – песни-импровизации, обычно исполняемые под гитару.
- ¹³ Дословный перевод:
- Начинается плач
Гитары,
Разбиваются чаши
Утра...
- ¹⁴ García Lorca F. Lorca, Antología Poética: Madrid, 1973. – P. 46.
- ¹⁵ Цветаева М.И. Собр. соч. Т. II. – С. 384.
- ¹⁶ Гарсия Лорка Ф. Избранное. – М., 1986. – С. 407.
- ¹⁷ Цветаева М.И. Собр. соч. Т. II. – С. 385.
- ¹⁸ De la cueva salen largos sollozos...
- ¹⁹ Гарсия Лорка Ф. Избранное. – С. 50.
- ²⁰ См., например, стихотворения «Молитва» «Цыганская свадьба». Собр. соч.: В 7-ми т. Т. I. – С. 359.
- ²¹ Например: окоем, храмина, град, оны дни и т. д.
- ²² Подробнее см.: Бродский И. Об одном стихотворении: («Новогоднее» М. Цветаевой) // «Новый мир». № 2 (1991). – С. 157–180.
- ²³ Цветаева М.И. Собр. соч. Т. II. – С. 386.
- ²⁴ ... на (поверх) красном, черное на красном, белое на красном (исп.)
- ²⁵ Например, «зелень земли», «влажный зеленый шум» из поэмы «Автобус».

Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit**: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Издательство Челябинского государственного педагогического университета, 2006. – 414 с.

Австрийская литература, впервые в XX веке заставившая говорить о себе во всемирно-историческом масштабе, начиная с 1960-х годов активно исследуется российскими литературоведами. За достаточно многочисленными кандидатскими диссертациями последовали докторские: «Жанровая специфика австрийской драмы 1918–1938 гг.» (А.М. Науменко, 1989), «Литература венского модерна» (Ю.Л. Цветков, 2004). Монография Н.Э. Сейбель органично вписывается в общую панораму исследований и представляет собой первую в российской германистике полномасштабную работу об австрийской прозе межвоенного двадцатилетия. Российские и зарубежные монографии, диссертации и статьи, безусловно, составили солидное подспорье для рассматриваемого труда, но сразу же необходимо отметить, что Н.Э. Сейбель проделала очень большую и трудоемкую самостоятельную работу как в освоении нового и зачастую труднодоступного эмпирического материала, так и в направлении теоретического осмысления и обобщения наиболее важных закономерностей и общих тенденций развития австрийской прозы рассматриваемого периода. Об этом не в последнюю очередь свидетельствует библиография, включающая 818 источников, две изданные монографии**, 30 статей в различных изданиях и, наконец, докторская диссертация «Поэтика австрийского романа 20–30-х годов XX века» (2007).

Актуальность рассматриваемой монографии, помимо позиций, отмеченных самой исследовательницей, заключается, на мой взгляд, еще и в том, что после определенного количества частных исследований в виде кандидатских диссертаций (Д.С. Давлианидзе, А.В. Белобратов, И.Н. Проклов, А.А. Стрельникова, А.Е. Лобков и др.) очевидно назрело время попытаться выйти на новый, более высокий уровень охвата, обобщения и систематизации всего обширного и разнородного материала австрийской прозы в один из самых плодотворных периодов ее развития. Текст монографии подтверждает актуальность и своевременность проведенного исследования. Другое дело, насколько исчерпывающе и убедительно проведено само исследование и насколько глубже и разностороннее становится сейчас наше представление о поэтике австрийского романа означенного двадцатилетия?

*Zwischenkriegszeit – период между первой и второй мировыми войнами.

** Помимо рецензируемой см.: Сейбель Н.Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брех, Р. Музиль: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.

Рассматриваемая монография (но и все упомянутые работы) Н.Э. Сейбель требуют постановки нескольких общих вопросов, относящихся к развитию литературоведения на постсоветском пространстве. Параллельно с подрывом авторитета и отказом от марксистско-ленинской литературоведческой методологии шел активный поиск новой методологии, наиболее очевидными результатами которого стало появление «симбиозных» разветвлений литературоведения, которые теперь уже смело можно обозначать как «лингвистическое литературоведение», «культурологическое литературоведение», «лингвокультурологическое литературоведение», «семиотическое литературоведение», «синергетическое литературоведение» и так далее – чтобы убедиться в этом, достаточно просмотреть несколько десятков диссертаций (авторефератов), защищенных за последние годы. Возникает ощущение, что традиции культурно-исторической школы, обогащенные достижениями сравнительно-исторического литературоведения, исторической поэтики А.Н. Веселовского, теоретической поэтики А.А. Потебни, хотя и несколько «расшатанные» формальной школой, но всё же продолжавшие сохраняться и развиваться в течение всего советского периода (при всех негативных сторонах вульгарно-социологических партийных подходов), в ходе «перестройки» всё более и более утрачиваются, и на смену им приходят некие эклектические методы, которые, выдвигая на первый план те или иные частные аспекты истории литературы, утрачивают сущностное единство литературоведения как науки, растворяя его в бесчисленном множестве субъективных подходов. Подмеченная особенность сказывается наиболее очевидно в кандидатских и докторских диссертациях. В академических коллективных трудах и особенно в академических историях литературы («История швейцарской литературы», «История литературы США», «История литературы Италии» – все созданы в ИМЛИ РАН) лучшие научные традиции продолжают сохраняться, так что общее положение нельзя оценивать слишком пессимистически. Проблема лишь в том, что диссертации пишутся в основном молодыми людьми, которые ищут какие-то новые пути.

Монография Н.Э. Сейбель состоит из пяти глав, первая из них – теоретическая («Концепт и мотив в литературоведении»), в которой сразу же заявляется: «Мы рассматриваем поэтику австрийского романа 20–30-х годов XX века преимущественно с точки зрения функционирования в текстах мотивов и концептов. Такой подход даст возможность выделить наиболее общие, универсальные духовные и эстетические тенденции эпохи, в равной мере значимые для авторов, стоящих на разных философских и художественных позициях» (с. 19). При этом остается совершенно непонятно, почему именно с помощью мотивов и концептов (а не с помощью чего-то другого) можно понять «наиболее общие, универсальные духовные и эстетические тенденции эпохи». Потому что автору монографии так захотелось или так показалось? Еще более туманным выглядит утверждение, что «для авторов, стоящих на разных философских и художественных позициях», могут быть в равной мере значимы эти самые наиболее общие «универсальные духовные и эстетические тенденции эпохи». По-моему, доказать подобное можно лишь с помощью субъективного выбора авторов и тщательного подбора однотипных примеров и фактов...

Обширнейший и систематизированный свод определений концептов, подобранный и осмысленный Н.А. Сейбель в этой главе, подействовал на меня одновременно впечатляюще и удручающе – до этой монографии и диссертации я всё еще надеялся, что литературоведение вполне может справиться со своими задачами без концептов, поскольку проблема концептов возникла сначала у философов (Аскольдов), затем у лингвистов (Ю.С. Степанов и др.) и лишь потом переключалась к литературоведам. Но лингвисты настолько активно и целеустремленно «внедряются» в литературоведение именно с помощью концептов, что и академическому литературоведению придется этим заниматься более интенсивно, чтобы общими усилиями выяснить, может ли «концептология» действительно стать неотъемлемой и продуктивной составной частью современного литературоведения. Н.Э. Сейбель проделала в означенном направлении большую и весьма трудоемкую работу, во многом новаторскую, и, хотя набор «наиболее важных мотивов и концептов», предлагаемый уже во второй, но в основном в третьей, четвертой и пятой главах монографии, далеко не во всём показался мне убедительным, я всё же убедился в том, что работу в данном направлении не только можно, но и необходимо продолжать. В чем мои основные сомнения? Тщательная работа по выборке основных мотивов и концептов, проделанная в диссертации, выглядит вполне убедительно, – но лишь до тех пор, пока мы не будем выходить за пределы предложенных к рассмотрению произведений и авторов. Но даже и здесь, по моему, возникает «сбой», – не случайно «мистические» романы Г. Мейринка, хотя и возникают в перечне, но не подпадают под «концепты». Еще сложнее, по моему, дело обстоит с экспрессионистской прозой (М. Брод, А. Кубин, Ф. Кафка, А.П. Гютерсло и др.). Франц Кафка, хотя и впитал в себя всевозможные веяния эпохи (его называли кем угодно – натуралистом, экспрессионистом, магическим реалистом, сюрреалистом, экзистенциалистом и др.), не растворился ни в одном из названных явлений и создал свой особый мир с особыми «концептами». Мир романов Кафки – это мир чистой экзистенции, мир без родины, мир без истории, мир без дома, без друзей и семьи, без национальной австрийской идентичности и, кажется, даже без Бога... Я не специалист по концептам, но если бы кто-нибудь заставил меня подбирать для Кафки «концепты», то я бы прежде всего избрал для него «одиночество» и затем юридический ряд «закон/процесс/суд/право». Эти концепты, однако, в монографии отсутствуют. Но даже анализируя роман Музиля «Человек без свойств», я не смог бы обойтись по крайней мере без двух концептов: «реальность» / «возможная реальность» и заглавного концепта «человек без свойств», ибо без этих концептов, на мой взгляд, понять роман невозможно. Высказанными здесь соображениями я ни в коей мере не хочу принизить работу, проделанную Н.Э. Сейбель, хочу лишь указать на опасность субъективности, которую литературоведам (хотя бы потому, что они работают сразу со многими контекстами) избежать, на мой взгляд, гораздо труднее, чем лингвистам, которые в силу специфики своей дисциплины вовсе не обязаны эти многочисленные контексты учитывать.

Вторая глава «Австрийский роман 20–30-х годов XX века в контексте времени» (с. 42–85) состоит из трех разделов: «Австрия между мировыми войнами: дисбаланс политики и культуры», «Типология жанров австрийского романа

20–30-х годов XX века», «Основные мотивы в романах межвоенного периода». Разделы эти написаны по разным методологическим принципам (вполне традиционный культурно-исторический подход в первом разделе переходит в типологический анализ во втором разделе и в «мотивный» анализ в третьем разделе. Об основных проблематичных моментах «мотивного» и «концептного» анализа я уже сказал. Обратимся к типологии.

Н.Э. Сейбель выделяет «мистические романы», «исторические романы», «социальные и социально-исторические романы», «романы воспитания» и, наконец, «тотальные, или полиисторические романы» (термин Г. Броха); последняя разновидность романа, к которой исследовательница причисляет «Агнесс Альткирхнер» Феликса Брауна, «Лунатиков» Германа Броха и «Человека без свойств» Роберта Музиля, «синтезирует все эти тенденции и направления художественной мысли» (с. 58). Оставляя в стороне почти праздный вопрос о теоретических принципах данной классификации (поскольку в теоретическом плане вопрос о классификации жанровых разновидностей романа в монографии не ставится, но также и потому, что даже и теоретики литературы в настоящее время при попытках классификации исходят из различных принципов), я все же должен в связи с вышеизложенным поднять один вопрос, который остался для меня открытым после изучения текста. Вопрос заключается в том, на каком основании из данной классификации и из анализа в целом опущены романы Франца Кафки, опубликованные в 1925 («Процесс»), в 1926 («Замок») и в 1927 («Америка») годах. Если даже условно считать, что «Процесс» и «Америку» Кафка, возможно, в основных чертах написал до начала 1920-х годов, то всё же достоверно известно, что «Замок» он писал в 1920–1923 гг. По резонансу в мире и по неугасающему интересу литературоведения Кафка и до сих пор остается одним из самых крупных представителей австрийской прозы XX века, в том числе и рассматриваемого в монографии периода. Но Кафка совершенно не вписывается ни в жанровую классификацию, предлагаемую в диссертации, ни в разработанную Н.Э. Сейбель систему мотивов и концептов. Следовательно, необходимо было четко и грамотно оговорить и объяснить принципиальное отсутствие анализа романов Кафки в представленной монографии. Представляется также, что и произведения все еще популярного Стефана Цвейга за исключением двух названных исторических романов («Мария-Антуанетта» и «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского») не очень-то вписываются в предлагаемую типологию. Фрейдистский и по сути асоциальный психологизм Цвейга, отсутствие у него особого интереса к австрийской национальной идентичности, его своеобразный «космополитизм» – всё это заставляет искать для него несколько иной набор «концептов», если уж без них нельзя обойтись...

Если же оставить в стороне то, что мне хотелось еще увидеть в монографии как германисту, уже 45 лет занимающемуся проблематикой немецкоязычной литературы, а оценивать непосредственно то, что всё-таки сделано в обсуждаемом исследовании, то необходимо подчеркнуть, что проделана большая и тщательная работа. Во второй главе всё же систематизируется обширнейший историко-литературный материал, дающий ясное представление о культурной, общественно-политической, духовной и литературной ситуации в Австрии между двумя мировыми войнами, развернуто и с глубоким вхождением в научную литературу ста-

вится вопрос о национальной специфике австрийской литературы, предлагается типология жанровых форм австрийского романа. В третьей главе «Проблема национальной специфики австрийского романа 20–30-х годов XX века и ее отражение в актуальных концептах эпохи» (с. 86–144) продолжается уяснение национальной специфики австрийского романа, дается сопоставительная характеристика развития отношения к слову в австрийском и немецком романе межвоенного двадцатилетия; на примере некоторых общих «концептов» в австрийском и немецком романе означенного периода проведено сопоставительное исследование – как в отношении их сходства, так и в отношении замеченных исследовательницей различий. Самыми большими по объему и в то же время самыми фундаментальными и проработанными по проблематике, в том числе и по центральной для исследования проблематике мотивов и концептов, являются завершающие главы: «Проблема художественной целостности романа Роберта Музиля «Человек без свойств»: мотивы и концепты» (с. 145–250) и «Роман-трилогия Германа Броха «Лунатики»: синтез поэзии, мифологии и эстетической теории» (с. 251–347). В главе о Музиле особо хочется отметить раздел «Человек без свойств» Р. Музиля как роман-эссе: смыслы романного эссеизма» (с. 145–163), дающий великолепное представление о поэтике писателя. Но, возможно, именно в этом разделе уместно было бы отметить, что ирония Музиля и художественные принципы романа во многом развивают традиции романтической иронии и универсального романтического романа, блестяще намеченные йенскими романтиками.

Таким образом, при всей огромности проделанного труда основным спорным местом монографии остается именно проблема «мотивов» и «концептов», которая – при бесспорном наличии многих точных конкретных наблюдений – остается неразрешенной. Автор монографии явно тяготеет к так называемому интеллектуальному роману, который по сути своей стремится разрешить иррациональные проблемы рациональными способами. Но даже и при этом условии целостный анализ поэтики художественного текста далеко не всегда убедителен, а потому необходимо искать способы преодоления практически неизбежного при «концептном» подходе к художественному тексту субъективизма.

А.А. Гугнин

**ПЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
«РУССКАЯ, БЕЛОРУССКАЯ И МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЯ,
СОВРЕМЕННОСТЬ, ВЗАИМОСВЯЗИ»
(Полоцк, 12–14 апреля 2007 г.)**

Пятая* международная литературоведческая конференция, организованная кафедрой мировой литературы и культурологии УО «ПГУ», привлекла более ста десяти специалистов из России (Москва, Санкт-Петербург, Смоленск, Калининград), Украины (Киев), Беларуси (Минск, Витебск, Полоцк, Новополоцк, Гомель, Гродно, Могилев) и ФРГ (Нюрнберг). Работа проходила на двух пленарных заседаниях и по пяти секциям, Чисто тематически схема работы секций после пленарного заседания была в первый день следующей:

- 1) англоязычные литературы;
- 2) немецкоязычные литературы;
- 3) романские литературы;
- 4) белорусская литература;
- 5) русская литература.

Во второй день (после пленарного заседания):

- 1) англоязычные литературы;
- 2) немецкоязычные литературы (а также сравнительное литературоведение);
- 3) лингвистическое литературоведение;
- 4) белорусская литература;
- 5) теория литературы.

* Отчеты о предыдущих конференциях см.: Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2002. № 4. С. 117–120; Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А: Гуманитарные науки. – Новополоцк, 2004. № 3. С. 108–115; Вестник Московского государственного университета. Серия 9. Филология. – М., 2002. № 6. С. 189–193; Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятнадцатый. М. – Новополоцк, 2002. С. 239–245; Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск семнадцатый. – М. – Новополоцк, 2003. С. 356–362; Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восемнадцатый. – М. – Новополоцк, 2004. С. 467–480; Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятнадцатый. – М. – Новополоцк, 2006. С. 431–440.

С приветственным словом к участникам конференции выступил ректор университета профессор Д.Н. Лазовский. Он кратко охарактеризовал проблемы и задачи, стоящие перед гуманитарными факультетами и кафедрами, и пожелал участникам конференции успешной работы.

Выступивший затем председатель оргкомитета, зав. кафедрой мировой литературы и культурологии профессор А.А. Гугнин обозначил основные цели и направления работы, специфические отличия данной конференции от предыдущих: предыдущие конференции проходили в Новополоцке, данная конференция организована в Полоцке в отреставрированных зданиях бывшего кадетского корпуса, куда историко-филологический факультет переехал в сентябре 2005 г. В научном плане данная конференция отличалась тем, что впервые были сформированы две новые секции: 1) лингвистическое литературоведение (так оргкомитет условно обозначил доклады лингвистов, посвященные различным аспектам анализа литературных произведений и творчества писателей с лингвистических или лингвокультурологических позиций) и 2) теория литературы. До сих пор организаторы конференции стремились соблюдать «чистоту жанра», предпочитая, доклады по истории литературы, но стремление лингвистов и теоретиков литературы принять участие в конференции в этом году было настолько активным, что было принято решение не отклонять заявки от специалистов-смежников.

На первом пленарном заседании (12 апреля) было прочитано 4 доклада. В выступлении профессора А.В. Иванова (Могилев) «Русскоязычная литература Беларуси как литературоведческое понятие» была сделана попытка анализа и систематизации достаточно обширного круга произведений и печатных изданий на русском языке после 1991 года. Доклад был в большей степени констатирующим и систематизирующим факты, чем оценивающим их. Напротив, доклад профессора Е.А. Зачевского (Санкт-Петербург) «Полоцкие русскоязычные поэты», прочитанный на втором пленарном заседании отличался ироническим и критическим анализом совершенно конкретных произведений конкретных авторов. Во втором пленарном докладе первого дня «В поисках самоопределения: методологические поиски в литературоведении и исторической науке США» профессор Т.Е. Комаровская (Минск) сделала обзорный анализ современного состояния литературоведческой науки США, четко обозначив кризисные и проблемные пункты современных поисков американских коллег. Профессор В.А. Маслова (Витебск) творчески развила в докладе «Читатель и его статус при интерпретации художественного текста» некоторые положения рецептивной эстетики с позиций лингволитературоведения и лингвокультурологии. Первос пленарное заседание было завершено коллективной презентацией монографии «Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы», авторы которого – Л.П. Барщевский, П.В. Васюченко и М.А. Тычина – рассказали о своей работе над монографией, а также над сопутствующей ей антологией переводных и оригинальных произведений.

нальных текстов, охватывающих тот же период.* Показательным итогом данной презентации явилось то, что во время последующей кофе-паузы были раскуплены все комплекты двухтомника (несколько десятков), которые издатели смогли привезти с собой из Минска.

На втором пленарном заседании (13 апреля) было заслушано 4 доклада: профессор А.И. Бельский (Минск), развивая некоторые идеи сравнительного литературоведения, сделал доклад «Паэзія К. Буйло і Г. Ахматавай у кантэксте ідзі роднай зямлі»; после доклада профессора Е.А. Зачевского, о котором упоминалось выше, доцент Г.В. Синоло (Минск) весьма обстоятельно и проникновенно рассказала о «Библейской топике в лирике Нелли Закс», а доцент Я.В. Цымбал (Киев) столь же обстоятельно осветила тему «Кубистический город в украинской поэзии 1920-х годов».

А.А. Гугнин

На секции англоязычных литератур были прочитаны двадцать пять докладов. 12 апреля было прослушано двенадцать выступлений. Н.С. Зезелинская (Минск, МГЛУ) в докладе «Функции самоубийства в пьесах Шекспира» проанализировала драмы, в которых нашла отражение тема добровольного ухода из жизни. И.В. Скиба (Смоленск, СГПУ) представила доклад «Коммуникативная структура элегий Д. Донна», проводя параллели с «Любовными элегиями» Овидия. В своем выступлении Н.С. Костенок (Гомель) «Эмблематические персонажи «Пророческих книг» У. Блейка» обратилась к вопросам генезиса, эволюции и функционирования героев блейковских «пророчеств». И.Л. Забогонская (Полоцк) представила мотивный анализ «Каина» Байрона. Е.В. Луферова (Полоцк) определила место произведения Ч.Р. Метьюрина «Мельмот скиталец» в развитии жанра готического романа. Доцент М.С. Рогачевская (Минск) исследовала мотив двойничества в новеллах Э.А. По. К феномену «постготической прозы» в новеллах Дж.К. Оутс «Белая кошка», «Поворот винта» и «Проклятые обитатели дома Блай» обратилась Н.В. Колядко (Минск).

Е.С. Николаева (Полоцк) подвергла подробному анализу понятие «civilization» в сборнике В. Скотта «Песни шотландской границы». М.И. Кисель (Полоцк) рассмотрела утопический и фантастический элементы в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса. О.И. Гутар (Гродно) в своем докладе представила метафорику Э. Дикинсон как путь к мистическому постижению мира. Д.О. Половцев (Минск) обратился к рассмотрению оппозиции «свое – чужое» в романе Э.М. Форстера «Комната с видом». Л.С. Хлебчик (Новополоцк) на примере новеллистики Р. Даля проанализировала постмодернистскую игру с фольклором.

* Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: выбраныя тэксты для чытання і аналізу / уклад Л. Баршчэўскі. – Мінск: Радыёла-плюс, 2006. – 496 с.

13 апреля было прослушано тринадцать выступлений. О.Ю. Ясюкевич (Полоцк) в своем докладе обратилась к становлению жанра новеллы в литературе США. Н.В. Нестер (Полоцк) рассмотрела понятие «серьезный художник» в творчестве Эзры Паунда. А.А. Никифоров (Полоцк) проанализировал тему второй мировой войны в поэзии Р. Джаррелла. К творческой истории книги Э. Хемингуэя «Праздник, который всегда с тобой» обратилась О.А. Лиша (Полоцк). Библиейские аллюзии в художественном мире У. Фолкнера рассмотрела Г.Б. Слижикова (Новополоцк).

Д.Г. Светлова (Полоцк) определила роль рамы произведения в интерпретации романа Д. Лоджа «Терапия». Типологию женских романов в университетских романах Д. Лоджа проследила Т.А. Конева (Полоцк). О.В. Мателёнок (Полоцк) в своем выступлении обратилась к исследованию американской мечты в романе Ф.С. Фицджеральда «Ночь нежна». Т.Ф. Мастобай проследила художественную функцию аллюзии к рассказу Э. По «Сердце-обличитель» в романе Дж. Фаулза «Коллекционер». Н.А. Мельникова (Минск) обратилась к теме детства как к важному этапу формирования креативности в творчестве Н. Шанге. А.А. Марданов (Полоцк) рассмотрел некоторые аспекты присутствия категорий «авторство» и «автор» в героическом эпосе. Доцент Н.С. Поваляева (Минск) докладом «Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи» представила свою недавно опубликованную монографию*, все привезенные экземпляры которой также были раскуплены после доклада исследователями английской литературы.

Н.В. Нестер

Вторая секция начала свою работу с блока докладов по немецкому романтизму: Т.М. Гордеенок (Полоцк) проанализировала «Художественную функцию сновидений в прозе Новалиса и Гофмана», Т.Н. Шкляр (Полоцк) в докладе «Романтическая медицина и литература (Юстинус Кернер)» обратилась к малоизученному в отечественном (но также и в российском) литературоведении творчеству в свое время знаменитого швабского романтика; исследование швабского романтизма было продолжено в выступлении Н.И. Августинович (Новополоцк) «Эстетические взгляды В. Гауфа», посвященном одному из основоположников немецкой исторической прозы. Первое заседание секции завершил доклад М.С. Коржевской (Минск) «Аптычныя матывы ў творчасці Э.Т.А. Гофмана» (под «оптическими мотивами» подразумеваются «устойчивые формально-содержательные компоненты текста, связанные со зрительным восприятием»), в котором было убедительно доказано, какое важное функциональное значение придавал великий немецкий романтик человеческому зрению, истинному и «фантазмагорическому».

* Поваляева Н.С. Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи. – Мн.: РИВШ, 2006. – 281 с.

Следующее заседание секции началось с выступления В.П. Макаренко (Минск) «Польские песни» Августа фон Платена», было продолжено докладом Т.С. Супранковой (Минск) «Либрэта “Фауст” у перакладзе В. Сёмухі», разносторонне осветившей литературные достоинства произведения маститого белорусского переводчика. И.Н. Проклов (Москва) в докладе «К вопросу об импрессионизме в драме (Шницлер, Чехов, Штрамек)» подробно раскрыл типологически сходные (импрессионистские) черты у драматургов разных стран (Австрия, Россия, Чехия) в конце XIX – начале XX вв. Профессор В.Д. Седельник (Москва) обрисовал в своем докладе «Дада в контексте европейского авангардизма первых десятилетий XX века» своеобразис генезиса и развития дадаизма.

На следующий день во второй секции было заслушано два доклада по немецкой литературе. Профессор Е.А. Зачевский темой «Одиночество художник» убедительно объединил двух, на первый взгляд, столь несхожих писателей: Вольфганга Кёппена и Бото Штрауса. Л.П. Фукс-Шаманская (Нюрнберг) в докладе «Психологические портреты в раме города: литературные истории Иоханнеса Вилкеса» весьма ярко представила художественное своеобразие (оригинальность сюжетных находок и документированный психологизм) пока еще совершенно неизвестного (и непереволившегося) у нас писателя.

Секция сравнительного литературоведения начала свою работу с доклада Е.В. Авдоченко (Новополоцк) «Общность приемов изложения и художественных средств в славянском и германском эпосе», очевидно, слишком широкого по названию; фактически же речь шла об использовании в текстах («Песнь о нибелунгах», «Слово о полку Игореве» и др.) художественных приемов, относящихся к сфере традиционной народной магии (приметы, предзнаменования и др.). А.А. Смутькевич (Новополоцк) рассмотрела «Кенгерберийские рассказы» Д. Чосера в контексте европейской новеллистической традиции, сделав особый акцент на определении характера связей между отдельными новеллами в различных новеллистических сборниках. В.В. Люкевич (Могилев) рассказал об итогах исследования «Поэтики осени в рассказах Я. Коласа и И. Бунина начала XX века», Н.Н. Харитонюк (Минск) прочитала доклад “Праблематызацыя суб’ектыўнасці ў раманах Дж. Барнса «Англія, Англія» і С. Балахонава “Імя Грушы”. Но в целом на конференции проблематика сравнительного литературоведения была представлена (в различных аспектах) значительно шире в докладах на других секциях (см. ниже).

А.А. Гугнин

В отличие от предыдущих конференций, секция романских литератур оказалась скромной по количественному составу участников. Однако представленные материалы привычно отличались содержательностью и новизной. Т.М. Костюченко (Полоцк, ПГУ), продолжая исследование творчества С.-Г. Колетт, представила его в свете последней работы Ю. Кристевой «Женский гений. Колетт», содержащей разносторонние – от биографического до структурного – подходы к

прозе французской писательницы («Творчество Колетт в оценке Ю. Кристевой»). О.М. Василевич (Гродно, ГрГУ им. Я. Купалы) в докладе «Художественный поиск М. Бютора: проезд, граница, в стороне» обосновала оригинальную периодизацию творчества представителя «нового романа». По мнению исследовательницы, Бютор, наследие которого сложно однозначно отнести к тому или иному литературному течению, эволюционировал от экспериментальных романов к текстам, чьи жанровые особенности выходят далеко за пределы возможностей художественной прозы. Д.А. Кондаков (Полоцк, ПГУ) в своем выступлении развил проблематику французского неоавангардизма, сделав попытку обобщения поэтик театра абсурда и нового романа в границах мифологической темы («Миф и мифология в “новом романе”, “новом театре” и “новой критике”»). Также была продемонстрирована взаимосвязь между литературой неоавангардизма и структуралистской концепцией мифа Р. Барта. Последовательное продолжение вопрос о постмодернистской литературной теории получил в докладе Е.С. Гинак (Минск, БГУ) «Стратегия энциклопедии в системе художественной репрезентации в теории У. Эко». Анализируя семиотический подход итальянского ученого и писателя к художественной культуре, исследовательница также показала, каким образом его постмодернистские романы синтезируют опыт Средних веков и современные идеи, становясь, таким образом, своеобразным трансисторическим феноменом.

Д.А. Кондаков

Секцыю **беларускай літаратуры** адкрыў сваім выступам Л. Баршчэўскі. Даклад быў прысвечаны пытанню станаўлення рамантызму ў літаратуры Беларусі. Даследчык выказаў слушную думку, што дзейнасць філаматаў, якія лічацца крыніцай натхнення польскага рамантызму, стала асновай рамантызму і ў беларускім асяродку. П. Васючэнка, распавядаючы пра мастацкія адкрыцці В. Ластоўскага ў кантэксце сусветнай літаратуры, звярнуўся да загадкі жанру аповесці «Лабірынт», адзначыў у аўтара прыметы літаратурнай тэхнікі постмадэрнізму, сінтэтычнага рамана XX ст. Даследчык заўважыў, што акрамя міфа пра лабірынт, пісьменнік звярнуўся да канцэптаў «птушыны шлях», «навец».

У кантэксце беларуска-ўкраінскіх літаратурных сувязей менавіта на аўтарскую эстэтыку быў скіраваны погляд С. Грымуты пры асвятленні пытання тыпалогіі творчасці М. Багдановіча і П. Тычыны. Галоўным фарміруючым пачатакам у абодвух паэтаў даследчыца вызначыла рытм.

Даклад І. Скарапанавай быў прысвечаны феномену Мінска ў рамане А. Андрэева і Г. Грыневіча, прадставіўшы дэталізаваны вобраз горада ў аспекце разваг аб культуры і цывілізацыі.

Даследчыца Д. Дудзінская ахарактарызавала экзістэнцыяльнасць як спосаб быцця, які паддаецца індывідуальнаму канкрэтнаму вызначэнню, можа быць прадстаўлены нацыянальнымі тыпамі экзістэнцыянавання. З. Падліпская, разглядаючы лірычнага героя і яго маральна-гуманістычныя погляды ў сучаснай белару-

скай паэзіі на прыкладзе творчасці Я. Янішчыц, Я. Сіпакова, І. Пракаповіча, вызначыла, што іх аснова – інтэлектуалізм і філасафічнасць.

Пытанню паглыбленага вывучэння мастацкага тэксту прысвечаны даклад М. Кныш, вызначальную ролю ў якім як сродак адыгрывае лінгвістычны аналіз. Сувязь філасофіі і літаратуры, іх светапоглядная карэляцыя асвятлялася ў выступе А. Арцюх аб філасофіі герметызму і яе ўвасабленні ў герметычнасці як духоўнай патрэбе ў літаратуры. М. Казлоўская разгледзела паэтыку драматычнага канфлікту ў п'есе Ф. Аляхновіча «Цені» ў кантэксце сімвалісцкай плыні «новай драмы», дзе канцэнтрацыя героя народжана крызісам Еўропы XIX–XX стагоддзяў.

У непасрэднай сувязі з літаратурай былі прадстаўлены даклады на лінгвістычную тэматыку. З. Трацяк прааналізавала мастацкі канцэпт «вайна» ў апавесцях В. Быкава. Навукоўца шляхам разгляду кантэксту выявіла аўтарскія сэнсы, суадносныя з адным з асноўных паняццяў яго творчасці. Стылістычным асаблівасцям паэзіі У. Арлова быў прысвечаны выступ Н. Лысовай. Л. Бясонова зрабіла даклад аб перакладах твораў А. Чэхава на беларускую мову беларускімі пісьменнікамі, надкрэсліўшы, што лепшыя працы зроблены аўтарамі, калі імі абіраліся творы для перакладу адпаведна з уласнай манерай і стылем творчасці. Т. Жыркевіч прааналізавала пераклады на балгарскую мову вядомага раманса М. Багдановіча «Зорка Венера ўзышла над зямлёю...» Х. Папова і Н. Волчава, выявіўшы адметнасці кожнага з іх.

М. Путрава разгледзела гендэрны аспект рэалізацыі імя ўласнага ў апавяданнях В. Атрахімовіч, вызначыла шэраг сродкаў, якія ілюструюць полавую прыналежнасць на лінгвістычным узроўні.

Лінгвістычныя даклады Ю. Бабіча і І. Бабаед былі зроблены ў рэчышчы каларыстыкі на матэрыяле твораў мастацкай літаратуры. Ю. Бабіч правёў кампаратывісцкае даследаванне светлавой эстэтыкі ў мове твораў Якуба Коласа і Максіма Багдановіча, а І. Бабаед выявіла заканамернасці амбівалентнай колеравай сімволікі ў мове твораў Янкі Купалы.

С.М. Лясковіч

Прошла конференция, и осталась исследовательская неудовлетворенность, недоговоренность по многим проблемам современного литературоведения. Возможно из-за определенных ошибок организации или по причине собственной неорганизованности.

Пленарные заседания могли бы стать дискуссиями, но не стали. Пленарные доклады касались тем всех заявленных секций. В том числе, и белорусской литературы. Дискуссия на пленарных заседаниях не укладывалась в регламент. Предполагалось, что дискутировать участники конференции будут на секциях. До секций некоторые докладчики не дошли (А.В. Иванов). Кстати, в своем докладе «Русскоязычная литература Беларуси» А.В. Иванов сам не высказал своей позиции, только констатировал наличие в Беларуси русско-язычной литературы и проблемы с ее определением (русская литература, или белорусская литература,

или русско-язычная литература Беларуси). Ответ ему все-таки был дан (правда, не дискуссионно, а косвенно). Тоже на пленарном заседании, на следующий день, Е.А. Зачевский раскритиковал русско-язычную поэзию некоторых членов объединения «Полоцкая ветвь». Можно называться поэтом, обладать потенциалом литературного творчества, но при этом заниматься рифмоплётством. И определять тут следует не прилагательное, а существительное – литература ли? Литераторов, пишущих и на белорусском и на русском языках, много. Остается вопрос художественного отбора или классификации текстов, или принадлежности их к белорусской национальной литературе.

К этой же проблеме подключилась и И.С. Скоропанова с докладом «Образ Минска в романах А. Андреева и Г. Гриневича» на секции «Русская и русско-язычная литература Беларуси». Докладчица выступила с тезисом о том, что авторы создали (чуть ли не впервые) андерграундный образ Минска. И несмотря на то, что романы А. Андреева и Г. Гриневича мало кто читал в аудитории (сами признавались), выступление вызвало-таки дискуссию. Правда, обсуждаемые вопросы мало касались самого выступления. Спорящих затронули скорее не сама тема, а подтемы, которые возникли в связи со сказанным. Это – и городская литература, и образ столичного города Минска, и национальная специфика литературы и т. д. Выступающие в дискуссии попытались оспорить первенство Андреева и Гриневича наличием белорусской городской литературы (А. Глобус и К*), а также обращением к образу Минска в раннем творчестве К. Чорного (кстати, тоже по-своему богемному Минску, приютившему молодых белорусских литераторов). Говорили и о традиционных литературных образах других двух городов (Полоцка и Вильни), а также про традиционную сельскую, природно-бытовую тему белорусской литературы, про белорусскую культуру на фоне других культур. Последний вопрос был затронут Д.И.-Т. Дудинской, которая повернула дискуссию к проблематике своего доклада «Экзистенциальность мировой литературы в свете теории национальных типов экзистенцирования». Исследовательница вписала белорусскую литературу в свою концептуальную схему, которую предполагает распространить на исторические и национально-этнические пространства. Схема эта соединяет сразу несколько подходов: синергетический, историко-контекстуальный, сравнительный, текстологический. В основе ее анализа лежит отношение к природе, выраженное в художественном литературном образе и обусловленное национальным менталитетом автора. Поэтому и выбор произведений, иллюстрирующих данный принцип, обусловлен природно-мифологической тематикой (В. Карамазов, И. Пташников, В. Казько). В теоретических выводах докладчица произведения белорусских авторов стали близки индийскому мировоззрению. И, хотя этому можно найти объяснение в общих мифологических корнях индоевропейских народов, все равно многие из слушателей не хотели соглашаться с докладчицей. В разгоревшейся дискуссии о правильности подобного метода исследования, низводящего многообразие авторов и литератур к схеме, большинство участников не приняло сторону докладчицы.

На конференции прозвучало несколько докладов, претендующих на обновление методов литературоведческого исследования. Особо хочется отметить целый ряд лингвистических исследований произведений литературы, в которых,

на наш взгляд, по-своему повторяется принцип предыдущего анализа, где соединяются проблемы анализа духовности и схематизации, классификации. Так в ряде исследований светового и цветового концепта в творчестве белорусских литераторов («Световая эстетика в языке произведений Якуба Коласа и Максима Богдановича») Ю.М. Бабича, «Закон амбивалентности цветовой символики в языке произведений Я. Купалы» И.А. Бабаед – секция «лингвистическое литературоведение») совсем не затрагивались вопросы мировоззренческого отношения авторов к свету и цвету, лишь констатировалось частотность того или иного концепта. Вопрос о причине использования авторами световых и цветовых образов, так и напрашивался в литературоведческом анализе. Простое перечисление используемых свето-цветовых концептов уравнивало упомянутых писателей и поэтов, низводило их художественное мышление до мифологически универсального или даже банального использования художественно-выразительных средств. Возникает сомнение в правильности подобного лингвистического литературоведения. На наш взгляд, эти исследования могут выйти лишь в проблемное поле философии языка или культурологии. Так как их количественный метод выявления того или иного концепта, приводит к одному и тому же выводу – универсальной общности мышления белорусских авторов. О близости их мышления религиозному или философскому, или этнически быговому мировосприятию людей данного социума, пространства.

Надо сказать, что путь другого исследователя литературы, лингвиста В.А. Масловой кажется более продуктивным. В своем пленарном докладе «Читатель и его статус при интерпретации художественного текста» она не претендует на литературоведческий анализ, а выходит к проблемам культуры, или существования литературного художественного образа в читательской среде. Однако и после ее выступления хотелось дискутировать. Дискуссионность данного доклада состоит в том, что читатель носит некий абстрактный характер. Правда, к статусу читателя относится в докладе и другой автор, так или иначе использующий классические литературные образы. Последние, кстати, на наш взгляд, не очень корректно были представлены докладчиком (ведь стихотворение о Пастернаке – это уже не столько прочтение поэзии Пастернака, сколько использование пастернаковского образа для заявления о себе-поэте). Но особенно досадно (и это, пожалуй, главное), что докладчик забыл о самом интересном, самом главном читателе литературного произведения – о критике. Таким образом, утверждая об отсутствии внимания критики к читателю вообще, В.А. Маслова отстраняет критику от процесса чтения литературы. Так какого читателя имеет в виду докладчик? Того, кто вообще не читает, или читателя цветаевских «пустот»?

Многие докладчики использовали сравнительный исследовательский метод, стремясь сопоставить литературы разных народов или определить контекст литературного произведения. Так на секции «Белорусская литература» прозвучал доклад С.В. Гримуты «М. Богданович и П. Тычына: к вопросу типологии творчества», где общность поэтического языка украинского и белорусского поэтов определялась как импрессионистичность, символичность. Правда (неслучайно прозвучал вопрос к докладчику о возможности параллелизма творчества поэтов в

дальнейшем), общим оказалось только десятилетие их творчества. И что же было бы с нашим песняром, если бы не ранняя смерть? Творчество подвластно не только стилистической моде, в хорошем смысле слова, как приобретенному веками творческому методу освоения действительности, но и социально-политическим коллизиям, заблуждениям, массовым психозам.

Исследование контекстуальных связей оказалось очень продуктивным на конференции. В докладе М.М. Козловской «Поэтика драматического конфликта в пьесе Ф. Алехновича «Тени» зафиксировано наличие в драматургии белорусского автора традиционной для европейской (в частности, польских авторов) драматургии внутреннего конфликта. Анализ пьесы Алехновича переводится с уровня исследования мелодрамы на уровень исследования идеографической, символической пьесы.

Использование сравнительного метода исследования позволило П.В. Васюченко (доклад «Художественные открытия Вацлава Ластовского» на секции «белорусская литература») по-новому взглянуть на литературное завещание Ластовского. Тезис докладчика об обратном воплощении литературного мифа в реальность был убедительно проиллюстрирован примерами литературных, исторических, лингвистических образов и знаков Ластовского. Задолго до Чапека и Эко в белорусской литературе, благодаря художественному видению писателя, появились идеи искусственного интеллекта, «невидимого» интеллектуального общения и многие другие.

Н.Б. Лысова

На подведении итогов в конце второго дня наряду с положительной оценкой конференции в целом была высказаны также и конструктивные идеи о возможных путях усовершенствования работы на пленарных и секционных заседаниях в дальнейшем. А.А. Гугнин попытался свести основные достижения и нерешенные вопросы в тезисном докладе «Методологические принципы единства науки (естественной и гуманитарной) и проблема границ и пересечений внутри филологической науки», который должен был прозвучать на первом пленарном заседании, но не уместился в регламент. Практически все участники дискуссии высказались за то, что встречаться надо ежегодно, не отказываться от дискуссий на пленарных заседаниях и тщательнее продумывать организацию секционных заседаний в соответствии с преимущественными интересами участников.

Германисты продолжали свою работу и 14 апреля, проведя пятое заседание Научного общества германистов Беларуси и России. Помимо оргвопросов здесь были заслушаны и обсуждены два доклада. Профессор Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург) рассказал о своих дальнейших архивных разысканиях в Германии и в России, сопутствовавших его работе над монографией о «Группе 47», расчи-

танной на несколько томов⁷. Особенно подробно он рассказал о недавно опубликованном третьем томе своего исследования. Исследования, безусловно, уникального даже в масштабах мировой германистики. Однако, небольшой тираж (200 экз.) сразу же делает издание труднодоступным. Но те экземпляры, которые по нашей просьбе Е.А. Зачевский привез в Полоцк, были все до одного раскуплены германистами. Таким образом, можно подчеркнуть, что все три презентации новейших литературоведческих трудов на нашей конференции полностью удались, и эту работу по обмену научной информацией, необходимо тщательно продумывать и продолжать в дальнейшем. Второй доклад – о некоторых тенденциях развития современной литературы ФРГ – сделала кандидат филологических наук Л.П. Фукс-Шаманская, работавшая в Москве, но уже достаточно длительное время постоянно проживающая в ФРГ и продолжающая активные занятия литературой. Она также подарила кафедре несколько новейших изданий современной немецкой литературы и литературоведческие труды. Профессор В.Д. Седельник (Москва, ИМЛИ) напомнил присутствующим о завершающем этапе работы над двухтомником «Австрийская литература XX века», так как несколько постоянных участников Общества германистов являются авторами и членами редколлегии этого первого фундаментального российского академического труда по австрийской литературе.

А.А. Гугнин

⁷ *Зачевский Е.А.* «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ. 1947–1949. Том 1. – СПб.: Нестор, 2001. – 286 с.; *он же.* «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ. 1950–1953. Том 2. – СПб.: Нестор, 2004. – 290 с.; *он же.* «Группа 47». Страницы истории литературы ФРГ. 1954–1957. Том 3. – СПб.: Нестор, 2007. – 256 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕВОДЧИКИ СРЕДИ НАС

ИОХАННЕС ВИЛКЕС

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ФОН ГЁТЕ: ДЕРЕВО И ПЛОЩ

Тайный советник встал и подошел к окну. Утреннее солнце опустилось только что на купол башни церкви гугенотов, стоявшей напротив, и осветило комнату. Гёте остановился в гостинице «Кит», лучшем доме на площади. Недолгий сон, как и во все последние недели, не освежил. Легкое беспокойство не оставляло обычно невозмутимых глубин его души. Он заложил руки за спину и смотрел на утренний Эрланген. Лишь вскользь отметил, что голубые тени от башни церкви незаметно начали превращаться в желтые. Это изменение цвета, которое он теперь так часто наблюдал и которое вновь и вновь убеждало его в правильности его учения о цвете, сегодня только мимолетно привлекло его внимание. Он распорядился подать завтрак в номер, съел, однако, совсем немного и решил прежде, чем отправиться дальше, совершить небольшую прогулку.

Был прохладный приветливый ноябрьский день. Гёте вышел из гостиницы, прошел мимо церкви гугенотов и направился кратчайшим путем вдоль центральной улицы к дворцовой площади. Скучному зданию в стиле барокко он уделил лишь беглый взгляд, потом повернул направо, вошел в дворцовый сад. Верхушки деревьев светились красками поздней осени, когда тайный советник шагал по гравию дорожки. Прохладный утренний воздух освежил его. Он остановился позади ротонды и сделал несколько глубоких вдохов. Его взгляд упал на дерево, которое уже скинуло свою листву и протягивало черные ветви в голубое небо. Вверху оно было голым, однако его ствол вплоть до самых верхних веток был обвит густым плющом. Гёте замер. Вид дерева вызвал у него странное доверие. Пробудил воспоминания. Его мысли полетели назад в Швейцарию, откуда он возвращался. Это было его третье путешествие по Швейцарии. И снова

привела его туда жажда знаний, особенно хотелось вникнуть в тайны минералогии. В горах он облазил все кругом, откалывая своим молотком куски различных горных пород, которые сейчас вез с собой в Веймар, чтобы там спокойно их изучить и составить каталог. Он встретил в этом путешествии множество разных людей, чужих и друзей, освежил старые знакомства и завел новые. И все же он не мог оставаться в кругу своих интересов, как это бывало раньше, не мог отложить заботу на время досуга, совершенно освободить свою голову. Его мысли часто убегали назад, назад во Франкфурт, где он по пути в Швейцарию сделал остановку. Христиана, его спутница, сопровождала его вместе с Августом, их сыном. Его мать всем сердцем приняла ее. Особенное ощущение возникло у него в душе, когда он увидел в таком сердечном общении друг с другом трех самых близких ему людей: мать, жену, ребенка. Сильные чувства запылали в его сердце: теплая и благодарная любовь к матери, страстная привязанность к жене, полная надежд забота о его часто болеющем сыне Августе. Три любимых человека, каждый любим сильно, но по-своему. Как красота дерева весной, летом или осенью: всегда новая и все же всегда равная себе.

Христиана с сыном должны были из Франкфурта вернуться в Веймар, в то время как Гёте через Хайльборн, Штуттгарт и Тюбинген отправлялся дальше, в Швейцарию. Ничего не бойся, писал он ей после расставания. Не волнуйся обо мне. Ты же знаешь, что я тщательно спланировал это путешествие. Не бойся и высоких гор, куда я собираюсь подняться. Я буду настолько осторожен, насколько это только возможно. Я не буду легкомысленно подвергать себя опасности. Не отравляй себе прекрасных дней, не забивай голову мрачными мыслями! Не волнуйся обо мне, слышишь, прежде всего не думай о том, что я мог бы снова отправиться в Италию. Я знаю, что в городе много болтовни об этом и что многие хотели бы тебя растревожить, поэтому и распускают слухи. Да, да, многие будут говорить, что мы, мол, знаем этого Гёте, говорит, что собирается совершить небольшое путешествие, а сам останется навсегда в Италии. Не верь им, ты же знаешь, каковы люди, они лучше будут травить, чем утешать и ободрять. Купи себе золотые шнурки и изысканно наряжайся, будь довольна и радостна и прежде всего люби меня и поцелуй малыша. Напиши мне скорее, ты тоже вскоре вновь услышишь обо мне.

Гёте медленно обошел дерево, увитое плющом, осмотрел его со всех сторон. Да, он чувствовал себя таким деревом, которое не может использовать свои соки только для себя, так как другое растение тоже питается ими. Как плющом, который любовно обвил дерево, он тоже был опутан мыслями об оставленных дома. Он намеревался в путешествии освободиться от сладких пут этого чувства, но попытка не удалась. На каждом шагу сопровождали его Христиана и Август, касались его сердца, разжигали его волнение. Как идут их дела? Почему Христиана не пишет ему?

Хороший или плохой это знак? Когда они расставались, маленький Август был болен. Все ее заботы и хлопоты должны были быть направлены на ребенка. Уже троих детей забрала у них смерть, безжалостно разрушая радость и надежду. Одно слово о выздоровлении Августа – пусть это будет лишь одно слово – и его душевное спокойствие было бы восстановлено. Сразу же после отъезда он писал Христиане: «Хотя прошло совсем немного времени, как я уехал от тебя, но мне все же хотелось бы быстренько тебе снова написать, – чтобы ты никогда не имела недостатка в новостях обо мне, так как письмо, если оно уж послано, все равно пойдет своим путем и будет в положенное время тебе доставлено, – чтобы сказать тебе, что я непрерывно о тебе думаю».

Почему известия от нее приходят так редко? Он же дал ей точные распоряжения, куда она должна посылать свои письма – на адрес Гота, который потом переправлял бы все в определенные города. От Шиллера, наконец, пришло хорошее известие: Август поправился. Но где застряли письма его любимой жены? Эта забота часто омрачала мгновения его жизни. Гёте утешал себя: она обязательно напишет, ну конечно же, она напишет ему, ответит на его тоску: как же сильно я люблю тебя, как хотел бы я быть рядом с тобой! Ее письма, должно быть, где-то задержались, это опять почта виновата. Любовь к ребенку, любовь к Христиане – простой девушке с цветочной фабрики, которая всегда по-новому очаровывала его своей естественностью, своей сердечностью и теплом, своей любовью к танцам и музыке, – в то же время сковывала его, лишала свободы. Защищенный этим чувством и одновременно запутавшийся в нем, он ищет, как освободиться, ищет сравнение, образ, как это часто бывает с ним, если он немного подавлен. И он находит образ, находит сравнение.

Это было, кажется, в Шаффхаузене, на пути от рейнского водопада, когда Гёте шел мимо фруктового сада в одной плодородной долине. Яблоки светились осенней спелостью. Но одно дерево, такое же сарое и большое, как другие, было менее обременено плодами. Лишь несколько яблок висело на его ветках. Вместо них ствол и ветви были опутаны густым плющом. Гёте присел у дерева, рассматривая его, и в созвучии с картиной природы возникли первые строчки элегии, которой он дал имя «Аминт» и которую, как сокровище, возил при себе во время всего путешествия по Швейцарии, придавая ей в свободные минуты окончательную форму:

Никий, муж превосходный, души и тела целитель!
Болен я, правда, – но все ж средство жестоко твое.
Ах! Не в силах я был советам твоим подчиняться,
Видеть противника я в преданном друге готов,
Я тебя не могу опровергнуть – я все повторяю.
Все, даже то, что ты, друга шадя, не сказал.
Но – увы! – со скал стремительно падают воды
Вниз, и теченья ручья не остановит напев.

Разве удержишь ты бурю? И разве с вершины зенита
Солнца не катится шар в моря бездонную глубь?
Вся природа кругом говорит мне: Аминт, ты подвластен,
Как и все на земле, строгим законам судеб.
Друг мой! Не хмуря чела, послушай меня благосклонно:
Мудрый дало мне урок дерево там, у ручья.
Мало яблок на нем – а раньше ветки ломились.
Что же виною тому? Ствол обвивает лоза.
К дереву я подошел, сплетенье раздвинул и начал
Острым кривым лезвием гибкие ветви срезать.
Тотчас, однако, я вздрогнул: с глубоким и жалобным вздохом
Дерево стало шептать, скорбно листвою шелестя:
«О, не мучай меня, садового верного друга!
Мальчиком ты от меня радости много вкусил.
О, не мучай меня! Срывая сплетенные ветви,
Ты жестокой рукой жизнь исторгаешь мою.
Кем иным, как не мной, лоза вскормлена эта?
Листьев ее от моих я не могу отличить.
Как не любить мне лозы, которой я лишь опора?
Тихо и жадно прильнув, ствол мой она обвила.
Сотни пустила она корней и сотни побегов;
Крепче и крепче они в жизнь проникают мою,
Пищу беря от меня, поглощая то, что мне нужно,
Всю сердцевину, она с ней мою душу сосет.
Я понапрасну питаюсь: мой корень, ветвистый и мощный,
Сока живого струит лишь половину наверх.
Ибо опасная гостья, любимая мной, по дороге
Мигом отторгнуть спешит силу осенних плодов.
Крона всего лишена; вершины крайние ветви
Сохнут, и сохнет – увь! – сук, наклоненный к ручью.
Так изменница лаской готова и жизнь и достаток,
Все устремления мои, все упования отнять.
Чувствуя только ее, смертоносному рад я убранству,
Цепким узам я рад, счастлив нарядом чужим.

Гёте еще раз бросил взгляд на осеннее дерево в дворцовом парке Эрлангена. «Цепким узам я рад, счастлив нарядом чужим», - прошептал он, прежде чем направится обратно в гостиницу. Перед «Китом» уже стояла готовая к отъезду карета. Гёте поднялся в нее, и когда повозка двинулась от Эрлангена на север в направлении родного города, он набросал последние строки стихотворения:

Нож отведи, о Никий! Пошады достоин тот жалкий,
Что обрекает себя страсти губительной сам.
Сладостно нам расточенье: оставь мне эту отраду!
Тех, кто отдался любви, может ли жизнь удержать?*

Перевод с немецкого Л.П. Фукс-Шаманской

* Стихи в переводе Д. Усова

РОЖДЕНИЕ РОМАНТИЗМА

Вперед, Ваккенродер! Позади ворота, впереди божественная свободная природа! Ты удобно сидишь на своем коне? Они дали нам двух лихих коней.

Да, Тик, это два лихих коня, и не менее бодрые и радостные, чем мы. Хорошо, что наши познания в верховой езде еще свежи. Это же совсем другое дело – путешествовать верхом на коне. Можно свободно отдаться мыслям, и не так утомительно, как в карете.

Мне тоже так кажется. В раскачивающейся карете я засыпаю уже через полчаса, как ребенок у материнской груди.

И прекрасный весенний мир вокруг ускользает от тебя. Посмотри только, как великолепно блестит в утреннем солнечном свете пышная листва на горе старого города.

Да, только выехали из ворот Байройта и уже на той стороне за Швабахом. Но подожди-ка немного, соскользнул баул. Я думаю, он слишком тяжелый. Чем ты его набил, Ваккенродер, ведь не всем же твоим студенческим гардеробом?

Кроме белья только два стуртука и двое панталон, если это верно.

Двое панталон? А они для чего? Сейчас Троица, не Рождество.

Эх ты! Кто знает, продержится ли погода, ведь мы будем двенадцать дней в пути.

Да, двенадцать великолепных свободных дней в прекрасных горах Франконии. Если только баул все-таки будет держаться. Подожди –ка, милый Ваккенродер, я затяну ремень потуже.

Какие великолепные окрестности здесь, вокруг Эрлангена! Смотри, дорогой Тик, справа спускается уступами цепь холмов один за другим до самого горизонта, между ними блестящие освещенные утесы, а слева зеленая речная долина. Вся равнина оживает веселым скрипом водяного

колеса, которое глубоко погружает свои чаши в Регниц, чтобы потом на вершине вылить его воду в желоба.

Да, я тут подумал о нашем Берлине! Уже по пути к Потсдаму только песок и маленькие елки да прусские гербы. Скучно до зевоты!

Действительно, лучшее в Берлине – это вновь приобретенное маркграфство Байройт-Ансбах.

И с ним университет Эрлангена, в котором мы теперь так прилежно учимся.

Ах, Тик, не порти мне настроения. Ты знаешь, что я ненавижу юриспруденцию. Моя жизнь принадлежит искусству, живописи, музыке! Но ты ведь знаешь моего отца! Он этого не понимает. Я должен стать юристом, должен объезжать параграфы. Нужно еще радоваться, что мне разрешили сейчас с тобой путешествовать.

Но ты не забывай об отчете для твоих родителей. Они смотрят на это путешествие, как на образовательное и хотели бы получить точный его протокол.

Красота природы заставляет мою дую душу петь, а я должен докладывать моим родителям о хозяйстве и доходах страны! Я должен записывать все географические и народнохозяйственные особенности. Эти мелочные души! Ах эта совершенно жестокая бюргерская целенаправленность! Хорошо еще, что не нужно описывать словами настроение природы. Для этого мне нужны звуки, музыка, мелодии! И о наших лошадях я тоже не буду им ничего писать, они породят только бесполезные мысли. В двадцать лет было бы лучше послушно ездить в карете. Я ведь могу упасть с коня и повредить мой нежный затылок.

И тут конец родительским мечтам о тайном советнике! – Твои панталоны, я думаю, как раз по этому поводу танцуют в нашем бауле польку. Смотри-ка, он опять сполз.

Видишь впереди колокольню церкви? Я думаю, это уже Байерсдорф. Там есть шорник, который сделает нам новые ремни.

Да ты же молодчина, милый Ваккенродер, хотя немного замкнутый, так что не каждый к тебе так уж легко подойдет. Но в практических делах ты просто непобедим. Как сказал тот крестьянин, которого мы спрашивали о дороге: «Ну, тута все пряма дорога, ни вправо, ни влево».

Не посмеивайся над здешними людьми, милый Тик, они так отзывчивы. Ты же помнишь, как в Берлине нас предостерегали по поводу католиков? Как лютеране мы не должны над ними смеяться. Они все коварные и скрытные, а пока нам навстречу попадают сплошь католики предупредительные, вежливые и дружелюбные.

Мне они тоже нравятся больше, чем наши бесчувственные соплеменники по религии. Ты видел людей в Эберманнштадте? Мужчины с их черными волосами и едкими и твердыми характерами выглядят как Петр и Иуда на картинах.

А у всех их милых девушек-блондинок такой мечтательный взгляд Мадонны!

Любезнейший Ваккенродер, думай о том, что ты в образовательном путешествии.

Ах ты, дорогой Тик, тебе ли говорить об этом. Ты сам с каждым вступаешь в разговор, всех сразу к себе привлекаешь.

Потому что я всего лишь открытый человек и не хочу демонстрировать характер. Я пытаюсь подавать себя так естественно, насколько это возможно, и нахожу, что меня так лучше принимают и старые и молодые.

У меня это так легко не получается, и я тебе в этом завидую. Может быть, я еще у тебя этому научусь.

Ах, дорогой Ваккенродер, мне совсем не нравится, когда ты так говоришь. Оставайся таким, какой ты есть. Ты из нас двоих много серьезнее, и чувствуешь глубже. Было бы совсем не удивительно, если бы в один прекрасный день ты оказался основателем романтизма.

Не подтрунивай надо мной, дорогой Ваккенродер! Кто знает, что сделают из этого потомки. И лишь потому, что какой-то германист придумает, что именно это и нужно утверждать, но нельзя же каждого оговаривать. Однако ты прав, оставим праздные вопросы. Та долина впереди поистине великолепна! Не Визент ли это вьется среди сочных пастбищ? Гордые горы окаймляют долину, порой выступают крутые утесы, и нас приветствуют старые руины крепости.

Там, впереди, твердины выглядят особенно внушительно. Смотри, как выдающаяся в долину гора поднимается позади в высь.

Это крепость Найдек. Пойдем распряжем и развяжём лошадей. Крепость жаждет быть покоренной.

Да, наверх к старым стенам ведет лишь крутая тропа. Оглянись-ка, как постепенно расширяется обзор!

Здесь уже попадаются первые развалины крепостной стены. Я люблю эти средневековые крепости, в особенности средневековые. В какое безжизненное время мы живем! Чего бы я не отдал, чтобы быть рыцарем, или, еще лучше, миннезенгером, который заставляет звенеть свои песни для прекрасных девиц, сидящих в башенках наверху, чтобы добиться их любви.

Добивайся любви несколько позже, любезный Ваккенродер, а сейчас походи-ка на эту сторону ко мне. Смотри, здесь еще сохранилось окно. Спасибо тебе художественная галерея с романтическими пейзажами, здесь они есть в действительности. Ты только посмотри, в каждой отверстии окна видишь новую картину. Здесь у твоих ног лежит Голландия. Как живописно вьется река через зеленые луга, а узкие сверкающие каналы, протянулись сквозь ее извивы серебряной нитью, словно городские каналы Голландии, пронизывают они картину. Здесь следующее грандиозное полотно: сонная деревушка прислонилась к склону горы. Это, должно быть, Муггендорф, где сказочные вершины скрываются в лесах. Вот новая картина – первозданно-романтическая. Посмотри на крутые утесы, камни громоздятся один на другой, все выше навстречу свободно-му небу. Это Швейцария, и она хочет, чтобы мы ее так и называли: ведь эти горы зовутся Франконской Швейцарией.

Да, ты прав, милый Тик, она расположилась здесь совсем как Швейцария. А через этот открытый пролет ты видишь следующую прелестную картину: маленькое поселение там должно быть Штрайбергом. Слышишь, как стучат семь мельниц? И там в трактире - держу пари - нас, мечтателей развалил и искателей красот, уже ждут лакомые речные форели.

Да, близится вечер. Нам нужно спускаться вниз. Горные леса уже бросают вниз, в луга, свои тени. Мы спускаемся в долину и прощально помахиваем тебе рукой, старая рыцарская крепость!

Видишь там людей, которые поют и медленно тянутся по улице, словно жемчужины на шнурке?

Это паломники, веселые мужчины, женщины и девушки. Скоро они запоют, скоро они опять засмеются. Они держат путь к чудотворной иконе Марии.

Как богата и полна традициями их вера. В Бамберге я заходил в прекрасный собор. Там впервые прослушал католическую мессу. И скажу я тебе, милый Тик, литургия и прекрасная меланхолия их пения так захватила меня, что я пал на колени.

Видел бы это наш старый берлинский пастор: ты, Ваккенродер, преклоняешь колени перед всеми святыми в католическом храме! Он пожелал бы, чтобы блаженный Лютер снова воскрес и с праведным гневом прочитал тебя. Ну, со мной-то такого не случится. Пойдем, отведаем лаковых форелей и к ним еще добавим хорошую порцию франконского вина.

Хм, дай-ка мне еще один стакан. Форели были очень хороши! Все здесь удивительно. Хотя и более чужое, но вызывающее доверие. Прежде всего ночи звучат другими мелодиями. Вспомни наш ночной Берлин. Что звучит там ночью? Чаще всего пара сабель, что бряцают друг о дружку. А здесь жужжание и шелест, словно один холм другому хочет послать свое вечернее приветствие, и это шуришание из тысячи лесов.

Позволь тебе рассказать, дорогой Ваккенродер, что произошло со мной, когда я после еды совершил вечернюю прогулку. Я вышел из маленького городка и меня охватило глубокое вечернее умиротворение. Дорожка вывела меня на вершину холма, и надо мной засияло звездное небо. Я сел на камень и смотрел вверх, на звезды. Тут в тихой лунной ночи прозвенел звук охотничьего рога. Ясный, светлый, протяжный звук достиг моих ушей. Мне показалось, что я мог бы увидеть духов, которые вьют удивительные звуки из далеких облаков. Они парят надо мной, и я сам выплываю из моего тела, и это было так, словно прошлое и будущее сплелись воедино.

Mondbeglänzte Zaubernacht,
die den Sinn gefangen hält,
Wundervolle Märchenwelt,
steig auf in der alten Pracht.
(Сверкающая лунная чарующая ночь,
Которая пленяет чувства,
Полный чудес сказочный мир,
Встань во всем великолепии.)

Я продолжал сидеть на моем одиноком камне и с благоговением прислушивался, пока музыка не замерла в ночной тишине. Да, это музыка,

как я ее понимаю. Напротив, как холоден, как бесчувствен бываю я в наших берлинских концертных залах.

Тут я с тобой не совсем согласен, дорогой Тик. Если я бываю на большом концерте, я сажусь в уголке, не обращая внимания на блестящее общество слушателей, и слушаю с таким же благоговением, словно я в церкви. Ни один звук не ускользает от меня, и от напряженного внимания я в конце часто устаю и совсем засыпаю. Моя душа становится игрой звуков. Мне кажется, что душа освобождается от тела или мое тело становится душой. Иногда отдельные места произведения мне так понятны и так убедительны, что звуки кажутся словами.

Liebe denck in süßen Tönen,
denn Gedanken stehn zu ferne,
nur in Tönen mag sie gerne
alles, was sie will, verschönen.
(Любовь думает сладкими звуками,
так как стоит далеко от мыслей,
только в звуках она любит украшать
все, что хочет.)

В звуках и красках! Как был я изумлен видом рафаэлевской мадонны во дворце Поммерсфельда! Ее образ - от незамной красоты. Парящая между небом и землей, она опустила глаза. Кроткий и любящий, как голубизна неба, покоится взгляд частью на ребенке, частью на ее утробе. А ее рот - кто может с помощью слов описать этот прекрасный, трогательный закрытый рот? Тот, кто охватит целое этого облика, полное кроткого величия, полное блаженной грусти и полное предчувствия будущих лет ребенка, будет охвачен чувством, которое может излучать только женская святость. Но мои сухие слова прервет тот, кто эту божественную картину мог видеть собственными глазами. Если он это увидит, он будет наверху блаженства!

Ах, любезнейший Ваккенродер, мне стало совсем грустно от твоих прекрасных слов. Почему ты должен будешь так рано меня покинуть? Нам пожалованы еще только пять коротких лет. Потом тебя схватит холодная жестокая рука смерти, разорвет нашу дружескую связь. И мне останутся только воспоминания, картины нашей юности. Прекраснейшие из которых, уверен, это наше эрлангенское путешествие, и я хочу попробовать в стихах сохранить память о тебе:

Du gabst mir Trost, ich gab dir Mut zu leben,
wir sprachen: Nie soll uns ein Unfall drücken!

Ein ewger Frühling schien uns anzublicken!
O Hoffnung!... eitel Streben!
In kalten Sternen war beschlossen
Das Lied, das sich seitdem um mich ergossen.

(Ты дал мне утешение, я дал тебе мужество жить,
мы говорили: никогда ничего не может с нами случиться!
Нам казалось, будет вечной весна!
О надежды!.. тщеславные стремления!
В холодных звездах была заперта песня,
Которая с тех пор изливается на меня.)

Пойдем, пора спать!

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ
В РАМЕ ГОРОДА: ПРОЗА Й. ВИЛКЕСА
(Послесловие переводчика)

В последние годы вышли одна за другой несколько книг молодого писателя из Эрлангена Йоханеса Вилкеса. Три из них: «Kant kam nicht», «Der Baer den Buddenbroocks» и «Alle Wege fuerhren nach Nuernberg»¹ – связаны между собой одной тематикой и почти равнозвучащими подзаголовками. Это литературные истории, истории о поэтах и мыслителях, которые жили или просто побывали проездом в Эрлангене, Нюрнберге или Мюнхене. Казалось бы, тема эта совсем не нова и, надо сказать, стала в последние годы очень популярной среди немецких авторов². Однако рассказы Йоханеса Вилкеса заметно выделяются на общем фоне оригинальности подхода к литературному материалу.

Чем определяется эта оригинальность? В первую очередь нужно отметить, что Йоханнес Вилькес – врач-психиатр по профессии – многие годы в рамках своей врачебной деятельности (а он занимается детской и юношеской психиатрией) собирал материалы о знаменитых людях, сначала лишь о тех, кто так или иначе был связан с Эрлангеном, об их детских впечатлениях, о «необычных», а иногда, казалось бы, и совсем обычных событиях их жизни, которые по той или иной причине оставили след в их психике, стали фактом жизни, повлиявшим если не на внешний, то на внутренний ее ход. Обработка этих материалов привела к появлению первого сборника рассказов о писателях и мыслителях Эрлангена. Автор в значительной мере рассматривает интересующую его ситуацию именно как врач-психиатр. Он исходит из того или иного внешнего события, которое порой оказывается совсем незначительным; внешнее событие необходимо автору лишь для того, чтобы смоделировать психологическое состояние персонажа в конкретный момент и найти подтверждение этого психологического состояния в произведениях или документах, которые относятся к этому периоду жизни героя рассказа. Показателен в этом отношении рассказ из первой книги Вилкеса «Kant kam nicht» – «J.W. Goethe: Der Baum und das Efeu». Сюжет его более чем прост: Гёте по пути из Швейцарии делает остановку для ночлега в Эрлангене, утром, перед тем как продолжить путь, он совершает небольшую прогулку по дворцовому саду, присаживается на несколько минут у старого дерева, увитого плющом – и... едет дальше. Такова «внешняя» ситуация.

В рамках этой внешней ситуации автор проводит своеобразный эксперимент по реконструированию внутреннего состояния героя.. Он точно знает в какой гостинице и в каком номере останавливался Гёте («Гёте остановился в гостинице «Кит», лучшем здании на площади»), прослеживает, что мог видеть Гёте из окна гостиничного номера («Тайный советник встал и подошел к окну. Утреннее солнце только что спустилось на купол башни стоявшей напротив церкви гугенотов...»), воссоздает время года, суток, освещение («Был прохладный приветливый ноябрьский день». Гёте «...смотрел на утренний Эрланген. Он лишь вскользь заметил, как голубые тени башни церкви постепенно превращались в желтые»). Распространение света, изменение цвета тени, считает автор, могли вызвать у Гёте ассоциативное воспоминание о теории цвета, над которой он в это время работал («Это изменение цвета, которое он теперь так часто наблюдал и которое вновь убеждало в правильности его учения о цвете, сегодня привлекло его внимание лишь мимоходом»). Автор словно бы бродит по мыслям и чувствам героя, перебирает их, отбрасывая те, что не являются в данный момент важными, и ищет «точку боли» – ту область чувств, которая рождает тревогу в душе Гёте. Внешним элементом, подводящим к этой «точке боли», в рассказе о Гёте стало старое дерево, обвитое плющом, на которое упал взгляд поэта по время прогулки по дворцовому саду. «Гёте замер. Вид дерева вызвал у него странное доверие. Пробудил воспоминания». Автор воссоздает воспоминания Гёте о его путешествии по Швейцарии, куда погнала его «жажда знаний» и где он собрал большую коллекцию минералов, «встретил множество людей, чужих и друзей, освежил старые знакомства и завел новые». Но и это не главное, не «точка боли». Автор вместе с героем ищет, что же тревожит его? Там, в Швейцарии, он тоже «не мог, как обычно, оставаться в кругу своих интересов, ... не мог совершенно освободить свои мысли». Но вот автор словно врач-психиатр находит причину необычного состояния своего героя-пациента: его гнетет тревога за оставленных дома жену и сына. В чем суть этой тревоги? Иоханнес Вилкес диагностирует ее причины – частые болезни сына, который и в день прощания тоже был болен, беспокойство Христианы о том, что Гёте подвергает себя опасностям в путешествии по горам Швейцарии, а также, что в Веймаре «много болтовни» о том, что Гёте вновь «сбежит» в Италию, и «многие хотели бы растревожить» Христиану, потому и «распускают слухи». Гёте хорошо знает, «каковы люди, они с наслаждением травят, вместо того чтобы ободрить и утешить». И всем этим тревогам сопутствует главная – от Христианы давно уже нет писем.

Автор фиксирует психологическое состояние героя, как врач, ставит он диагноз и выявляет «точку боли». Поэтому иногда его рассказы напоминают по стилю скупые записи истории болезни³. Зафиксировав психологическое состояние героя и выявив его истоки, автор от конкретной жизненной ситуации постепенно переводит содержание рассказа в иной

пласт, словно меняет точку отсчета в повествовании – от психологии личности к философскому осмыслению. Так в рассказе о Гёте Вилкес использует для этого содержание философского стихотворения «Аминт», написанного поэтом во время этого путешествия. В стихотворении Гёте попытался определить глубинную суть его поздней любви к Христиане. Он сравнивает свою жизнь, свои заботы и тревоги с жизнью дерева, обвитого плющом. Это сравнение не впервые приходит ему на ум, так как еще в Швейцарии он обратил внимание на такое же дерево и размышления о жизни вылились тогда в строки элегии «Аминт». Как дерево опутано плющом, так Гёте опутан своими чувствами. Они дарят ему минуты счастья, но и лишают свободы, сковывают его, он «защищен этим сладким чувством, но одновременно и опутан им», как плющом. В строках элегии, написанных еще в Швейцарии, определяет Гёте «сладость» и «боль» этого чувства:

Кем иным, как не мной, лоза вскормлена эта?
Листьев ее от моих я не могу отличить.
Как не любить мне лозы, которой я лишь опора?
....
Крепче и крепче она в жизнь проникает мою,
Пищу беря от меня, поглощая то, что мне нужно.
Всю сердцевицу, она с ней мою душу сосет.
...
Чувствуя только ее, смертоносному рад я убраться,
Цепким узам я рад, счастлив нарядом чужим.

В Эрлангене, глядя на другое дерево, так же обвитое плющом, Гёте пишет заключительные обобщающие строки элегии:

Нож отведи, о Никий! Пощады достоин тот жалкий,
Что обрекает себя страсти губительной сам.
Сладостно нам расточенье: оставь мне эту отраду!
Тех, кто отдался любви, может ли жизнь удержать?*

Этими строками стихотворения Гёте автор рассказа заканчивает свое произведение, выводит сюжет рассказа из сферы психологии конкретного момента в сферу философии жизни, любви, боли и радости.

Резюмирующая концовка – прием притчевого жанра, но у Вилкеса концовка – это не авторитарное притчевое слово, она не императивна, она родилась из совместного с героем переживания и осмысления конкретной жизненной ситуации. Может быть, именно поэтому Вилкес пишет о знаменитых писателях и поэтах, творчество которых само по себе является уже «словом для вечности». Автор лишь показывает, как родилось это слово, как переживания человека превращаются в Слово Гения, как по-

* Стихи в переводе Д. Усова

человечески «обычны» гении и как гениально их осмысление обычных жизненных ситуаций.

Аналогичный прием резюмирующей концовки автор использует в рассказе «Рождение романтизма». Рассказ построен как диалог путешественников по Франконской Швейцарии Тика и Ваккенродера. Диалог течет свободно, не ограниченный рамками какой-либо темы, это не вопросы и ответы, это тот самый почти ни к чему не обязывающий разговор, который часто завязывается в пути, обмен мыслями, шутками, впечатлениями. Из него мы узнаем некоторые подробности биографий героев, их взгляды на искусство, музыку, живопись, их юношеские мечты и устремления. И вот последняя реплика Тика: «Ах, любезнейший Ваккенродер, мне стало совсем грустно от твоих прекрасных слов. Почему ты должен будешь так рано меня покинуть? Нам пожалованы еще только пять коротких лет. Потом тебя схватит холодная жестокая рука смерти, разорвет нашу дружескую связь. И мне останутся только воспоминания, картины нашей юности. Прекраснейшие из которых, уверен, это наше эрлангенское путешествие...» Но тогда с кем же он беседовал? Да и был ли это Тик? И в какое, собственно, время происходит этот диалог: во время путешествия двух молодых романтиков? В годы после смерти Ваккенродера? В нашей современной Франконии? Теперь, в конце рассказа, читатель понимает, что слышал лишь голоса поэтов, которые, преодолев время, остались жить в горах Франконии, в окрестностях Эрлангена. Судьбы, зафиксированные навсегда в памяти города, голоса, продолжающие жить после смерти героев, собственно не новый прием в литературе. Им пользовались Гелдерлин, Бобровски и другие авторы. Но у И. Вилкеса этот прием становится ведущим в организации сборника. Читая рассказы Вилкеса, трудно выделить образ автора-рассказчика. Кто он? Из одного рассказа в другой переходит некто, кто знает о героях все, вплоть до самых сокровенных мыслей. В то же время этот некто видит все как бы со стороны, собирает конкретные жизни и, как мозаику, строит из них собственную картину мира, единую и универсальную, в которой правят законы судьбы и все случайное оказывается неслучайным. Он словно бы обладает каким-то высшим знанием. Подзаголовок сборника, «Литературные истории Эрлангена», подсказывает читателю, кто этот рассказчик. Это город, который исподволь проявляется в каждом из рассказов. Город, который повествует о том, что происходило и происходит в нем. Город, который живет вместе с теми, кто приходит и приезжает, кто остается навсегда или задерживается на несколько часов. Образ, который объединяет отдельные рассказы в единое целое. Автор нигде не дает развернутой картины города. Его портрет рисуется отдельными словами, несколькими определениями, случайно брошенной героем фразой. В первую очередь, это «город гугенотов», об этом упоминается в большинстве рассказов, словно задается некая точка отсчета во времени. А в остальном этот город очень разный.

Так Гёте «удостоил лишь беглым взглядом скучное здание в стиле барокко». А Тик и Ваккенродер восхищены: «Как великолепны эти окрестности Эрлангена!». Для Томаса Манна Эрланген – это группы студентов, ведущих на улицах свои политические споры. Политический изгнанник Якоб Гримм приобрел в Эрлангене «сердца всех, любящих свободу». Но город потому так свободно проникает в мысли и чаяния героев, что он переживает вместе с ними их беды и радости. Не столько внешние и исторические характеристики создают образ города, сколько те чувства и мысли, которые оставлены в нем героями рассказов. Горе Рюккерта, разлившееся над кладбищем нового города, где похоронены двое рано умерших его детей; тревога Гёте, с новой силой вспыхнувшая у корней старого, обвитого плющом дерева; враждебная атмосфера нацистской публики во время выступления Томаса Манна в редутном зале Эрлангена; мучительная и восторженная запретная любовь Августа фон Платена к соседу по квартире; юные восторженные голоса романтиков Тика и Ваккенродера, звучащие над горами и долинами Франконской Швейцарии – все это живет в памяти города, проникает в его атмосферу, создает его неповторимый характер. Добро и зло, совершаемое в городе, становятся его судьбой, его летописью, его памятью.

Поэтому город в книгах Иоханнеса Вилкеса живет, сопричастный этому добру и злу. И рассказывает свои истории.

¹ Johannes Wilkes «Kant kam nicht». Erlangen. 2001. «Alle Wege fuehren nach Nuernberg» Cadolzburg, 2003. «Der Baer der Buddenbrooks» Erlangen, 2006.

² Достаточно назвать последние рабтры писателя, тележурналиста и сценариста Георга Стефана Троллера «Dichter und Bohemien» 2005 и «Ihr unvergesslicher» 2006.

³ Так, например, рассказ «Emmy Noether» действительно представляет из себя буквально по годам расположенные лаконичные записи о том, какие события происходили в жизни женщины-математика, первой из женщин удостоенной Нобелевской премии. («1964: Всемирная выставка в Нью-Йорке. Прстранная местность. В главном здании большой зал: математики. По его длинной стороне одного размера настенные портреты: Men of Modern Mathematics. Восемьдесят фотографий. Черно-белые. Галстуки, костюмы, много очков. Восемьдесят математиков, много умных лиц. Семьдесят девять мужчин, одна женщина: Эмми Нётер

23 марта 1882: Эрланген, Главная улица, дом 23. Макс Нётер, известный математик и профессор королевского баварского университета, нежно держит в руках своего первого ребенка. Несмотря на то, что ему трудно ходить (следствие паралича, перенесенного в детстве), он, напевая, несет его через большую квартиру и тихо нашептывает в ухо его няня: Эмми, маленькая Эмми»).

Александр Никифоров*

ПАЧКА МАНЧЕСТЕРА (двадцать стихотворений без фильтра)

Человек отличается только степенью
отчаянья от самого себя.

Иосиф Бродский

1

Я брался за строчку и уходил на север.
Сияньем Полярной часто бывал наколот.
Боялся мороза. И только раздвинув веер
фрамуги, в квартиру впускал настоящий холод.
Разинувши рот, я умилялся видом
больших медведиц с большими частями тела.
Но забывался. И сделав последний выдох,
я наблюдал, как падает лучшая в небе стелла.
Я зажигал другую, кому-то, наверно, нужно,
чтобы она горела, пока не зевнет фрамуга,
покудова дверь за спиной не спост натужно
арию лампы и чайника, песню юга.

2

И я жил в квартире, где утро – порочный круг,
где вечер себе позволял изменяться под взгляд подруги:
и скальпель кромсал бумагу, и чай кипятил хирург,
и строчки казались венами от натуги.

* Родился 3 апреля 1981 года в г. Астрахань. В 2004 г. окончил Полоцкий государственный университет, филологический факультет по специальности «английский язык, французский язык», в 2007 г. – аспирантуру по специальности «литература народов стран зарубежья (американская)», диссертационное исследование посвящено американской поэзии о второй мировой войне (завершается). Первые литературные публикации в альманахах «Катарсизм», коллективных сборниках «Розлив», «Острова», в местной и республиканской прессе: «Вестник культуры», «Медицинский вестник» и др. Активно занимается переводами. Имеет около двадцати литературоведческих статей, рецензий, отзывов, обзоров в отечественных и зарубежных научных изданиях.

В квартире, где стол ограничен числом углов,
где гладь находила в локте (не скажу, что искомый) угол,
я жил; и ладонь (как бабочку – к смокингу) приколов
ко лбу, я дергал за нитки любимых кукол.
Их танец казался нестройным. В итоге, мне,
которому вечно мешают (и это на них похоже),
мысль открывала глаза (чаще всего во сне),
что жизнь нереальна за стенкой. И перед – тоже.

3

Наконец-то есть повод достать поводья,
все дороги домой предрекают обратный билет.
Ты не выскочи замуж (под поезд), и вроде я
не планировал свадьбы по мудрости лет.
Как бы так: от греха, но к тебе и поближе,
чтобы к зависти рельс горизонтом на время сойтись,
а пока я в кофейной борахтаюсь жиже,
от того и стыдлив мой душевный стриптиз.
А попутные звездочки просят сойти, не
обнажившись и не обратившись в полярный фонарь,
что засветится красным в проулочной тине.
Каждой, помню, по паре, но я ведь особая тварь.

4

...got married. Действительно, уж невтерпеж.
Женщина даже с собою непостоянна.
Теперь и полстрочки, отчаявшись, не черкнешь
и не растянешь «I – love – you» по дну океана.
Любимая некогда с той стороны земли
топчет подошву, похоже, с двойною силой.
Видно, поэтому (не потому! что теперь – вдали)
стала она вполонину милой.
Услышав известье о свадьбе, скажешь «о'кэй, о'кэй».
Утрата равняется рваному полукеду.
Я собирался в США, но не поеду к ней.
Я вообще не поеду.

5

Есть, что сказать, особенно – вслух, тебе, сегодня.
И – написать, строчку закончив унылым дактилем.
Помни: мой голубь (признаться, что просто сводня
писем и адреса) вылетел птеродактилем,
какнув на Дарвина. Время летит, иному
мстя по дороге (в сердце и ниже твоём) прохожему.

Время летит. А что моему пиджаку свиному,
добрый обделки и чернокожему?
Рано нам смешивать будущее с настоящим.
Я промолчу, шагая мимо тебя по городу.
Чтобы явиться разумным и прямоходящим,
я отпускаю на время тебя и... бороду.

6

Семиугольная комната. Утро. Окно с прохладцей.
Оставшийся угол дивана весьма покат.
Тянет накрыться. Но по будильнику как ни бацай –
поднимет быстрее, грубее, чем твой домкрат.
Дальше – кухня, тепло. Какая к чертям зарядка,
тем более – гирия? Чай. В лучшем случае, бутерброд.
Не стыдно снимать трусы в присутствии беспорядка,
нюхать носки. Смотреться в зеркало. И наоборот.
Так, выходя из комнаты, себя утешаешь сонно:
день – это временно, словно сутулость плеч.
И для ходьбы иного не взять резона:
встаешь для того, чтобы под вечер лечь.

7

Чай никогда не остынет, пока есть чайник
или же горло мое, что одно и то же.
Оба свистят в квартире, оба рисуют чашк
бровями домашних и обжигает кожу.
Два неприметных никем и ничем предмета
Обогреваются рядом, ценя соседство.
И если один уходит в сторону туалета,
значит, что цель оправдала средство.
Братья по жажде, вздыхая, пускают струйки,
только покоя в лимонной ища подкове.
Если есть ручки, то значит должны быть руки.
Чай никогда не остынет. Остынет кофе.

8

Не спеши уходить ко сну, не спеши – допишется,
а не допишется – будет что вспомнить после. К
тому же в окне завсегдагай, пустая нишица
книги твоей. Вспомни, в мультфильме ослик
получил потерянный хвостик ко дню рождения.
И это о строчках, забитых в пуху и перьях
подушки. Но случится так, что твои не-бдения
немыслимо скажутся в своих потерях.

- Возьми, к примеру, окно с задубевшей рамою,
выбей стекло (в мыслях, конечно), холод
сам задвигает твоей ножилой, упрямою
кистью, и ты ощутишь, что молод.
Зачерпни немножечко снега на стол с палитрою,
пододвинь ее к сердцу – быстрее тает,
слей воду на пол, успокой себя: «завтра выдраю»
и слушай, как скорость биения нарастает.

9

Что может быть крепче союза Союза и Аполлона?
ночной стыковки локтей с облучком балкона?
что лучше звезды, горящей меж пальцев? чем личный млечный?
и черни волос, воюющей с черною встречной?
Свой пыл выдыхают в движение автомобили.
Балкон был придуман затем, чтоб на нем курили,
стояли и ждали, но, дав разогнаться мысли,
бежали на кухню к столу и над строчкой висли.
И на столе, на пленке бумаги, будто бы в негативе –
поймав в объектив представленье о некоем сверхмотиве –
нечатали млечный дым, затем проявляли строчкой.
И, шелкнув звездой, вновь начинали точкой.

10

Весна разрешает забить на твою ушанку,
обнять (с продолженьем) поддатливую южанку:
она не позволит уснуть, не стянув пижамку.
Весна разрешает все! даже немного счастья,
запястье, трущееся о запястье,
ту же южанку из душа, журчанье: «щас я...»
Весна не вернет меня к мысли, по ходу, детской,
сну о создании семейки, с чего б не шведской;
не вспомнить уже о любви без причины веской.
Поэтому – чудо! Я столько пропел о чуде,
что подается случайно на синем блюде,
я и не помню: глаза голубые, вроде.

11

.....
.....
.....
.....
.....

12

Я хватался за строчку, а строчки хватало на ночь.
Выходил покурить на балкон и плюнуть в небо.
Кто-то меня по ночам окликал: «Сан-Саньч!»,
кто-то из будущего, словно я в прошлом не был.
Он же во мне увидел старика и даже
белые тапки одел мне на босу ногу.
Он же хлебал мою водку, крича: «вода же!»
и охмурял моих женщин. Ташил в берлогу.
Я разглядел бы его, если б брился чаще,
если бы видом своим был с утра доволен,
внешним хотя бы, утренним, настоящим,
как огурец, что чуточку недосолен.
Я не кидал бы тогда на полслово музу,
не прижимал бы к попе ладонь матраца,
я б не любил по привычке одну медузу,
которую проще убить, чем навек расстаться.

13

Начало разлуки не с коридора, – с зала,
с заявления типа: я занята, я сказала,
с гудков телефона, а не – вокзала.
Разлука – константна. Ты навсегда – в разлуке.
Пример: тишина в своем постоянном звуке,
но он оглушительней, нежели гром базуки.
При встрече постфактум понятно, что воз и ныне...
Ты можешь, отчаявшись, встать и *vení*
и *vidí* отчасти, но *visí* уже в помине.
Поэтому лучше – не-встреча! Твой глаз, в котором
читается помесь слезы с укором,
выглядит лучше, чем «до разлуки в скором».

14

Чем оказалась любовь? Сладкой на вид конфетой?
Может – лимоном, которому нужен сахар?
Тем и другим. В этой обертке, в этой
победе над вкусом время не лучший знахарь.
Отсюда – чай. Отсюда – в стакане ложка,
чтобы – не голый перед прогорклым горем.
Губы сжимаешь и держишь во рту немножко,
после глотаешь, как всхлипы когда-то – горлом.
Вновь зажигаешь плиту (некого больше), в помощь
ставишь свой чайник с евоным бурлящим стоном.
Ложкой взболтнув, старой заваркой поишь
сердце без сахара, но – с лимоном.

15

Я не терял надежду и прочие части тела,
особенно те, с которыми не был дружен.
И только сердечная мышца, перетрудаясь, скрипела,
и блюдца для слез остывали, как поздний ужин.
Кому-кому, а мышцы моей хватило сыра.
В аорту не лезет тот, кто и вправду лаком,
оттого-то в блюдец с касмой немного сыро,
но все-таки больше, чем, если бы кот наплакал.
Я не терял надежду, любовь не терял тем паче,
но запах кухни снова приводит в кружку.
За то, что я никогда не нуждался в сдаче,
придется залить глаза и уморить норушку.

16

Ты даже не знаешь, на что стала жизнь похожей.
Я в силах удерживать крови поток под кожей.
Но глаз не обманешь, и ниточка капилляра,
лопнувши, сводит с ума экватор глазного шара.
Так появляются меридианы, широты, место
покоренного вском зрачка – серого эвереста,
что устремляется в небо взглянуть воочью,
как там темнеет и часто – не только ночью.
Так появляется капля (откуда-то из-под брови),
влага без колера, капля бесцветной крови,
что позволяет мне лицезреть одинокий вид на
жизнь, что менее вероятна, более – очевидна.

17

Причина подарка? – веская ерунда.
Розы – вазонам, а ты оглянись туда,
где есть вероятность, но нет следа.
Кровь оказалась немногим честней воды...
(я взболомутил пять литров твоей среды?
ты извини, не за этим пришел сюды).
...честнее воды, дешевле помятых роз,
цвета разбавленной крови, что я принес,
вкуса губы никогда не кричавшей «SOS».
Возьми эти розы из побледневших рук,
толику аквы в тебе покрасневшей вдруг.
Брошенный камень и тот оставляет круг.

.....

19

Сядь. Успокойся. Вздохни. О себе. О ней.
 Накорми никотином соседей сердечной мыши.
 Легкие на ... навсегда родней,
 оттого что хоть вздох поднимают макушки выше.
 Долгие прятки в итоге находят дверь,
 дверь за спиною, если не станут бацать, –
 лучшее бегство для глухонемых тетерь,
 которые крыльями дыма рисуют двадцать.
 Сядь. Успокойся. Чего ты вскочил? Тебе
 вовсе не сорок, чтоб удивляться, рано.
 Думай о золоте строчек, руне, судьбе –
 без шерсти еще – но уже барана.

20

К двадцати одному я выбрался из квартиры
 поглядеть исподлобья на дождь, что весьма отчаян,
 превращая невидимые штрихи в пунктиры
 посредством плаща и зонтика. Как англичанин.

Прозрения угол, оставив асфальт и ноги,
 сужал перспективу ходьбы, в чем оказался честен.
 Но я не смотрел, выдыхая и прячась в смоге,
 поэтому – Англия. Я и курю «манчестер».

К двадцати одному я выбрался после чая
 разделить с погодой похожее настроение.
 Свой дом по дороге от крепости отличая,
 вернулся в свое неизбежное, как старение.

(2000–2001)

УКАЗАТЕЛИ*

(Выпуски 1–20)

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

(АВТО) БИОГРАФИЯ

Жанр беллетристической биографии в английской литературе постмодернизма *Нестерова Е.В.* 12 179–181

Своеобразие биографий П. Акройда «Диккенс» и «Последнее завещание Оскара Уайльда». (К вопросу о постмодернистской биографии) *Ушакова Е.В.* 12 182–185

Традиция жанра биографии в английской литературе (П. Акرويد «Последнее завещание Оскара Уайльда») *Нестерова Е.В.* 14 167–169

Романы Ольги Войнович – исповедь современного подростка. (Гендерная саморефлексия в современной европейской женской автобиографической прозе) *Кукес А.А.* 14 172–176

Автобиография и «эго-романистика» в творчестве М. Дюрас. («Плотина против Тихого океана», «Любовник», «Любовник из Северного Китая») *Маричик Ю.А.* 18 103–108

«Найду ли я силы быть счастливым»: автобиографическая проза Б. Констан *Симонова Л.А.* 18 222–231

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

О подражании одной сатире Горация у Свифта и Кантемира *Зыкова Е.П.* 6 9–14

Античность в творчестве Гёльдерлина *Терентьева Е.Е.* 6 129–130

Антитетичное построение речей в «Истории» Фукидида *Армина С.Т.* 7 3–11

Ранние произведения римской литературы: особенности языка *Петрова Г.В.* 11 162–164

Жанр эпиграммы в творчестве Гёте и Марциала *Черепеникова М.С.* 13 3–7

Эпитеты богов в «Любовных элегиях» Овидия *Нестер Н.В.* 13 8–13

Античные образы в поэме Эзры Паунда «Хью Селвин Моберли» *Нестер Н.В.* 15 144–147

Аллюзия на образ Дафны в поэзии Эзры Паунда и античная традиция *Нестер Н.В.* 17 145–148

Образ троянской пророчицы в новелле К. Вольф «Кассандра» *Артёмчик Е.Г.* 18 289–293

Роль «Метаморфоз» Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» *Плахина А.* 19 72–76

(АНТИ)УТОПИЯ

К вопросу о романтическом двоемирии в эстетической утопии Новалиса «Генрих фон Офтердинген» *Давыдова Е.В.* 2 44–51

Теоретическая модель антиутопии О. Хаксли *Редина О.Н.* 2 116–125

* Составлены А.А. Никифоровым

Мотивы антиутопии в романе А. Платонова «Счастливая Москва» *Брель С.В. 6 88–97*

Антиутопии Алеся Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *Леонова Е.А. 15 205–209*

Утопические мотивы в произведениях Г. Броча 1930-х годов *Стрельникова А.А. 17 163–169*

Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Бёрджеса «1985» *Вежлева О.В. 18 53–56*

Лабиринты совершенства в английском утопическом романе *Шадуровский М.И. 18 189–192*

Интерпретация картины мира, характерной для традиционной антиутопии, в «1985» Э. Бёрджеса *Вежлева О.В. 19 190–197*

Поэзия тишины в романе-утопии О. Хаксли «Остров» *Шадуровский М.И. 19 295–302*

АРХЕТИП

Проблема «обломовщины» в аспекте теории архетипов Карла Густава Юнга *Майкова А.Н. 12 11–22*

Архетипы шута и чудака в романах Лоренса Стерна *Дешковец Н.В. 17 128–133*

БАЛЛАДА

Трансформация иррационального компонента баллады от природно-магического к социально-магическому (модель конфликта: социальное преступление – ирреальное наказание) *Слесарев А.Г. 5 68–78*

Баллада как поэтический жанр. (К вопросу о родовых чертах в балладе) *Ковылин А.В. 7 23–28*

Баллады о Робин Гуде: популярное введение в проблему *Гугнин А.А. 9 3–7*

Баллада о Тангейзере. Перевод *Белоусов М.Г. 13 206–208*

Немецкая баллада XVIII века: пути формирования жанра *Козин А.А. 16 116–121*

БАЛЛАДА НАРОДНАЯ

Народная и литературная баллада: взаимосвязь жанров *Ковылин А.В. 3 54–64*

Оппозиция «свой»/«чужой» в конфликте немецкой народной баллады *Слесарев А.Г. 7 29–36*

Становление русской народной баллады. Статья первая *Ковылин А.В. 10 13–17*

Становление русской народной баллады. Статья вторая. «Авдотья-рязаночка». (К вопросу о генезисе жанра народной баллады) *Ковылин А.В. 11 17–34*

Становление русской народной баллады. Статья третья. Цикл баллад о девушках-половнянках *Ковылин А.В. 13 14–36*

Становление русской народной баллады. Статья четвертая. Еще раз к вопросу об одной сюжетной загадке. (Былина о Козарине) *Ковылин А.В. 14 107–113*

БАЛЛАДА ЛИТЕРАТУРНАЯ

Функции пародии в поэзии М.Ю. Лермонтова: на примере баллад *Вакуленко А.Г. 1 74–78*

Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И.-В. Гёте и Л.А. Мей) *Козин А.А. 2 75–80*

Элементы фольклорной и мифологической образности в балладах Эдуарда Мёрике *Слесарев А.Г. 2 81–84*

Народная и литературная баллада: взаимосвязь жанров *Ковылин А.В. 3 54–64*

Модификация жанра баллады в творчестве В. Вордсворта периода выпуска сборника «Lyrical Ballads» (1798) *Татейшвили В.М. 3 65–67*

Осмысление образа Фридриха Барбароссы в немецкой литературной балладе 30–40-х годов XIX века *Козин А.А. 5 63–67*

Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *Слесарев А.Г. 10 60–64*

«Рыбак» и «Лесной царь» Гёте в контексте русской литературной баллады XIX века *Козин А.А. 11 51–57*

Баллада И.В. Гёте «Рыбак» в русских переводах XIX века. (Стилистические курьёзы) *Козин А.А. 12 75–80*

Путь на другой берег. (На материале баллад сборника В. Скотта «Песни шотландской границы») *Николаева Е.С. 19 111–114*

Модификации мифического элемента литературной баллады *Слесарев А.Г. 18 85–102*

БЕЛОРУССКАЯ КУЛЬТУРА

Сравнительный анализ псалм из «Рифмоторной псалтири» Симеона Полоцкого и Василия Титова по ее различным спискам *Сидорович Л.Н. 9 8–11*

Белорусская книжная гравюра XVI–XVIII веков *Пашкевич М.Е. 10 18–21*

Симеон Полоцкий и его «Рифмоторная псалтирь» *Сидорович Л.Н. 10 22–25*

Эпистолярная публицистика белорусского православного духовенства в 1863 году *Сороко С.М. 10 85–92*

«Эдипов комплекс» и «Не убий!» об особенностях отечественной культуры *Лысова Н.Б. 10 112–116*

«Рифмоторная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. (История создания и роль в духовно-нравственном воспитании) *Сидорович Л.Н. 11 81–86*

Полоцкая иезуитская типография и ее деятельность *Сумко Е.В. 11 87–94*

Школьный театр в учебных заведениях Витебской губернии *Нечаева Н.С. 11 95–98*

Пространство литературного мифа. К вопросу изучения хронотопа белорусской литературы *Лысова Н.Б. 11 99–102*

Загадка графа Муравьева-Вилenskого *Сороко С.М. 12 110–123*

Национальная идея на страницах газет «Наша доля» и «Наша нива» *Гатух Р.В. 12 124–129*

Белорусский государственный музыкальный театр *Шедова Е.В. 12 130–142*

Первый литературно-художественный альманах новополоцких лиценстов *Гузний А.А. 12 143–145*

Лексические архаизмы в составе фразеологизмов белорусского языка *Струкова С.М. 12 146–150*

Основные максимы белорусского национально-освободительного движения и формы воплощения национальной идеи (конец XIX – начало XX веков) *Грудницкий Г.Д. 13 181–187*

Ксенофонт Говорский в «Витебских губернских ведомостях» *Сороко С.М. 13 188–198*

Влияние общественно-политических процессов на развитие театральной культуры Витебской губернии в XIX веке *Нечаева Н.С. 13 199–202*

О переводе одного стихотворения Владимира Короткевича *Никифоров А.А. 13 203–205*

Мировоззрение белорусов в контексте фольклорно-мифологического наследия *Грудницкий Г.Д. 14 177–186*

В поисках имени. К вопросу о национальном самоопределении *Лысова Н.Б. 14 187–191*

Парадоксы Витебской губернии *Сороко С.М. 14 192–202*

Социокультурная ситуация средних городов Беларуси: вводные замечания *Пашкевич М.Е.* 14 209–213

Ангиутопии Алеся Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *Леонова Е.А.* 15 205–209

Товарищество Вольных Литераторов: история, творческие достижения, библиография *Аркуш Алевь (Козик А.Б.)* 15 218–222

Мировоззренческие аспекты белорусской народной культуры *Грудницкий Г.Д.* 16 152–160

Филон Семенович Кмита-Чернобыльский (1530–1587) *Устинович Е.В.* 16 161–172

Проблемы литературы и журналистики на страницах официальных изданий Северо-Западного края Российской империи *Сороко С.М.* 16 192–197

Общее и различное в поэзии импрессионизма М. Богдановича и П. Верлена *Матюшенко М.В.* 16 198–200

Стихи и проза Сергея Малолеткина *Гугнин А.А.* 16 201–211

Между Россией и Польшей была Беларусь (по страницам официальных белорусских изданий начала XX века) *Сороко С.М.* 17 279–289

История полицейской милиции (1917–1924) *Недзялков Я.С.* 17 290–298

Книгоиздательская деятельность в БССР (1920-е – начало 1930-х годов) *Сумко Е.В.* 17 299–302

Сравнительный анализ поэтики белорусской живописи в историческом контексте 1920–1990-х годов *Медвецкий С.В.* 17 303–311

Керамика Ковальчуков *Гугнин Н.А.* 17 312–316

Переводы О. Минкина стихотворений Э.А. По как произведения белорусской литературы *Лысова Н.Б.* 17 317–325

Устаревшие номинации бытовой сферы. (Названия одежды) *Власенко Л.М.* 17 326–331 в соавторстве со *Струковой С.М.*

Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: история и библиография *Раткевич А.М.* 17 332–337

Пражская Библия как уникальный криптографический памятник *Собитнюк Н.А.* 18 402–413

Художественный этнографизм в белорусской прозе периода Великой Отечественной войны *Боровко В.Ю.* 18 414–417

Поэзия А. Рязанова в переводах О. Анзуля *Барцевский Л.П.* 18 422–424

А. Т. Твардовский и белорусская литература *Ярошук А.И.* 18 425–431

Литературная премия «Глиняный Велес» *Аркуш Алевь (Козик А.Б.)* 18 432–434

Актуализация устаревших названий в белорусской художественной прозе *Струкова С.М.* 18 435–441

Культура жизни молодого города Беларуси: улицы Новополоцка *Пашкевич М.Е.* 18 442–451

Жыццёвы жанр у прасторы і часе: старажытная беларуская і сэрбская літаратуры XII–XVI стагоддзяў *Дабравольская І.С.* 19 350–357

Беларускі лёс тэрцыны з «Боскай камедыі» Дантэ Аліг’еры *Чарота Ул.І.* 19 358–361

Трансформация идиллического хронотопа в белорусской прозе XX века *Боровко В.Ю.* 19 362–364

Нямецкі дыскус у парадыме стасункаў Васіля Быкава з сусветнай літаратурай *Леонова Е.А.* 19 365–373

Стилевые особенности современного белорусского романа. (На примере романа Андрея Федоренко «Ревизия») *Павловская Е.А.* 19 374–376

Образ майората у Э.Т.А. Гофмана и В. Короткевича *Новосельцева А.В. 19 377–379*

Поэты Полоцкой ветви *Зачевский Е.А. 19 380–393*

«Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апаваданнях» Я. Баршчэўскага і традыцыі еўрапейскай навілістыкі эпохі Адраджэння *Смулькевіч А.А. 20 33*

Белорусский государственный художественный техникум в период проведения в республике политики белорусизации (1924 – конец 1920-х годов) *Исаков Г.П. 20 417*

Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Ціхая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкого) *Третьяк З.И. 20 45*

Полоцкие поэты. (Статья вторая) *Зачевский Е.А. 20 435*

Комін ў міфалогіі беларусаў *Ненадавец А.М. 20 408*

БІБЛІОГРАФІЯ

Библиография литературоведческих и литературно-критических публикаций кафедры зарубежной литературы МГОПУ (1995–1997). *Гугнин А.А. 4 106–112*

Вагнер Рихард. Краткая библиография *Виллих Х. 8 54–55*

БІБЛІЯ

Сравнительный анализ псалм из «Рифмотворной псалтири» Симеона Полоцкого и Василия Титова по ее различным спискам *Сидорович Л.Н. 9 8–11*

Симеон Полоцкий и его «Рифмотворная псалтирь» *Сидорович Л.Н. 10 22–25*

«Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. (История создания и роль в духовно-нравственном воспитании) *Сидорович Л.Н. 11 81–86*

Интерпретация библейской истории в пьесе Ч. Уильямса «Семя Адама» *Маркова О.Е. 17 155–162*

Пародия в скетчах Б. Виана на библейский сюжет *Пинчук О.Н. 17 60–65*

Лирические книги Библии в немецкой поэзии XVII века *Синило Г.В. 18 5–33*

Языческое отражение в библейском мифе: роман «Иов» Й. Рота *Рысаков Д.П. 18 361–363*

Пражская Библия как уникальный криптографический памятник *Собитнюк Н.А. 18 402–413*

Библейская топика в лирике Нелли Закс *Синило Г.В. 20 216*

ВОСТОК В ЛИТЕРАТУРЕ

Восток в художественном мире Германа Гессе («Демьян») *Кузнецова Н.В. 13 145–152*

Восток А. Пушкина и Т. Шевченко *Арендаренко И.В. 19 400–407*

Философия дзен-буддизма в романе Ч. Джонсона «Пастушья история» *Гуринович С.С. 19 77–80*

Восток в художественном мире Германа Гессе («Сиддхартха») *Кузнецова Н.В. 20 267*

ВЕЙМАРСКАЯ КЛАССИКА (ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ)

«...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» *Гугнин А.А. 1 27–41*

В.А. Жуковский и Ф. Шиллер. (К вопросу об общих чертах и различиях мировоззрения и эстетики) *Шаманская Л.П. 1 50–53*

Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *Шаманская Л.П. 2 38–43*

Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И.-В. Гёте и Л.А. Мей) *Козин А.А. 2 75–80*

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера и В.А. Жуковского (несколько тезисов для сопоставительных исследований) *Шаманская Л.П.* 3 50–53

К проблеме трансформации мотивов «Фауста» Гёте в «Мастере и Маргарите» Булгакова (тезисы) *Коваленко Н.В.* 3 117–118

Пушкин и Гёте. Сходства и расхождения *Архипов Ю.И.* 11 35–43

«Рыбак» и «Лесной царь» Гёте в контексте русской литературной баллады XIX века *Козин А.А.* 11 44–50

Мотивы «пути» и «убежища» в лирике И.-В. Гёте *Черепенникова М.С.* 11 44–50

Символизм И.-В. Гёте и Б. Пастернака *Коваленко Н.В.* 11 58–65

Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П.* 12 70–74

Баллада И.-В. Гёте «Рыбак» в русских переводах XIX века. (Стилистические курьёзы) *Козин А.А.* 12 75–80

«Разговоры немецких беженцев» И.-В. Гёте. (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) *Святохо Л.И. (Семченок)* 13 37–47

Веймарская классика в контексте европейского романтизма. (Постановка проблемы) *Шаманская Л.П.* 15 26–30

Категория счастья и её интерпретация в теории и художественной практике Ф. Шиллера *Шаманская Л.П.* 18 147–153

В.А. Жуковский и веймарский классицизм: философия и эстетика *Шаманская Л.П.* 4 15–19

Вечно умирающая классика. (Статья первая) *Шаманская Л.П.* 16 122–124

Вечно умирающая классика. (Статья вторая) *Шаманская Л.П.* 17 251–256

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

Австрийская поэзия от экспрессионизма до конца второй мировой войны *Гугнин А.А.* 7 90–111

Поэзия немецкоязычной Швейцарии после второй мировой войны *Гугнин А.А.* 8 118–132

Типология трагического в прозе о Великой Отечественной войне *Лоскутникова М.Б.* 12 168–171

Исследование человека. (Тема войны и фашистской оккупации в рассказах Ежи Анджеевского) *Апанасович Н.Г.* 13 163–167

Михаил Шолохов и послевоенная проза: сближения и несходства *Моторо А.Н.* 16 83–88

Художественный этнографизм в белорусской прозе периода Великой Отечественной войны *Боровко В.Ю.* 18 414–417

Связь времен в прозе о Второй мировой войне («Можжевелик выстоит и в сушь» Ю. Туулика и «Хатынская повесть» А. Адамовича) *Ключенович И.М.* 18 418–421

Личность и общество в романе Н. Мейлера «Нагие и мёртвые» *Бутырчик А.М.* 19 265–272

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Синекдоха в героическом эпосе средневековья *Тимохин В.В.* 4 5–14

Былинные черты в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* 5 3–9

Антитеза в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* 6 3–8

К проблеме использования символов общего значения в «Песни о Роланде» *Тимохин В.В.* 7 12–15

О ключевых словах-понятиях в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* 11 10–16

К вопросу о частотности использования эпитетов в героическом эпосе средневековья
Кулаева Е.Б. 11 164–165 статья написана в соавторстве с Тимохиным В.В.

Средневековый животный эпос во Франции: истоки и поэтика *Новоженская Ю.С. 175–10*

ДРАМАТУРГИЯ

К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова («Чайка») *Емельянова Т.В. 1 90–94*

Драма Р. Вагнера «Тангейзер» *Белоусов М.Г. 7 37–47*

Эпический хронотоп вагнеровской драматургии *Белоусов М.Г. 8 41–42*

Н.А. Лейкин: веки жизни и творчества. (Статья четвертая: драматургические искания
рубежа 1860–70-х годов) *Шиловских И.С. 9 53–72*

Художественное своеобразие пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» *Лапен-
ков Д.С. 12 60–64*

Белорусский государственный музыкальный театр *Шведова Е.В. 12 130–142*

Элементы театральности в романе А. Беннета «Повесть о старых женщинах» *Журав-
лева С.Т. 12 157–159*

Романтизм и новаторство в творчестве Р. Вагнера *Белоусов М.Г. 14 159–161*

Парсифаль и Лознгрин – две судьбы. (Соприкосновение «небесного» и «земного» в дра-
матургии Р. Вагнера) *Белоусов М.Г. 15 49–53*

Осмысление Эженом Ионеско творческого наследия Уильяма Шекспира (на примере
пьес «Макбет» Шекспира и «Макбет» Ионеско) *Кондаков Д.А. 15 160–166*

Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере анализа пьесы
Э. Ионеско «Жертвы долга») *Кондаков Д.А. 16 247–252*

Интерпретация библейской истории в пьесе Ч. Уильямса «Семя Адама» *Маркова О.Е.
17 155–162*

О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско *Кондаков Д.А. 17 170–175*

Художественное время в драматургии А. Чехова: к проблеме традиций *Джус М.Н. 18
142–146*

Проблема сохранения патриархальной культуры в драматургии Рихарда Биллингера
1930-х годов *Стрельникова А.А. 19 231–235*

Принцип «взаимоотражений» в пьесе Т. Бернхарда «Минетти» *Филатова В.Ю. 19
311–316*

ЖАНР

Кельтская мифология и жанр «фэнтези» *Жаринов Е.В. 1 3–26*

Народная и литературная баллада: взаимосвязь жанров *Ковылин А.В. 3 54–64*

Модификация жанра баллады в творчестве В. Вордсворта периода выпуска сборника
«Lyrical Ballads» (1798) *Татейшвили В.М. 3 65–67*

О жанровых процессах в системе литературных связей: Л. Толстой и Г. де Мопассан
Саламова С.А. 3 75–78

Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: жанровое своеобразие и историко-культурный кон-
текст *Осипова Н.О. 3 90–100*

Черты жанра «интеллектуального романа» в «Демократии» (1984) Джоан Дидион *Ку-
дашкина О.Н. 3 119–120*

О жанровой поэтике «Жана Кавалье» Э. Сю *Литвиненко Н.А. 4 20–31*

О некоторых аспектах жанровой поэтики романов Э. Сю 1840–1850-х годов *Лит-
виненко Н.А. 5 79–85*

Баллада как поэтический жанр. (К вопросу о родовых чертах в балладе) *Ковылин А.В. 7
23–28*

Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена *Астасов А.В.* 7 60–89

Литературный импрессионизм и жанровое своеобразие малой прозы Петера Альтенберга *Маркина Е.В.* 8 70–79

Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра *Виноградова Ю.С.* 10 121–126

Становление русской народной баллады. Статья вторая: «Авдотья-рязаночка». (К вопросу о генезисе жанра народной баллады) *Ковылин А.В.* 11 17–34

Жанр литературного путешествия и теоретические проблемы культуры в творчестве А. Белого. (На примере «Путевых заметок по Сицилии и Тунису») *Алтатова Ж.А.* 12 163–165

Жанр беллетристической биографии в английской литературе постмодернизма *Нестерова Е.В.* 12 179–181

Жанр эпиграммы в творчестве Гёте и Марциала *Черепеникова М.С.* 13 3–7

«Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте. (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) *Святохо Л.И.* 13 37–47

К проблеме жанровой идентификации современного романа Перу *Ланин И.Л.* 15 197–204

«Страшный» жанр в русской прозе XIX века *Щемелёва Е.Б.* 14 161–164

Традиция жанра биографии в английской литературе (П. Акройд «Последнее завещание Оскара Уайльда») *Нестерова Е.В.* 14 167–169

Жанровые особенности новеллы И.В. Гёте «История Фердинанда и Оттилии» из цикла «Разговоры немецких беженцев» *Семчёнок Л.И.* 15 31–39

К вопросу о жанре «Потерянного рая» Джона Мильтона *Тетерина Е.Н.* 17 11–19

Жанр комической поэмы в русской и французской литературе XVIII века *Ермоленко Г.Н.* 16 18–25

Четыре «больших» оды Ф. Гёльдерлина 1798 года с точки зрения жанра *Жук А.Д.* 16 26–38

Немецкая баллада XVIII века: пути формирования жанра *Козин А.А.* 16 116–121

Проблема жанра в трудах современных французских литературоведов: некоторые аспекты *Цыплянская Л.Э.* 16 125–128

Феномен «фэнтези»: жанр, стиль, метод? (Постановка вопроса) *Давыдова Е.В.* 16 147–151

Очерки или скетчи Боза? К проблеме определения жанра *Егорова И.В.* 17 37–42

Страшный жанр в русской литературе XIX века *Щемелёва Е.Б.* 17 43–46

Проблема жанра в «Hymne an die Unsterblichkeit» Ф. Гёльдерлина *Жук А.Д.* 18 60–72

О специфике жанра «Пророческой книги» в творчестве У. Блейка *Костенок Н.С.* 18 73–75

Роман Карло Эмилио Гадды «Это пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»: проблема жанра *Смирнова В.И.* 18 109–114

«Нуппиус» Г. Гейне с точки зрения жанра *Жук А.Д.* 19 152–155

Жанровые особенности романа Карло Эмилио Гадды «Механика» *Смирнова В.И.* 19 174–181

Жыцыйны жанр у прасторы і часе: старажытная беларуская і сербская літаратуры XII–XVI стагоддзяў *Дабравольская І.С.* 19 350–357

Путешествие как литературный жанр и мотив *Забогонская И.Л.* 20 7

В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма *Клос О.Ю. (Ясюкевич)* 20 365

ИМПРЕССИОНИЗМ

Литературный импрессионизм и жанровое своеобразие малой прозы Петера Альтенберга *Маркина Е.В.* 8 70–79

Проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX веков и проблема литературного импрессионизма *Проклов И.Н.* 15 54–60

Общее и различное в поэзии импрессионизма М. Богдановича и П. Верлена *Матюшенко М.В.* 16 198–200

КНИЖНОЕ ДЕЛО

Белорусская книжная гравюра XVI–XVIII веков *Пашкевич М.Е.* 10 18–21

Полоцкая иезуитская типография и ее деятельность *Сумко Е.В.* 11 87–94

Книгоиздательская деятельность в БССР (1920-е – начало 1930-х годов) *Сумко Е.В.* 17 299–302

Пражская Библия как уникальный криптографический памятник *Собитнюк Н.А.* 18 402–413

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ГРУППЫ

Товарищество вольных литераторов: история, творческие достижения, библиография *Аркуш, Агнес (Козик А.Б.)* 15 218–222

«Группа 47» – взгляд из XXI века *Зачевский Е.А.* 17 273–278

Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: история и библиография *Раткевич А.М.* 17 332–337

Поэты Полоцкой ветви *Зачевский Е.А.* 19 380–393

Полоцкие поэты. (Статья вторая) *Зачевский Е.А.* 20 435

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

Черты магического реализма в повести Г.Э. Носсака «Гибель» (1943) *Баркова Е.В.* 2 126–130

Проблемы магического реализма в современном литературоведении США (обзор) *Болдина А.В.* 4 78–91

Спецкурс «Магический реализм в контексте литературных и художественных течений XX века». (Обоснование концепции и некоторые материалы) *Гугнин А.А.* 4 97–105

Магический реализм Германа Гессе *Кузнецова Н.В.* 18 205–212

Магический реализм *Гугнин А.А.* 13 143–144

Метаморфозы художественного сознания А. Довженко: от экспрессионизма к магическому реализму *Наривская В.Д.* 15 223–230

МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ

Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература «магического реализма» (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской «моделей мира») *Захарова Ю.В.* 1 113–120

Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе *Кофман А.Ф.* 8 99–117

К вопросу о магическом реализме в литературах Латинской Америки *Сапожникова Е.В.* 12 172–176

Магический реализм – симультанизм: исходные сопоставления. *Латин И.Л.* 14 68–75

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА/ЛИТЕРАТУРА

Массовая культура как явление ноосферы *Жаринов Е.В.* 2 3–28

«Высокая» литература и этнографическая беллетристика (А.П. Чехов и С.В. Максимов) *Сафронов А.В.* 4 53–57 (название статьи отсутствует в содержании сборника)

К проблеме генезиса массовой литературы *Литвиненко Н.А.* 14 3–8

М.П. Чехов – беллетрист. (К проблеме «А.П. Чехов и массовая литература его времени») *Калугина М.Л.* 14 124–131

Пасторально-утопическая традиция как модус массового в романтизме. (Творчество Жорж Санд: материалы к спецкурсу) *Литвиненко Н.А.* 16 233–246

МИФ

Кельтская мифология и жанр «фэнтэзи» *Жаринов Е.В.* 1 3–26

Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *Шаманская Л.П.* 2 38–43

Элементы фольклорной и мифологической образности в балладах Эдуарда Мёрике *Слесарев А.Г.* 2 81–84

Роль мифа в романе «Улисс» Дж. Джойса *Позняков В.А.* 2 112–115

«Провинциальный» миф в творчестве А.С. Пушкина в свете пасторальной традиции *Саськова Т.В.* 3 68–74

Произведения Дж. Р.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования *Штейнман М.А.* 5 104–107

Хиرون мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» *Байшева Е.И.* 5 108–114

Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка (роман «Кентавр») *Алексеева О.А.* 5 115–123

«Индийский миф» в русском поэтическом сознании первой трети XX века *Осипова Н.О.* 6 47–53

Роль мифа в немецком экспрессионизме: поэзия Георга Гейма *Микрина Е.А.* 6 132–134

Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *Слесарев А.Г.* 10 60–64

Мифопоэтика в системе литературоведческого знания *Осипова Н.О.* 11 3–9

Пространство литературного мифа. К вопросу изучения хронотопа белорусской литературы *Лысова Н.Б.* 11 99–102

Мифологизм «Королевских идиллий» А. Теннисона *Соловьева Е.В.* 12 28–32

Анализ мифических текстов *Слесарев А.Г.* 15 88–93

Миф, построенный на мифе: «Чевенгур» А. Платонова. (Несколько предварительных наблюдений) *Зиновьева Т.М.* 15 105–108

Модификации мифического элемента литературной баллады *Слесарев А.Г.* 18 85–102

Языческое отражение в библейском мифе: роман «Иов» Й. Рота *Рысаков Д.П.* 18 361–363

Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т. Теллеген, С. Козлов) *Слесарев А.Г.* 20 51

Комін ў міфалогіі беларусаў *Ненадавец А.М.* 20 408

МОДЕРНИЗМ

Некоторые проблемы изучения модернизма *Гуцнин А.А.* 1 107–112

Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке *Гуцнин А.А.* 2 85–90

Романтизм и становление модернистской традиции *Татейшвили В.М.* 7 52–59

Неоромантические мотивы в романе Р. Вальзера «Семейство Таннер». (К проблеме соотношения неоромантизма и модернизма) *Деминских Я.С.* 19 121–127

Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере анализа пьесы Э. Ионеско «Жертвы долга») *Кондаков Д.А.* 16 247–252

ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ

Андрич Иво (1961). Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература «магического реализма» (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской «моделей мира») *Захарова Ю.В.* 1 113–120

Бродский Иосиф Александрович (1987). Иосиф Бродский и собеседники. *Никифоров А.А.* 17 176–179

Влияние У.Х. Одена на становление творческой манеры Бродского *Никифоров А.А.* 18 39–52

К 10-летию со дня смерти Иосифа Бродского. Посмертная песня Бродского *Никифоров А.А.* 19 447

Поэтика смерти в лирике И. Бродского *Тючкалова Л.Н.* 18 176–179

Беллоу Сол (1976). Личность и общество в романах Сола Беллоу (1950-е годы) *Морозова Н.С.* 6 108–112

Бёлль Генрих (1972). Нравственность и аморализм. (К вопросу об интерпретации некоторых категорий общественной морали Г. Бёллем) *Богачева С.Ю.* 8 94–98

Гауптман Герхарт (1912). Герхарт Гауптман и его проза. К 50-летию со дня смерти *Гуэнин А.А.* 1 79–89

Единство и противостояние двух сфер бытия в «Тетралогии об Атридах» Г. Гауптмана как выражение дуалистичности авторского мировосприятия *Нина Т.С.* 14 40–46

Гессе Герман (1946). Психологизм Германа Гессе: поэтика эволюции и эволюция поэтики *Золотухина О.Б.* 16 55–65

Восток в художественном мире Германа Гессе («Демиян») *Кузнецова Н.В.* 13 145–152

Смысловое наполнение принципа *coincidentia oppositorum* в финальных сценах романов Германа Гессе *Кузнецова Н.В.* 15 71–75

Магический реализм Германа Гессе *Кузнецова Н.В.* 18 205–212

Голдинг Уильям (1983). Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур» А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга) *Ефимова Н.А.* 16 73–82

Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А.* 18 252–259

Грасс Гюнтер (1999). Пророк в своем отечестве (о творчестве Гюнтера Грасса) *Гуэнин А.А.* 13 95–104

Творчество Грасса как игра со временем *Добряшкина А.В.* 17 102–106

Закс Нелли (1966). Библиейская тоника в лирике Нелли Закс *Спило Г.В.* 20 216

Киплинг Джозеф Редьярд (1907). Киплинг как создатель новой национальной идеи *Левина Ю.В.* 9 73–88

Новеллистика Киплинга, Мопассана и Чехова в оценке Сомерсета Моэма *Мясникова Л.Г.* 19 118–120

Манн Томас (1929). Символика хронотопа в «Волшебной горе» Томаса Манна *Тереженко Ю.Л.* 17 122–127

Маркес Габриэль Гарсиа (1982). Карпентьер, Гарсиа Маркес, Астуриас: символика урагана и хаоса в их произведениях *Ефимова Н.А.* 13 155–160

«Фантастическая действительность» в романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (1967) *Сапожникова Е.В.* 2 131–134

Проблема самоидентификации личности в Латинской Америке второй половины XX века (на примере романа Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества») *Сапожникова Е.В.* 13 152–155

Пастернак Борис Леонидович (1958). «Я часть той силы...» (К образу Мефистофеля в творчестве Б. Пастернака) *Коваленко Н.В.* 14 169–172

К проблеме символизма в поэзии И.-В. Гёте и Б. Пастернака *Коваленко Н.В.* 11 58–65

Категория опыта у Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака («Записки Мальте Лауридса Бригге», «Охранная грамота» и «Несколько положений») *Леенсон Е.И.* 18 260–263

Стихотворения Р.М. Рильке «Der Lesende» и «Der Schauende» в переводе Б.Л. Пастернака. Опыт параллельного чтения *Леенсон Е.И.* 19 63–71

Сартр Жан Поль (1964). Образ пространства и времени в сборнике новелл Ж.-П. Сартра «Стена» *Толстоус Ю.В.* 15 154–159

Стейнбек Джон (1962). Художественное пространство рассказчика в книге Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки» *Леонова Н.Е.* 18 133–138

К вопросу о пространственных концептах в романе Джона Стейнбека «Заблудившийся автобус» *Леонова Н.Е.* 19 273–276

Фолкнер Уильям (1959). Социальное измерение «примитива» в романе У. Фолкнера «Непобежденные» *Кондрахина Н.* 14 47–57

Потерянное поколение в новеллистике У. Фолкнера *Слижикова Г.Б.* 18 305–311

Хейзе Пауль (1910). Пауль Хейзе и немецкая литература XIX века *Гугнин А.А.* 10 93–105

Хемингуэй Эрнст Миллер (1954). «Принцип айсберга» в рассказе Э. Хемингуэя «Революционер» *Буко Е.П.* 18 285–288

«Возвращение» А. Платонова и «Дома» Э. Хемингуэя. (К вопросу о литературе «потерянного поколения») *Зиновьева Т.М.* 12 165–168

Шолохов Михаил Александрович (1965). Михаил Шолохов и послевоенная проза: сближения и несходства *Моторо А.Н.* 16 83–88

Элиот Томас Стериз (1948). Своеобразие творческого метода раннего Т.С. Элиота: поэзия и эстетика *Татейшвили В.М.* 5 97–103

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Зачевский Евгений Александрович (05.11.1935) К 70-летию профессора Е.А. Зачевского *Гугнин А.А.* 19 442–446

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Новополоцк: Первая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (29–31.03.2002) *Гугнин А.А., Лысова Н.Б., Сороко С.М.* 15 239–245

Москва: Международная конференция «Русское литературоведение в новом тысячелетии» (22–26.04.2002) *Гугнин А.А.* 15 246–248

Новополоцк: Вторая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (03–05.04.2003) *Гугнин А.А., Редина О.Н., Кондаков Д.А., Ляскович С.М.* 17 356–362

Новополоцк: Третья международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (08–10.04.2004) *Гугнин А.А., Нестер Н.В., Лысова Н.Б., Кондаков Д.А.* 18 467–480

Киев: VII Международная научная конференция молодых ученых (23–26. 06.2004) *Кондаков Д.А.* 18 481–482

Мозырь: III Республиканская научно-практическая конференция аспирантов «Полесский регион и наука XXI века» (25.06.2004) *Нестер Н.В., Ляскович С.М.* 18 482–483

Новополоцк: Четвертая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (07–09.04.2005)
Гугнин А.А., Судленкова О.А., Кондаков Д.А. 19 431–440

Полоцк: Пятая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Полоцк, 12–14 апреля 2007 г.)
Гугнин А.А., Нестер Н.В., Кондаков Д.А., Лясевич С.М., Лысова Н.Б. 20 480

НОВЕЛЛА АВСТРИЙСКАЯ

Новелла «Лейтенант Густль» в контексте новеллистики Артура Шницлера 1890-х годов
Проклов И.Н. 16 50–54

НОВЕЛЛА АМЕРИКАНСКАЯ

Новеллы об искусстве Н. Готорна *Головченко А.Ф. 5 86–90*

Романтизм и реализм в фантастических новеллах Амброза Бирса *Лунина И.Е. 6 98–107*

Принципы организации художественного пространства и времени в новеллистике Э.А. По *Белжеларский Е.А. 13 61–64*

Потерянное поколение в новеллистике У. Фолкнера *Слижикова Г.Б. 18 305–311*

Заголовок как ключ к содержанию. (На примере новеллы Д. Лоджа «Home Truths»)
Светлова Д.Г. 19 340–344

В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма
Клос О.Ю. (Ясюкевич) 20 365

Не сотвори себе ... двойника: двойничество в новеллах Э. По *Рогачевская М.С. 20 371*

НОВЕЛЛА БЕЛОРУССКАЯ

«Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага і традыцыі еўрапейскай навелістыкі эпохі Адраджэння *Смулькевіч А.А. 20 33*

НОВЕЛЛА НЕМЕЦКАЯ

Проблема христианства в новелле А. Дросте-Хюльсхоф «Еврейский бук» *Федотова Ю.П. 5 58–62*

«Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте. (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) *Святохо Л.И. 13 37–47*

Жанровые особенности новеллы И.В. Гете «Истории Фердинанда и Оттилии» из цикла «Разговоры немецких беженцев» *Семченко Л.И. (Святохо) 15 31–39*

Композиционное построение «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гете как способ раскрытия идейного замысла произведения *Семченко Л.И. 17 66–72*

Прием полинарративности в новелле Гофмана «Песочный человек» *Коржевская М.С. 18 282–284*

Образ троянской пророчицы в новелле К. Вольф «Кассандра» *Артёмчик Е.Г. 18 289–293*

Интерпретация новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» *Коржевская М.С. 19 91–96*

Концепция судьбы в новеллистическом творчестве Генриха фон Клейста *Гордей-нок Т.М. 19 205–212*

НОВЕЛЛА РУССКАЯ

Мотивы Боккаччо в «итальянской новелле» Н.С. Гумилева «Радости земной любви»
Алюцева И.В. 19 27–33

НОВЕЛЛА ФРАНЦУЗСКАЯ

Французская новелла Возрождения на позднем этапе развития *Барановская О.Н.* 7 16–22

Проблемы эволюции жанра новеллистической книги во французской литературе Возрождения *Барановская О.Н.* 8 13–26

Образ пространства и времени в сборнике новелл Ж.-П. Сартра «Стена» *Толстоус Ю.В.* 15 154–159

ПАМЯТИ ПОЭТА

Бродский Носиф Александрович (24.05.1940–28.01.1996) Посмертная песня Бродского (стихотворение). К 10-летию со дня смерти Иосифа Бродского *Никифоров А.А.* 19 447

ПАМЯТИ УЧЕНОГО

Шабловская Ирина Викентьевна (12.12.1939–25.03.2004) 18 484–485

ПЕРВАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

Эпоха первой мировой войны в романе М. Алданова «Ключ» *Фоминых Т.Н.* 3 101–108

Первая мировая война в романе Андрея Белого «Москва» *Фоминых Т.Н.* 6 54–61

Потерянное поколение в новеллистике У. Фолкнера *Слижикова Г.Б.* 18 305–311

Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Ціхая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкого) *Третьяк З.И.* 20 45

ПЕРЕВОД

К истории переводов «Гимнов к ночи» Новалиса на русский язык *Давыдова Е.В.* 5 48–57

Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П.* 12 70–74

Баллада И.В. Гёте «Рыбак» в русских переводах XIX века (Стилистические курьёзы) *Козин А.А.* 12 75–80

Роман Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» в русских переводах середины XIX – начала XX веков *Кондарина И.В.* 12 92–101

О переводе одного стихотворения Владимира Короткевича *Никифоров А.А.* 13 203–205

«Баллада о Тангейзере» и «Тангейзер» Л. Тика. Послесловие переводчика *Белоусов М.Г.* 13 206–217

О своеобразии некоторых русских переводов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» *Кондарина И.В.* 14 118–123

Переводы О. Минкина стихотворений Э.А. По как произведения белорусской литературы *Лысова Н.Б.* 17 317–325

Поэзия А. Рязанова в переводах О. Анзуля *Барцевский Л.П.* 18 422–424

Стихотворения Р.М. Рильке «Der Lesende» и «Der Schauende» в переводе Б.Л. Пастернака. Опыт параллельного чтения *Леенсон Е.И.* 19 63–71

Перевод и примечания к «Эпитафии тирану» и «Памяти В.Б. Йейтса» У.Х. Одена *Никифоров А.А.* 19 512–516

В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда *Гузнин А.А.* 20 447

Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Цветаевой *Жукова Е.П.* 20 464

Психологические портреты в раме города. (Послесловие переводчика) *Фукс-Шаманская Л.П.* 20 503

ПЕРЕВОДЧИКИ СРЕДИ НАС

Белоусов М.Г. (Москва, МГОПУ). «Баллада о Тангейзере» 13 206–208

Людвиг Тик «Тангейзер». Послесловие переводчика 13 209–217

- Гугнин А.А.** (Москва, МГОПУ; ИСБ РАН; Полоцк, ПГУ) Вольфганг Кайзер «Литературная оценка и интерпретация». Предисловие, перевод и комментарии *8* 133–152
 Зигмунд Фрейд. «Некоторые типы характеров в свете психоанализа» *14* 214–229
 Клеменс Брентано. «Сказка о бароне фон Шприце» *16* 258–274 в соавторстве с Кондратьевой Т.А.
 Клеменс Брентано. «Сказка о Петушке и Курочке» *19* 448–508 в соавторстве с Кондратьевой Т.А.
- Гугнин Ю.А.** (Москва, МГУ) Клеменс Брентано «Сказка о веселом Удальце» *15* 253–258
 Юстинус Кернер. «Золотко» *15* 250–252
- Кондратьева Т.А.** (Москва) Клеменс Брентано «Сказка о бароне фон Шприце» *16* 258–274 в соавторстве с Гугниным А.А.
 Клеменс Брентано. «Сказка о Петушке и Курочке» *19* 448–508 в соавторстве с Гугниным А.А.
- Маркова О.Е.** (Москва, ИМЛИ). Чарльз Уильямс. «Самокритика». Перевод и послесловие *19* 509–511
- Никифоров А.А.** (Полоцк, ПГУ) В.С. Короткевич «Речь». О переводе *13* 203–205
 Уистан Хью Оден. «Эпитафия тирану», «Памяти В.Б. Йейтса». Примечание переводчика *19* 512–516
- Фукс-Шамапская Л.П.** Иоханнес Вилкес. «Иоганн Вольфганг фон Гёте: Дерево и плюш». «Рождение романтизма» *20* 492
 Психологические портреты в раме города: о прозе И. Вилкеса. (Послесловие переводчика) *20* 502

ПИСАТЕЛИ СРЕДИ НАС

- Малолеткин Сергей.** Где-то на небесах (рассказ) *17* 363–367
Рысаков Дмитрий. Улица революции (рассказ) *17* 368–373
Слесарев Алексей. Песня песней (рассказ) *19* 517–524
Никифоров Александр. Пачка манчестера (двадцать стихотворений без фильтра) *20* 507

Полоцк (Новополоцк)

- Сравнительный анализ псалм из «Рифмотворной псалтири» Симеона Полоцкого и Василия Титова по ее различным спискам *Сидорович Л.Н. 9* 8–11
 Симеон Полоцкий и его «Рифмотворная псалтирь» *Сидорович Л.Н. 10* 22–25
 «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. (История создания и роль в духовно-нравственном воспитании) *Сидорович Л.Н. 11* 81–86
 Полоцкая незуитская типография и ее деятельность *Сумко Е.В. 11* 87–94
 Первый литературно-художественный альманах новополоцких лицестов *Гугнин А.А. 12* 143–145
 Товарищество вольных литераторов: история, творческие достижения, библиография *Аркуш Алесь (Козик А.Б.) 15* 218–222
 Стихи и проза Сергея Малолеткина *Гугнин А.А. 16* 201–211
 История полоцкой милиции (1917–1924) *Недялков Я.С. 17* 290–298
 Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: история и библиография *Раткевич А.М. 17* 332–337
 Пражская Библия как уникальный криптографический памятник *Собитнюк Н.А. 18* 402–413
 Литературная премия «Глиняный Велес» *Аркуш Алесь (Козик А.Б.) 18* 432–434

Культура жизни молодого города Беларуси: улицы Новополоцка *Пашкевич М.Е.* 18 442–451

Поэты Полоцкой ветви *Зачевский Е.А.* 19 380–393

ПОСТМОДЕРНИЗМ

Проблемы постмодернизма в современной зарубежной критике *Виноградова Ю.С.* 7 124–130

Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра *Виноградова Ю.С.* 10 121–126

Жанр беллетристической биографии в английской литературе постмодернизма *Нестерова Е.В.* 12 179–181

Своеобразие биографий П. Акройда «Диккенс» и «Последнее завещание Оскара Уайльда». (К вопросу о постмодернистской биографии) *Ушакова Е.В.* 12 182–184

Постмодернизм в русской литературе: закономерность или случайность *Переверзевцев К.В.* 12 185–190

Постмодернизм: западный и российский вариант *Виноградова Ю.С.* 15 191–196

Роман Великобритании конца XX века и неопределенность постмодернизма *Пешкун С.В.* 16 105–109

Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере анализа пьесы Э. Ионеско «Жертвы долга») *Кондаков Д.А.* 16 247–252

Роман Дж. К. Оутс «Бельфлёр» в контексте постмодернистской эстетики *Колядко Н.В.* 19 128–134

Идейно-художественная полемика Э. Ионеско и Р. Барта в контексте постмодернистского сознания *Кондаков Д.А.* 19 303–310

Причудливые пути постмодернизма: заметки о творчестве Карла Микеля *Гугнин А.А.* 20 255

ПРОГРАММЫ КУРСОВ

Гугнин А.А. (Москва, МГОПУ; ИСБ РАН; Полоцк, ПГУ). Магический реализм в контексте литературных и художественных течений XX века. (Обоснование концепции и некоторые материалы) 4 97–105

Жарнинов Е.В. (Москва, МГОПУ). Зарубежная литература 1945–1990-х годов 1 121–126
История зарубежной литературы XVIII века 11 189–197

Саламова С.А. (Москва, МГОПУ). История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков 12 191–197

Сохряков Ю.И. (Москва, МГОПУ). История зарубежной литературы XX века 3 123–128
История зарубежной литературы XIX века 8 160–166 в соавторстве с *Цургановой Е.А.*

Тимохин В.В. (Москва, МГОПУ) Зарубежная литература XVII века 9 149–164

История зарубежной литературы Средних веков и эпохи Возрождения 10 127–175

Цурганова Е.А. (Москва, ИНИОН РАН). История зарубежной литературы XIX века 8 160–166 в соавторстве с *Сохряковым Ю.И.*

ПУБЛИЦИСТИКА

Эпистолярная публицистика белорусского православного духовенства в 1863 году *Сороко С.М.* 10 85–92

Загадка графа Муравьева-Вилenskого *Сороко С.М.* 12 110–123

Национальная идея на страницах газет «Наша доля» и «Наша нива» *Гатих Р.В.* 12 124–129

Ксенофонт Говорский в «Витебских губернских ведомостях» *Сороко С.М.* 13 188–198

Парадоксы-Витебской губернии» *Сороко С.М.* 14 192–202

Проблемы литературы и журналистики на страницах официальных изданий Северо-Западного края Российской империи *Сороко С.М.* 16 192–197

Между Россией и Польшей была Беларусь (по страницам официальных белорусских изданий начала XX века) *Сороко С.М.* 17 279–289

Германия и ее культура в художественной публицистике и литературной критике М. Турнье *Ермоленко Г.Н.* 18 274–281

РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый *Чавчанидзе Д.Л.* 3 121–123

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуски первый, второй, третий *Ханмурзаева Н.К.* 4 92–95

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуски второй, третий *Анищенко М.Г.* 4 95–97

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуски первый – шестой *Солодовник В.И.* 8 153–157

Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый – шестой *Жук А.Д.* 8 157–159

Коновской (Ореус) Н.Н. Мечты и думы. Стихотворения и проза. Составление, предисловие и комментарии Е.И. Нечепорука. – Томск: Изд-во «Водолей», 2000. – 640 с. *Давыдова Е.В.* 17 338–340

Гуревич Р.В. «Струющийся свет божества» Мехтильды Магдебургской: проблемы жанра в средневековой мистической литературе. Часть I. – Смоленск: СПГУ, 2000. – 212 с. *Гугнин А.А.* 17 340–344

Грешных В.И. Мистерия духа: Художественная проза немецких романтиков. – Калининград: Изд-во КГУ, 2001. – 406 с. *Гугнин А.А.* 17 344–347

Гугнин А.А. Немецкая литература XIX века: от романтизма до бидермайера. Статьи. Переводы. – Новополоцк – Москва, 2002. – 240 с. (Материалы Научного центра славяно-германских исследований. 2) *Жук А.Д.* 17 48–350

Козин А.А. Баллады И.В. Гёте «Рыбак» и «Лесной царь» в переводах русских поэтов XIX–XX веков. Учебное пособие. – М.: ООО «Фирма Блок», 2002. – 135 с. *Давыдова Е.В.* 17 350–352

Тураев С.В. Гёте и его современники. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – 238 с. *Шаманская Л.И.* 17 352–355

Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. – Воронеж, 2003. – 341 с. *Гугнин А.А.* 18 452–457

Юрьева З.О. Творимый космос у Андрея Белого. – СПб., 2000. – 114 с. *Давыдова Е.В.* 18 457–462

Цветков Ю.Л. Литература венского модерна. Постмодернистский потенциал. Монография. – М.: Иваново: Издательство МИК, 2003. – 432 с. *Гугнин А.А.* 18 462–466

Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14–17 марта 2000 г. Сост. Т.В. Игошева. – Великий Новгород, 2000. – 418 с. *Давыдова Е.В.* 19 420–428

Маслова В.А. Русская поэзия XX века. Лингвокультурологический взгляд. Учебное пособие / Маслова В.А. – М.: Высш. шк., 2006. – 256 с. *Никифоров А.А.* 19 429–430

Сейбель Н.Э. Австрийский роман *Zwischenkriegszeit*: Монография / Н.Э. Сейбель. – Челябинск: Издательство Челябинского государственного педагогического университета, 2006. – 414 с. *Гугнин А.А.* 20 475

РОМАН АВСТРАЛИЙСКИЙ

Т. Кенилли: взгляд в австралийское прошлое (По роману «Приведите жаворонков и героев») *Пасюкевич И.В.* 18 120–124

РОМАН АВСТРИЙСКИЙ

Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке *Гугнин А.А.* 2 85–90

Судопроизводство в романном мышлении Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки как форма решения проблем существования человека *Рысаков Д.П.* 2 107–111

«Реабилитация Хагена». (О романе В. Хольбайна «Рыцарь Хаген») *Белоусов М.Г.* 10 117–120

Концепция личности в романе Г. Броха «Неизвестная величина» *Стрельникова А.А.* 13 84–89

Проблема восприятия действительности в романе Г. Броха «Лунатики» *Стрельникова А.А.* 16 66–72

Роман Гютерсло «Танцующая дура» в контексте литературы начала XX века *Гуревич Р.В.* 17 266–272

Время историческое и время художественное в романе Ингеборг Бахман «Малина» *Гурло О.Ч.* 17 92–101

Языческое отражение в библейском мифе: роман «Иов» Й. Рота *Рысаков Д.П.* 18 361–363

Пространство и время в романе И. Бахман «Малина» *Воротникова А.* 18 370–378

Поэтика «пути смерти» в романе Г. Майринка «Зеленый лик» *Кузнецова Н.В.* 19 221–230

РОМАН АМЕРИКАНСКИЙ

Черты жанра «интеллектуального романа» в «Демократии» (1984) Джоан Диднон *Кудашкина О.Н.* 3 119–120

Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка (роман «Кентавр») *Алексеева О.А.* 5 115–123

Хиرون мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» *Байшева Е.И.* 5 108–114

Личность и общество в романах Сола Беллоу (1950-е годы) *Морозова Н.С.* 6 108–112

Социальное измерение «примитива» в романе У. Фолкнера «Непобежденные» *Кондрахина Н.* 14 47–57

Роман Джозефа Хеллера «Поправка-22» *Чемякин В.* 16 255–257

Философия дзен-буддизма в романе Ч. Джонсона «Пастушья история» *Гуринович С.С.* 19 77–80

Роман Дж. К. Оутс «Бельфлёр» в контексте постмодернистской эстетики *Колядко Н.В.* 19 128–134

Личность и общество в романе Н. Мейлера «Нагие и мертвые» *Бутырчик А.М.* 19 265–272

К вопросу о пространственных концептах в романе Джона Стейнбека «Заблудившийся автобус» *Леонова Н.Е.* 19 273–276

**Zwischenkriegszeit* – период между первой и второй мировыми войнами.

История/истории квартала Липовые холмы и его обитателей в романе Г. Нейлор «Липовые холмы» *Жлобо И.Э. 19 282–288*

Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фiesta» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Цихая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкого) *Третьяк З.И. 20 45*

РОМАН АНГЛИЙСКИЙ

Роль мифа в романе «Улисс» Д. Джойса *Позняков В.А. 2 112–115*

Теоретическая модель антиутопии О. Хаксли *Редина О.Н. 2 116–125*

Современный роман «ужаса» и традиции английского предромантизма и романтизма *Жаринов Е.В. 5 21–39*

Современный исторический роман (на примере сопоставления «Последнего мира» К. Рансмайра и «Обладания» Э. Байет) *Виноградова Ю.С. 9 143–148*

Символика романа Ч. Диккенса «Холодный дом» *Коротяева О.О. 12 154–157*

Элементы театральности в романе А. Беннета «Повесть о старых женщинах» *Журавлева С.Т. 12 157–159*

Диккенсовские темы и образы в контексте романа П. Акройда «Английская музыка» *Нестерова Н.В. 12 176–179*

Экзистенциальные проблемы в «Аристосе» Джона Фаулза *Савичева О.В. 14 58–67*

О своеобразии некоторых русских переводов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» *Кондарина И.В. 14 118–123*

Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур» А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга) *Ефимова Н.А. 16 73–82*

Парадигмы гибридизации в современном британском романе *Толкачев С.П. 16 89–95*

Роман Великобритании конца XX века и неопределенность постмодернизма *Пешкун С.В. 16 105–109*

Модальности «готическое» и «чувствительное» в романах Джейн Остен *Томилина М.В. 16 139–146*

О некоторых принципах композиции и формах художественного мышления в романе Г. Грина «Суть дела» *Королева М.Э. 17 73–79*

Пейзажные мотивы в романах О. Хаксли *Редина О.Н. 17 80–85*

Интертекстуальность как источник художественности в английском романе конца XX века *Пешкун С.В. 17 86–91*

Ироническое переосмысление и деканонизация традиционных ценностей в романе Дж. Барнса «История мира в 10^{1/2} главах» *Царева Е.В. 17 180–186*

Деконструкция текста «Миссис Даллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы» *Поваляева Н.С. 17 187–194*

Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Бёрджеса «1985» *Вежлева О.В. 18 53–56*

Особенности концепта смерти в романе Грэма Свифта «Последние распоряжения» *Рогачевская М.С. 18 168–175*

У истоков насильственного поведения Фредерика Клетга («Коллекционер» Джона Фаулза) *Антонович Н.Г. 18 180–183*

Конфликт мировоззрений как основа сюжета романа И. Макьюэна «Черные псы» *Макковская Т.О. 18 193–199*

Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А. 18 252–259*

Марсель Пруст и Казуо Ишигуро: к проблеме влияния. (На примере романа «Художник колеблющегося мира») *Минина В.Г.* 18 264–268

Интерпретация картины мира, характерной для традиционной антиутопии, в «1985» Э. Бёрджесса *Вежлева О.В.* 19 190–197

Сюжет романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найдёныша» в интерпретации Чикагской школы критики *Поплавская А.Н.* 19 115–117

Лабиринты совершенства в английском утопическом романе *Шадурский М.И.* 18 189–192

«Посмертные записки Пиквикского клуба»: от фельетона к роману *Егорова И.В.* 19 156–160

Синтез эпоса и драмы в романе Шарлотты Бронте «Городок» *Повзун Е.В.* 19 161–168

Поиск идентичности в романе Э.М. Форстера «Поездка в Индию» *Половцев Д.О.* 19 243–250

Историко-философская концепция Г. Грина в романе «Сила и слава» *Королева М.Э.* 19 251–264

Образ родного дома в романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» *Жилина Т.С.* 19 289–294

Поэзия тишины в романе-утопии О. Хаксли «Остров» *Шадурский М.И.* 19 295–302

Энтони Бёрджесс – комично о трагичном в романе «Доктор болел» *Вежлева О.В.* 19 335–339

Интертекстуальность и проблемы субъективности в романе Д. Лоджа «Терапия» *Марданов А.А.* 19 345–349

Новая концепция фаустианства в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» *Сельчёнок Е.К.* 20 28

Синтаксический уровень построения образов в романе Т.Л. Пикока «Замок Кротчет» *Новикова В.Н.* 20 297

Категория немо в «Аристосе» Дж. Фаулза *Левина Ю.В.* 20 301

Теория Гераклита и философия экзистенциализма как идейная основа романа Дж. Фаулза «Коллекционер» *Мостобой Т.Ф.* 20 315

РОМАН БЕЛОРУССКИЙ

Антиутопии Алеся Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *Леонова Е.А.* 15 205–209

Стилевые особенности современного белорусского романа. (На примере романа Андрея Федоренко «Ревизия») *Павловская Е.А.* 19 374–376

Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Цихая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкого) *Третьяк З.И.* 20 45

РОМАН БЕЛГИЙСКИЙ

Демонические персонажи в романе Ш. Де Костера «Тиль Уленшпигель» *Ермольцев Д.А.* 9 43–45

РОМАН ИСПАНСКИЙ

Тема семьи в романе Кларина «La Regenta» *Стицина Л.А.* 17 257–265

РОМАН ИТАЛЬЯНСКИЙ

Роман Карло Эмилио Гадды «Это пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»: проблема жанра *Смирнова В.И.* 18 109–114

РОМАН ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ

«Фантастическая действительность» в романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (1967) *Сапожникова Е.В.* 2 131–134

Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе *Кофман А.Ф.* 8 99–117

Проблема самоидентификации личности в Латинской Америке второй половины XX века (на примере романа Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества») *Сапожникова Е.В.* 13 152–155

К проблеме жанровой идентификации современного романа Перу *Латин И.Л.* 15 197–204

РОМАН НЕМЕЦКИЙ

Философско-ироническая проза Герберта Розендорфера (на примере романа «Большое соло для Антона») *Давыдова Е.В.* 7 131–140

Летопись исторической реальности Германии через призму формирования личности в романе Кристофа Хайна «С самого начала» *Гладков И.В.* 13 105–124

О трагикомическом аспекте в романе К. Хайна «Вилленброк» *Гладков И.В.* 14 87–106

Романы Ольги Войнович – исповедь современного подростка. (Гендерная саморефлексия в современной европейской женской автобиографической прозе) *Кукес А.А.* 14 172–176

Художественный мир Патрика Зюскинда (роман «Парфюмер») *Леонова Е.А.* 17 228–234
«Путевые тени» Ю. Кернера как особый вид универсального романтического романа *Шкляр Т.Н.* 19 145–151

Языковые особенности романа В. Гауфа «Лихтенштейн» *Н.И. Августиневич* 20 196

РОМАН РУССКИЙ

Традиции западноевропейского исторического романа в прозе А.О. Корниловича *Алимов М.Р.* 1 69–73

Судопроизводство в романном мышлении Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки как форма решения проблем существования человека *Рысаков Д.П.* 2 107–111

Эпоха первой мировой войны в романе М. Адланова «Ключ» *Фоминых Т.Н.* 3 101–108

Первая мировая война в романе Андрея Белого «Москва» *Фоминых Т.Н.* 6 54–61

Мотивы антиутопии в романе А. Платонова «Счастливая Москва» *Брель С.В.* 6 88–97

Концепция героя в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» *Шабурова М.Н.* 9 95–99

Исторические романы И.И. Лажечникова как произведения романтизма *Жаринов Е.В.* 10 40–48

Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур» А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга) *Ефимова Н.А.* 16 73–82

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте жанра философского романа *Боярская Н.* 17 47–59

«Блуждающее сердце»: некоторые наблюдения над пространственной организацией романа А. Платонова «Счастливая Москва» *Ефимова Н.А.* 17 235–245

Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А.* 18 252–259

«Думающая форма» как принцип организации текста романа «Пушкинский дом» Андрея Битова *Рябинина Ю.Н.* 19 331–334

Дом: от художественной образности к мифопоэтике («Пушкинский дом» Андрея Битова) *Рябинина Ю.Н.* 20 396

РОМАН ФРАНЦУЗСКИЙ

«Мученики» Шатобриана: к проблеме становления французского исторического романа XIX века *Литвиненко Н.А.* 1 42–49

«Ласкарис» Вильмена и французский археологический роман 1820-х годов *Литвиненко Н.А.* 2 52–65

О жанровой поэтике «Жана Кавалье» Э. Сю *Литвиненко Н.А.* 4 20–31

О некоторых аспектах жанровой поэтики романов Э. Сю 1840–1850-х годов *Литвиненко Н.А.* 5 79–85

Прорастание индивидуальной манеры письма в романах Клода Симона 1950-х годов. (Постановка проблемы) *Вишняков А.Г.* 8 87–93

Трактовка реальности в произведениях Алена Роб-Грийе и поэтика французского «нового романа» *Алексеева О.А.* 9 136–142

Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра. Итоги и перспективы *Литвиненко Н.А.* 10 49–59

«Хропика царствования Карла IX» П. Мериме: диалог с романтизмом. (О предисловии к роману: методические рекомендации) *Литвиненко Н.А.* 15 122–126

«Роман о Розе» и проблема средневековой аллегории *Гуревич Р.В.* 16 3–10

Особенности художественной структуры поздних романов Ж. Санд («Наноп», «Франсия») *Ковалева Т.В.* 16 133–138

XVII век во французском историческом романтическом романе: некоторые аспекты интерпретации *Литвиненко Н.А.* 18 76–84

Автобиография и «эго-романистика» в творчестве М. Дюрас («Плотина против Тихого океана», «Любовник», «Любовник из Северного Китая») *Маричик Ю.А.* 18 103–108

Художественное своеобразие романа «Элеazar, или Источник и Куст» М. Турнье как романа-притчи *Жилевич О.Ф.* 18 115–119

Марсель Пруст и Казуо Ишигуро: к проблеме влияния. (На примере романа «Художник колеблющегося мира») *Митина В.Г.* 18 264–268

«Новый роман»: «L'amour du cinéma»? *Маричик Ю.А.* 19 97–103

«Кошка» Сидони-Габриель Колетт – анималистический роман первой половины XX века *Новоженская Ю.С.* 19 169–173

Творчество Кребийона-сына в контексте французского психологического романа *Автухович Н.В.* 20 330

РОМАН ШВЕЙЦАРСКИЙ

Восток в художественном мире Германа Гессе («Демнан») *Кузнецова Н.В.* 13 145–152

Смысловое наполнение принципа coincidentia oppositorum в финальных сценах романов Германа Гессе *Кузнецова Н.В.* 15 71–75

Мотивы детектива и сказки в романе Адольфа Мушга «Счастье Зуттера» *Лейман А.* 19 182–189

Восток в художественном мире Германа Гессе («Сиддхартха») *Кузнецова Н.В.* 20 267

РОМАН ЮГОСЛАВСКИЙ

Пространственные и временные характеристики героя как продукт взаимодействия стилистических и жанровых начал в романе Меше Селимовича «Дервиш и смерть» *Роганова И.С.* 13 160–162

РОМАН АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ

Романы Ольги Войнович -- исповедь современного подростка. (Гендерная саморефлексия в современной европейской женской автобиографической прозе) *Кужес А.А.* 14 172–176

Автобиография и «эго-романистика» в творчестве М. Дюрас («Плотина против Тихого океана», «Любовник», «Любовник из Северного Китая») *Маричик Ю.А. 18 103–108*

РОМАН АНИМАЛИСТИЧЕСКИЙ

«Кошка» Сидони-Габриель Колетт – анималистический роман первой половины XX века *Новоженская Ю.С. 19 169–173*

РОМАН ВОСПИТАНИЯ

Роман воспитания: типологические модели *Чуракова Е.И. 17 29–36*

РОМАН ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ

Черты жанра «интеллектуального романа» в «Демократии» (1984) Джоан Дидион *Курдашкина О.Н. 3 119–120*

РОМАН ИСТОРИЧЕСКИЙ

«Мученики» Шатобриана: к проблеме становления французского исторического романа XIX века *Литвиненко Н.А. 1 42–49*

Традиции западноевропейского исторического романа в прозе А.О. Корниловича *Алимов М.Р. 1 69–73*

«Ласкарис» Вильмена и французский археологический роман 1820-х годов *Литвиненко Н.А. 2 52–65*

О жанровой поэтике «Жана Кавалье» Э. Сю *Литвиненко Н.А. 4 20–31*

О некоторых аспектах жанровой поэтики романов Э. Сю 1840–1850-х годов *Литвиненко Н.А. 5 79–85*

Проблемы постмодернизма в современной зарубежной критике *Виноградова Ю.С. 7 124–130*

Современный исторический роман (на примере сопоставления «Последнего мира» К. Рансмайра и «Обладания» Э. Байст) *Виноградова Ю.С. 9 143–148*

Исторические романы И.И. Лажечникова как произведения романтизма *Жаринов Е.В. 10 40–48*

Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра. Итоги и перспективы *Литвиненко Н.А. 10 49–59*

Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра *Виноградова Ю.С. 10 121–126*

Мотив детектива в современном историческом романе *Виноградова Ю.С. 13 90–94*

«Хроника царствования Карла IX» П. Мериме: диалог с романтизмом. (О предисловии к роману: методические рекомендации) *Литвиненко Н.А. 15 122–126*

Особенности художественной структуры поздних романов Ж. Санд («Нанон», «Франсия») *Ковалева Т.В. 16 133–138*

XVII век во французском историческом романтическом романе: некоторые аспекты интерпретации *Литвиненко Н.А. 18 76–84*

РОМАН КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ

Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена *Астахов А.В. 7 60–89*

РОМАН МИФОЛОГИЧЕСКИЙ

Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка (роман «Кентавр») *Алексеева О.А. 5 115–123*

РОМАН МОДЕРНИСТСКИЙ

Роль мифа в романе «Улисс» Д. Джойса *Позняков В.А. 2 112–115*

Восток в художественном мире Германа Гессе («Демьян») *Кузнецова Н.В. 13 145–152*

Образ родного дома в романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» *Жилина Т.С. 19 289–294*

«НОВЫЙ РОМАН»

Прорастание индивидуальной манеры письма в романах Клода Симона 1950-х годов. (Постановка проблемы) *Вишняков А.Г. 8 87–93*

Трактовка реальности в произведениях Алена Роб-Грийе и поэтика французского «нового романа» *Алексеева О.А. 9 136–142*

«Новый роман»: «L'amour du cinéma»? *Маричик Ю.А. 19 97–103*

РОМАН ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ

Философско-ироническая проза Герберта Розендорфера (на примере романа «Большое соло для Антона») *Давыдова Е.В. 7 131–140*

Диккенсовские темы и образы в контексте романа П. Акройда «Английская музыка» *Нестерова Н.В. 12 176–179*

Парадигмы гибридизации в современном британском романе *Толкачев С.П. 16 89–95*

Роман Великобритании конца XX века и неопределенность постмодернизма *Пешкун С.В. 16 105–109*

Интертекстуальность как источник художественности в английском романе конца XX века *Пешкун С.В. 17 86–91*

Ироническое переосмысление и деканонизация традиционных ценностей в романе Дж. Барнса «История мира в 10^{1/2} главах» *Царева Е.В. 17 180–186*

Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы» *Поваляева Н.С. 17 187–194*

Художественный мир Патрика Зюскинда (роман «Парфюмер») *Леонова Е.А. 17 228–234*

Роман Дж. К. Оутс «Бельфлёр» в контексте постмодернистской эстетики *Колядко Н.В. 19 128–134*

Энтони Берджесс – комично о трагичном в романе «Доктор болен» *Вежлева О.В. 19 335–339*

Интертекстуальность и проблемы субъективности в романе Д. Лоджа «Терапия» *Марданов А.А. 19 345–349*

РОМАН ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ

Творчество Кребйюна-сына в контексте французского психологического романа *Автухович Н.В. 20 330*

РОМАН РОМАНТИЧЕСКИЙ

Исторические романы И.И. Лажечникова как произведения романтизма *Жаринов Е.В. 10 40–48*

«Путевые тени» Ю. Кернера как особый вид универсального романтического романа *Шкляр Т.Н. 19 145–151*

XVII век во французском историческом романтическом романе: некоторые аспекты интерпретации *Литвиненко Н.А. 18 76–84*

РОМАН-(АНТИ)УТОПИЯ

Теоретическая модель антиутопии О. Хаксли *Редина О.Н. 2 116–125*

Мотивы антиутопии в романе А. Платонова «Счастливая Москва» *Брель С.В. 6 88–97*

Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Бёрджесса «1985»
Вежлева О.В. 18 53–56

Лабиринты совершенства в английском утопическом романе *Шадурский М.И. 18 189–192*

Интерпретация картины мира, характерной для традиционной антиутопии, в «1985»
Э. Бёрджесса *Вежлева О.В. 19 190–197*

Поэзия тишины в романе-утопии О. Хаксли «Остров» *Шадурский М.И. 19 295–302*

РОМАН ФИЛОСОФСКИЙ

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте жанра философского романа *Боярская Н. 17 47–59*

РОМАНТИЗМ

«...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» *Гугнин А.А. 1 27–41*

В.А. Жуковский и Ф. Шиллер. (К вопросу об общих чертах и различиях мировоззрения и эстетики) *Шаманская Л.П. 1 50–53*

Новалис и русская литература: постановка проблемы *Давыдова Е.В. 1 54–68*

Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *Шаманская Л.П. 2 38–43*

К вопросу о романтическом двоемирии в эстетической утопии Новалиса «Генрих фон Офтердинген» *Давыдова Е.В. 2 44–51*

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера и В.А. Жуковского (несколько тезисов для сопоставительных исследований) *Шаманская Л.П. 3 50–53*

Модификация жанра баллады в творчестве В. Вордсворта периода выпуска сборника «Lyrical Ballads» (1798) *Татейшвили В.М. 3 65–67*

Романтическая беллетристика в России начала XIX века и проблема фатализма *Жаринов Е.В. 4 32–37*

К истории переводов «Гимнов к ночи» Новалиса на русский язык *Давыдова Е.В. 5 48–57*

Пасторальная традиция в художественной системе романтической поэмы («Переселение душ» Е.А. Баратынского) *Саськова Т.В. 6 15–21*

Романтизм и реализм в фантастических новеллах Амброза Бирса *Лунина И.Е. 6 98–107*

«Романсы о розах» К. Брентано: романтическая концепция Средневековья *Ветров В.Л. 6 130–132*

Клейст и Шекспир *Силантьева О.Ю. 6 135–136*

К проблеме «двоемирия» и «двойничества» у Э.Т.А. Гофмана *Быков Е.К. 8 27–35*

Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана *Гугнин А.А. 10 26–39*

Исторические романы И.И. Лажечникова как произведения романтизма *Жаринов Е.В. 10 40–48*

Изменение характера иронии на втором этапе развития немецкого романтизма *Грошева Г.В. 11 165–170*

Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П. 12 70–74*

Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия. (Несколько заметок) *Гугнин А.А. 12 81–91*

Веймарская классика в контексте европейского романтизма. (Постановка проблемы) *Шаманская Л.П. 15 26–30*

XVII век во французском историческом романтическом романе: некоторые аспекты интерпретации *Литвиненко Н.А. 18 76–84*

Немецкий романтизм - источник немецких мотивов в творчестве Марины Цветаевой *Детисевич Е.А.* **18** 269–273

Прием полинарративности в новелле Гофмана «Песочный человек» *Коржевская М.С.* **18** 282–284

Традиции Байрона в творчестве Бодлера *Забогонская И.Л.* **19** 8–15

Ранние немецкие романтики в эстетических работах Вячеслава Иванова *Давыдова Е.В.* **19** 34–45

Интерпретация новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» *Коржевская М.С.* **19** 91–96

«Путевые тени» Ю. Кернера как особый вид универсального романтического романа *Шкляр Т.Н.* **19** 145–151

«Нуппус» Г. Гейне с точки зрения жанра *Жук А.Д.* **19** 152–155

Концепция судьбы в новеллистическом творчестве Генриха фон Клейста *Гордеёнок Т.М.* **19** 205–212

Романтический «путь к свободе» в элегиях А. де Ламартина *Богомолова Е.С.* **19** 213–220

Образ майората у Э.Т.А. Гофмана и В. Короткевича *Новосельцева А.В.* **19** 377–379

В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма *Клос О.Ю. (Ясюкевич)* **20** 365

СКАЗКА

О персонажах «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина *Кузнецова Н.А.* **8** 36–40

Время и пространство в инициальных формулах волшебной сказки братьев Гримм *Шнаревич Т.Ю.* **15** 82–87

Модели замкнутого пространства в романтической сказке и фэнтези *Давыдова Е.В.* **15** 167–190

Юстинус Кернер. Золотко. Перевод Ю.А. Гугнина **15** 250–252

Клеменс Брентано. Сказка о веселом Удальце. Перевод Ю.А. Гугнина **15** 253–258

Клеменс Брентано. Сказка о бароне фон Шприце. Перевод Т.А. Кондратьевой и А.А. Гугнина **16** 258–274

Мотивы детектива и сказки в романе Адольфа Мушга «Счастье Зуттера» *Лейман А.* **19** 182–189

Клеменс Брентано. Сказка о Петушке и Курочке. Перевод с немецкого А.А. Гугнина и Т.А. Кондратьевой **19** 448–508

Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т. Теллеген, С. Козлов) *Слесарев А.Г.* **20** 51

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Изображение исторических событий в словесности средневековья *Тимохин В.В.* **2** 29–34

К вопросу об изобразительно-выразительной функции стилевой структуры древнерусских текстов *Тимохин В.В.* **3** 18–28

Синекдоха в героическом эпосе средневековья *Тимохин В.В.* **4** 5–14

Былинные черты в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* **5** 3–9

Об одной модели сюжетосложения в литературе Руси XII века *Филипповский Г.Ю.* **5** 10–20

Антитеза в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* **6** 3–8

«Романсы о розах» Брентано: романтическая рецепция Средневековья *Ветров В.Л.* **6** 130–132

К проблеме использования символов общего значения в «Песни о Роланде» *Тимохин В.В.* 7 12–15

Эволюция средневекового сюжета и образов в поэме А. Теннисона «Пелеас и Этарра» *Соловьева Е.В.* 9 38–42

Конрад Вюрцбургский. (К проблеме эпигонства в немецкой куртуазной литературе второй половины XIII века) *Гузнин Ю.А.* 10 5–12

О ключевых словах-понятиях в средневековом героическом эпосе *Тимохин В.В.* 11 10–16

Мотивы западной средневековой культуры в «тексте искусства» русских символистов *Карпачева О.А.* 11 66–72

К вопросу о частотности использования эпитетов в героическом эпосе средневековья *Кулаева Е.Е.* 11 164–165 *статья написана в соавторстве в Тимохиным В.В.*

Литература немецкой мистики и поэт-мистик XIII века Мехтильда Магдебургская *Гуревич Р.В.* 15 13–16

Феномен рунических тропов в англосаксонской христианской поэзии донормандского периода *Халипов В.В.* 15 76–81

«Роман о Розе» и проблема средневековой аллегории *Гуревич Р.В.* 16 3–10

Средневековый животный эпос во Франции: истоки и поэтика *Новоженская Ю.С.* 17 5–10

Образ Прекрасной Дамы в поэзии Прованса и Италии XII–XIII веков *Пискарев В.А.* 19 5–7

Жыццiны жанр у прасторы і часе: старажытная беларуская і сербская літаратуры XII–XVI стагоддзяў *Дабравольская І.С.* 19 350–357

Герои повести «Килох и Олвен» в контексте артуровской традиции *Простаков В.Н.* 19 104–110

ФЭНТЕЗИ

Кельтская мифология и жанр «фэнтези» *Жаринов Е.В.* 1 3–26

«Реабилитация Хагена». (О романе В. Хольбайна «Рыцарь Хаген») *Белоусов М.Г.* 10 117–120

Модели замкнутого пространства в романтической сказке и фэнтези *Давыдова Е.В.* 15 167–190

Феномен «фэнтези»: жанр, стиль, метод? (Постановка вопроса) *Давыдова Е.В.* 16 147–151

Модели социумов в эпосе Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» *Давыдова Е.В.* 17 107–121

ХРОНОТОП (ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО)

Эпический хронотоп вагнеровской драматургии *Белоусов М.Г.* 8 41–42

Пространство литературного мифа. К вопросу изучения хронотопа белорусской литературы *Лысова Н.Б.* 11 99–102

Способы передачи временной динамики в трагедии Ж. Расина «Федра» *Мельников А.Л.* 12 151–154

Принципы организации художественного пространства и времени в новеллистике Э.А. По *Белжеларский Е.А.* 13 61–64

Пространственные и временные характеристики героя как продукт взаимодействия стилистических и жанровых начал в романе Меше Селимовича «Дервиш и смерть» *Роганова И.С.* 13 160–162

Франц Кафка и традиция: пространственно-временные координаты *Данилкова Ю.Ю.* 14 26–39

Время и пространство в инициальных формулах волшебной сказки братьев Гримм *Шнаревич Т.Ю.* 15 82–87

Образ пространства и времени в сборнике новелл Ж.-П. Сартра «Стена» *Толстоус Ю.В.* 15 154–159

Модели замкнутого пространства в романтической сказке и фэнтези *Давыдова Е.В.* 15 167–190

Время историческое и время художественное в романе Ингеборг Бахман «Малина» *Гурло О.Ч.* 17 92–101

Символика хронотопа в «Волшебной горе» Томаса Манна *Тереценко Ю.Л.* 17 122–127

«Блуждающее сердце»: некоторые наблюдения над пространственной организацией романа А. Платонова «Счастливая Москва» *Ефимова Н.А.* 17 235–245

Хронотопы русской поэзии XVIII века *Александрова И.Б.* 18 139–141

Эпистолярный хронотоп Ф. Гёльдерлина *Прихोजая Л.И.* 18 125–132

Художественное пространство рассказчика в книге Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки» *Леонова Н.Е.* 18 133–138

Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А.* 18 252–259

Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Эльс, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *Мельникова И.А.* 18 396–401

Пространство и время в романе И. Бахман «Малина» *Воротникова А.* 18 370–378

Художественное время в драматургии А. Чехова: к проблеме традиций *Джус М.Н.* 18 142–146

К вопросу о пространственных концептах в романе Джона Стейнбека «Заблудившийся автобус» *Леонова Н.Е.* 19 273–276

Трансформация идиллического хронотопа в белорусской прозе XX века *Боровко В.Ю.* 19 362–364

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Роль мифа в экспрессионизме: поэзия Георга Гейма *Микрина Е.А.* 6 132–134

Материалы для истории австрийской литературы XX века 4. Австрийская поэзия от экспрессионизма до конца второй мировой войны *Гугнин А.А.* 7 90–111

Густав Мейринк и экспрессионизм: первое приближение к проблеме *Гугнин А.А.* 7 111–113

Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия)

Часть первая *Гугнин А.А.* 11 103–146:

1. Антон Вильдганс 103–104
2. Курт Вольф 104–106
3. Вильгельм Воррингер 106–109
4. Якоб ван Годдис 109–111
5. Альберт Парис Гютерсло 111–114
6. Рихард Демель 114–116
7. Теодор Дойблер 116–118
8. Карл Краус 119–121
9. Георг Кристоф Кулька 121–123
10. Рудольф Леонгард 123–125
11. Густав Мейринк 125–128
12. Курт Пинтус 128–130
13. Оскар Маурис Фонтана 130–132

14. Франц Теодор Чокор *132–135*
15. Эрнст Шталлер *135–137*
16. «Сумерки человечества» *137–140*
17. «Товарищи человечества» *140–142*
18. Австрийский экспрессионизм *142–146*

Часть вторая *Гугнин А.А. 13 125–144:*

19. Макс Брод *125–127*
20. Франц Кафка *127–131*
21. Георг Тракль *131–135*
22. Герман Казак *135–137*
23. Хуго Зонненшайн *137–139*
24. «Нойе югенд» *139–140*
25. «Малик-ферлаг» *140–141*
26. Постэкспрессионизм *141–143*
27. Магический реализм *143–144*

Немецкий экспрессионизм *Гугнин А.А. 15 61–70*

Метаморфозы художественного сознания А. Довженко: от экспрессионизма к магическому реализму *Наривская В.Д. 15 223–230*

ЭПИСТОЛЯРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Эпистолярная публицистика белорусского православного духовенства в 1863 году *Сороко С.М. 10 85–92*

«Гиперион» Ф. Гёльдерлина: трансформация эпистолярного опыта Абеяра *Прихожая Л.И. 17 134–144*

Эпистолярный хронотоп Ф. Гёльдерлина *Прихожая Л.И. 18 125–132*

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ ПИСАТЕЛЕЙ*

Абеляр Петр (1079–1142). «Гиперион» Ф. Гельдерлина: трансформация эпистолярного опыта Абеляра *Прихожая Л.И.* 17 134–144

Адамович Алесь (1927–1994). Связь времен в прозе о Второй мировой войне. («Можжевательник выстоит и в сушь» Ю. Туулика и «Хатынская повесть» А. Адамовича) *Ключенович И.М.* 18 418–421

Антиутопии Алесь Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *Леонова Е.А.* 15 205–209

Айхингер Ильза (1921–) Ильза Айхингер *Р.В. Гуревич* 20 79

Акройд Питер (1949–). Традиция жанра биографии в английской литературе (П. Акройд «Последнее завещание Оскара Уайльда») *Нестерова Е.В.* 14 167–169

Диккенсовские темы и образы в контексте романа П. Акройда «Английская музыка» *Нестерова Н.В.* 12 176–179

Своеобразие биографий П. Акройда «Диккенс» и «Последнее завещание Оскара Уайльда». (К вопросу о постмодернистской биографии) *Ушакова Е.В.* 12 182–185

Аксенов Василий Павлович (р. 1932). Новояз как отражение авторской картины мира в творчестве В. Аксенова *Хохлов А.В.* 20 400

Алданов (Ландау) Марк Александрович (1886–1957). Эпоха первой мировой войны в романе М. Алданова «Ключ» *Фоминых Т.Н.* 3 101–108

Альтенберг Петер (1859–1919). Литературный импрессионизм и жанровое своеобразие малой прозы Петера Альтенберга *Маркина Е.В.* 8 70–79

Анджесвский Ежи (1909–1983). Исследование человека. (Тема войны и фашистской оккупации в рассказах Ежи Анджееского) *Апанасович Н.Г.* 13 163–167

Андрич Иво (1892–1975). Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература «магического реализма» (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской «моделей мира») *Захарова Ю.В.* 1 113–120

Анзуль Оскар (1950–). Поэзия А. Рязанова в переводах О. Анзуля *Барцевский Л.П.* 18 422–424

Апдайк Джон (1932–). Поэтика мифологического романа в версии Дж. Апдайка (роман «Кентавр») *Алексеева О.А.* 5 115–123

Хирон мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» *Байшева Е.И.* 5 108–114

Арто Антонен (1896–1948). О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско *Кондаков Д.А.* 17 170–175

Астуриас Мигель Анхель (1899–1974). Карпентьер, Гарсиа Маркес, Астуриас: символика урагана и хаоса в их произведениях *Ефимова Н.А.* 13 155–160

Ахматова (Горенко) Анна Андреевна (1889–1966). Формирование трагического мироощущения в лирике А. Ахматовой первой половины 1910-х годов: «маски» лирической героини *Шевчук Ю.В.* 14 132–141

* Данный указатель включает статьи, в названиях которых содержатся имена писателей, дополнительную информацию см. в предметно-тематическом указателе.

- Байет Энтони Сьюзан** (1936–). Современный исторический роман (на примере сопоставления «Последнего мира» К. Рансмайра и «Обладания» Э. Байет) *Виноградова Ю.С. (Райнке)* 9 143–148
- Байрон Джордж Ноэл Гордон** (1788–1824). Традиции Байрона в творчестве Бодлера *Забогонская И.Л.* 19 8–15
- Баратынский Евгений Абрамович** (1800–1844). Пасторальная традиция в художественной системе романтической поэмы («Переселение душ» Е.А. Баратынского) *Саськова Т.В.* 6 15–21
- Барнс Джулиан** (р. 1946). Ироническое переосмысление и деканонизация традиционных ценностей в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» *Царева Е.В.* 17 180–186
- Барт Ролан** (1915–1980). Идеино-художественная полемика Э. Ионеско и Р. Барта в контексте постмодернистского сознания *Кондаков Д.А.* 19 303–310
- Баршчэўскі Ян** (1794–1851). «Шляхці Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» і традыцыі еўрапейскай навілістыкі эпохі Адраджэння *Смулькевіч А.А.* 20 33
- Бахман Ингеборг** (1926–1973). Пространство и время в романе И. Бахман «Малина» *Воротникова А.* 18 370–378
Время историческое и время художественное в романе Ингеборг Бахман «Малина» *Гурло О.С.* 17 92–101
- Бельз Генрих** (1917–1985). Нравственность и аморализм. (К вопросу об интерпретации некоторых категорий морали Г. Беллем) *Богачева С.Ю.* 8 94–98
- Беллоу Сол** (1915–2005). Личность и общество в романах Сола Беллоу (1950-е годы) *Морозова Н.С.* 6 108–112
- Белый Андрей (Бугаев Борис Николаевич)** (1880–1934). Первая мировая война в романе Андрея Белого «Москва» *Фоминых Т.Н.* 6 54–61
Жанр литературного путешествия и теоретические проблемы культуры в творчестве А. Белого. (На примере «Путевых заметок по Сицилии и Тунису») *Алтаева Ж.А.* 12 163–165
- Беннет Арнольд** (1867–1931). Элементы театральности в романе А. Беннета «Повесть о старых женщинах» *Журавлева С.Т.* 12 157–159
- Бёрджесс Энтони** (1917–1993). Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Бёрджесса «1985» *Вежлева О.В.* 18 53–56
Интерпретация картины мира, характерной для традиционной антиутопии, в «1985» А. Бёрджесса. *Вежлева О.В.* 19 190–197
Энтони Бёрджесс – комично о трагичном в романе «Доктор болсен» *Вежлева О.В.* 19 335–339
- Бернхард Томас** (1931–1989). Монолог в творчестве Томаса Бернхарда *Филатова В.Ю.* 18 364–369
Принцип «взаимоотражений» в пьесе Т. Бернхарда «Минетти» *Филатова В.Ю.* 19 311–316
- Биллинггер Рихард** (1890–1965). Проблема сохранения патриархальной культуры в драматургии Рихарда Биллинггера 1930-х годов *Стрельникова А.А.* 19 231–235
- Битов Андрей Георгиевич** (р. 1937). «Думающая форма» как принцип организации текста романа «Пушкинский дом» Андрея Битова *Рябинина Ю.Н.* 19 331–334
Дом: от художественной образности к мифопоэтике («Пушкинский дом» Андрея Битова) *Рябинина Ю.Н.* 20 396
- Бирс Амброз** (1842–1914). Романтизм и реализм в фантастических новеллах Амброза Бирса *Лунина И.Е.* 6 98–107
Традиции Э. По в творчестве А. Бирса. *Лунина И.Е.* 8 56–69
- Блейк Уильям** (1757–1827). О специфике жанра «Пророческой книги» в творчестве У. Блейка *Костенок Н.С.* 18 73–75

Блок Александр Александрович (1880–1921). Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14–17 марта 2000 г. Сост. Т.В. Игошева. – Великий Новгород, 2000. – 418 с. (Рецензия: *Давыдова Е.В.*) **19 420–428**

Богданович Максим Адамович (1891–1917). Общее и различное в поэзии импрессионизма М. Богдановича и П. Верлена *Матюшенко М.В.* **16 198–200**

Бодлер Шарль (1921–1867). Традиции Байрона в творчестве Бодлера *Забогонская И.Л.* **19 8–15**

Боккаччо Джованни (1313–1375). Мотивы Боккаччо в «итальянской новелле» Н.С. Гумилева «Радости земной любви» *Алонцева И.В.* **19 27–33**

Боржо Жорж (1914–). Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Элье, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *Мельникова И.А.* **18 396–401**

Бреитано Клементе (1778–1842). «Романсы о розах» Брейтано: романтическая рецепция Средневековья *Ветров В.Л.* **6 130–132**

Сказка о веселом Удальце. Перевод Ю.А. Гугнина. **15 253–258**

Сказка о бароне фон Шприце. Перевод Т.А. Кондратьевой и А.А. Гугнина **16 258–274**

Сказка о Петушке и Курочке. Перевод с немецкого А.А. Гугнина и Т.А. Кондратьевой **19 448–508**

Брод Макс (1884–1968). Макс Брод *Гугнин А.А.* **13 125–126**

Бродский Иосиф Александрович (1940–1996). Иосиф Бродский и собеседники *Никифоров А.А.* **17 176–179**

Влияние У.Х. Одена на становление творческой манеры Бродского *Никифоров А.А.* **18 39–52**

Поэтика смерти в лирике И. Бродского *Тючкалова Л.Н.* **18 176–179**

К 10-летию со дня смерти Иосифа Бродского. *Никифоров А.А.* **19 447**

Бронте Шарлотта (1816–1855). Синтез эпоса и драмы в романе Шарлотты Бронте «Гордость» *Повзин Е.В.* **19 161–168**

Брох Герман (1886–1951). Отражение концепции «психологии толпы» в творчестве Германа Броха *Стрельникова А.А.* **11 155–161**

Концепция личности в романе Г. Броха «Неизвестная величина» *Стрельникова А.А.* **13 84–89**

Проблема восприятия действительности в романе Г. Броха «Лунатики» *Стрельникова А.А.* **16 66–72**

Утопические мотивы в произведениях Г. Броха 1930-х годов *Стрельникова А.А.* **17 163–169**

Брэдбери Малькольм Стэнли (1932–2000). «Мир меняется, но человеческая натура остается прежней». (К вопросу об университетской прозе Малькольма Брэдбери) *Гурьянова Ю.Н.* **17 195–199**

Брюсов Валерий Яковлевич (1873–1924). Образ Данте в поэзии В.Я. Брюсова *Челомбитко Ю.М.* **19 23–26**

Булгаков Михаил Афанасиевич (1891–1940). К проблеме трансформации мотивов «Фауста» Гёте в «Мастере и Маргарите» Булгакова (тезисы) *Коваленко Н.В.* **3 117–118**

«Светлый луч в темном царстве» («Просветительская» тема в рассказе М. Булгакова «Тьма египетская») *Яблоков Е.А.* **6 62–73**

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте жанра философского романа *Боярская Н.* **17 47–59**

Быков Василий Владимирович (1924–2004). Немецкий дискурс у парадигме стасукаў Васіля Быкава з сусветнай літаратурай *Леонова Е.А.* **19 365–373**

Вагнер Рихард (1813–1883). Драма Р. Вагнера «Тангейзер» *Белоусов М.Г.* **7 37–47**

Эпический хронотоп вагнеровской драматургии *Белоусов М.Г.* **8 41–42**

- Краткая библиография (Рихард Вагнер) *Виллих Х. 8 54–55*
- Рихард Вагнер в России (Постановка проблемы) *Клюге Р.Д. 8 43–53*
- Романтизм и новаторство в творчестве Р. Вагнера *Белоусов М.Г. 14 159–161*
- Парсифаль и Лознгрин – две судьбы. (Соприкосновение «небесного» и «земного» в драматургии Р. Вагнера) *Белоусов М.Г. 15 49–53*
- Вайнхебер Йозеф** (1892–1945). Йозеф Вайнхебер, великий австрийский поэт XX века *Гугнин А.А. 2 90–107*
- Вальзер Роберт** (1878–1956). Неоромантические мотивы в романе Р. Вальзера «Семейство Таннер». (К проблеме соотношения неоромантизма и модернизма) *Деминских Я.С. 19 121–127*
- Веневитинов Дмитрий Владимирович** (1805–1827). Традиции философской поэмы у ранних романтиков (Ф.В. Шеллинг и Д.В. Веневитинов) *Кузнецова В.А. 16 129–132*
- Верлен Поль** (1844–1896). Общее и различное в поэзии импрессионизма М. Богдановича и П. Верлена *Матюшенко М.В. 16 198–200*
- Веселовский Александр Николаевич** (1838–1906). Неизвестные страницы А.Н. Веселовского *Говенько Т.В. 15 5–12*
- Виан Борис** (1920–1959). Пародия в скетчах Б. Виана на библейский сюжет *Пинчук О.Н. 17 60–65*
- Вильдганс Антон** (1881–1932). Антон Вильдганс *Гугнин А.А. 11 103–104*
- Вилкес Иоханнес** (1961–). Психологические портреты в раме города: о прозе И. Вилкеса. (Послесловие переводчика) *Фукс-Шаманская Л.П. 20 502*
- Вильмен Абель Франсуа** (1790–1870). «Ласкарис» Вильмена и французский археологический роман 1820-х годов *Литвиненко Н.А. 2 52–63*
- Войнович Ольга** (1973–). Романы Ольги Войнович – исповедь современного подростка (Гендерная саморефлексия в современной европейской женской автобиографической прозе) *Кукес А.А. 14 172–176*
- Вольтер (Аруэ Мари Франсуа)** (1694–1778). Особенности повествовательной структуры философской повести Вольтера *Ермоленко Г.Н. 17 20–28*
- Вольф Криста** (1929–). Образ троянской пророчицы в новелле К. Вольф «Кассандра» *Артёмчик Е.Г. 18 289–293*
- Вольф Курт** (1887–1963). Курт Вольф *Гугнин А.А. 11 104–106*
- Вордсворт Вильям** (1770–1850). Модификация жанра баллады в творчестве В. Вордсворта периода выпуска сборника «Lyrical Ballads» (1798) *Татейшвили В.М. 3 65–67*
- Воррингер Вильгельм** (1881–1965) Вильгельм Воррингер *Гугнин А.А. 11 106–109*
- Вулф Вирджиния** (1882–1941). Вирджиния Вулф и русская литература. (Некоторые аспекты проблемы в комплексном рассмотрении) *Болдина А.В. 1 95–106*
- Стимулы и мотивы авторского высказывания в творчестве Вирджинии Вулф *Поваляева Н.С. 15 148–153*
- Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Канингема «Часы» *Поваляева Н.С. 17 187–194*
- Гадда Карло Эмилио** (1893–1973). Роман Карло Эмилио Гадды «Это пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»: проблема жанра *Смирнова В.И. 18 109–114*
- Жанровые особенности романа Карло Эмилио Гадды «Механика» *Смирнова В.И. 19 174–181*
- Газданов Гайто Иванович** (1903–1971). Концепция героя в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» *Шабурова М.Н. 9 95–99*
- «Распад атома» Георгия Иванова и «Ночные дороги» Гайто Газданова в литературе русского зарубежья 1930-х годов *Цвиль Т.П. 19 54–59*

Гари Ромен (Касев Роман) (1914–1980). Национально-культурный компонент в творчестве Романа Гари *Борисеева Е.А. 18 184–188*

Гарсия Лорка Федерико (1898–1936) Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Цветаевой *Жукова Е.П. 20 464*

Гарсия Маркес Габриэль (1928–). «Фантастическая действительность» в романе Г. Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества» (1967) *Сапожникова Е.В. 2 131–134*

Карлентьер, Гарсия Маркес, Астуриас: символика урагана и хаоса в их произведениях *Ефимова Н.А. 13 155–159*

Проблема самоидентификации личности в Латинской Америке второй половины XX века (на примере романа Г. Гарсия Маркеса «Сто лет одиночества») *Сапожникова Е.В. 13 152–155*

Гауптман Герхарт (1862–1946). Герхарт Гауптман и его проза. К 50-летию со дня смерти *Гугнин А.А. 1 79–89*

Единство и противостояние двух сфер бытия в «Тетралогии об Атридах» Г. Гауптмана как выражение дуалистичности авторского мировосприятия *Нина Т.С. 14 40–46*

Гауф Вильгельм (1802–1827) Языковые особенности романа В. Гауфа «Лихтенштейн» *Августинович Н.И. 20 196*

Гейне Генрих (1797–1856). Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия (несколько заметок) *Гугнин А.А. 12 81–91*

«Нуптус» Г. Гейне с точки зрения жанра *Жук А.Д. 19 152–155*

Гейм Георг (1887–1912). Роль мифа в немецком экспрессионизме: поэзия Георга Гейма *Микрина Е.А. 6 132–134*

Гёльдерлин Йоганн Христиан Фридрих (1770–1843). Античность в творчестве Гёльдерлина *Терентьева Е.Е. 6 129–130*

Четыре «больших» оды Ф. Гёльдерлина 1798 года с точки зрения жанра *Жук А.Д. 16 26–38*

«Гиперион» Ф. Гёльдерлина: трансформация эпистолярного опыта Абеяра *Прихожая Л.И. 17 134–144*

Проблема жанра в «Hymne an die Unsterblichkeit» Ф. Гёльдерлина *Жук А.Д. 18 60–72*

Эпистолярный хронотоп Ф. Гёльдерлина *Прихожая Л.И. 18 125–132*

Гердер и Гёльдерлин: поиски общности в восприятии «гуманности» *Масловская В.А. 20 191*

Гердер Йоганн Готфрид Морунген (1744–1803). Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П. 12 70–74*

Наследие И.Г. Гердера в 20-е годы XX века *Жукова Е.П. 20 205*

Гердер и Гёльдерлин: поиски общности в восприятии «гуманности» *Масловская В.А. 20 191*

Гессе Герман (1877–1962). Восток в художественном мире Германа Гессе («Демьян») *Кузнецова Н.В. 13 145–152*

Смысловое наполнение принципа *coincidentia oppositorum* в финальных сценах романов Германа Гессе *Кузнецова Н.В. 15 71–75*

Психологизм Германа Гессе: поэтика эволюции и эволюция поэтики *Золотухина О.Б. 16 55–65*

Магический реализм Германа Гессе *Кузнецова Н.В. 18 205–212*

Восток в художественном мире Германа Гессе («Сидхартха») *Кузнецова Н.В. 20 267*

Гёте Йоганн Вольфганг (1749–1832). Финал трагедии Гёте «Фауст» (к проблеме интерпретации) *Якушкина Т.В. 2 66–74*

Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И.-В. Гёте и Л.А. Мей) *Козин А.А. 2 75–80*

К проблеме трансформации мотивов «Фауста» Гёте в «Мастере и Маргарите» Булгакова (тезисы) *Коваленко Н.В. 3 117–118*

- Традиции, обычаи и поверья народа в «Фаусте» Гёте *Донская А.А. 9 20–27*
- Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *Слесарев А.Г. 10 60–64*
- Мотивы «пути» и «убежища» в лирике И.-В. Гёте *Черепеникова М.С. 11 44–50*
- Пушкин и Гёте. Сходства и расхождения *Архипов Ю.И. 11 35–43*
- К проблеме символизма в поэзии И.-В. Гёте и Б. Пастернака *Коваленко Н.В. 11 58–65*
- «Рыбак» и «Лесной царь» Гёте в контексте русской литературной баллады XIX века *Козин А.А. 11 51–57*
- Баллада И.В. Гёте «Рыбак» в русских переводах XIX века. (Стилистические курьёзы) *Козин А.А. 12 75–80*
- Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П. 12 70–74*
- Жанр эпиграммы в творчестве Гёте и Марциала *Черепеникова М.С. 13 3–7*
- «Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте. (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) *Святохо Л.И. 13 37–47*
- Жанровые особенности новеллы И.В. Гёте «История Фердинанда и Оттилии» из цикла «Разговоры немецких беженцев» *Семченок Л.И. 15 31–39*
- Композиционное построение «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте как способ раскрытия идейного замысла произведения *Семченок Л.И. 17 66–72*
- Говорский Ксенофонт** (1811–1871). Ксенофонт Говорский в «Витебских губернских ведомостях» *Сороко С.М. 13 188–198*
- Гоголь Николай Васильевич** (1809–1852). Гоголевские реминисценции в поэзии символистов *Сугай Л.А. 12 39–45*
- Годдис Якоб Ван** (1887–1942). Якоб Ван Годдис *Гугнин А.А. 11 109–111*
- Голдинг Уильям** (1911–1993). Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур» А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга) *Ефимова Н.А. 16 73–82*
- Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А. 18 252–259*
- Гораций (Квинт Гораций Флакк)** (65 до н.э. – 8 до н.э.) О подражании одной сатире Горация у Свифта и Кантемира *Зыкова Е.П. 6 9–14*
- Горещкий Максим** (1893–1938). Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Цихая плынь» и «На имперьялыстычнай вайне» М. Горещкого) *Третьяк З.И. 20 45*
- Горький Максим (Пешков Алексей Максимович)** (1868–1936). «Мигрирующий» герой и проблема свободы человека в русской литературе XIX–XX веков (Н. Лесков, М. Горький, В. Ерофеев) *Тележникова Л.В. 18 200–204*
- Готорн Натаниел** (1804–1864). Новеллы об искусстве Н. Готорна *Головченко А.Ф. 5 86–90*
- Гофман Эрнст Теодор Амадей** (1776–1822). К проблеме двойничества у Ф.М. Достоевского и Э.Т.А. Гофмана *Ханмурзаева Н.К. 5 40–48*
- К проблеме «двомирия» и «двойничества» у Э.Т.А. Гофмана *Быков Е.К. 8 27–35*
- К проблеме реализации принципа «двойничества» Э.Т.А. Гофмана у А. Погорельского («Двойник») и Ф.М. Достоевского («Двойник») *Быков Е.К. 9 28–37*
- Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана *Гугнин А.А. 10 26–39*
- Прием полинарративности в новелле Гофмана «Песочный человек» *Коржевская М.С. 18 282–284*
- Интерпретация новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» *Коржевская М.С. 19 91–96*
- Образ майората у Э.Т.А. Гофмана и В. Короткевича *Новосельцева А.В. 19 377–379*

Грасиан-и-Моралес Бальтасар (1601–1658) О некоторых аспектах и возможностях историко-контекстуального метода. (На примере сопоставления творчества Б. Грасиана и Э. Ионеско) *Кондаков Д.А.* 20 358

Грасс Гюнтер (1927–). Пророк в своем отечестве: о творчестве Гюнтера Грасса *Гугнин А.А.* 13 95–104

Творчество Грасса как игра со временем *Добряшкина А.В.* 17 102–106

Грин Грэм (1904–1991). О некоторых принципах композиции и формах художественного мышления в романе Г. Грина «Суть дела» *Королева М.Э.* 17 73–79

Историко-философская концепция Г. Грина в романе «Сила и слава» *Королева М.Э.* 19 251–264

Гримм Якоб Людвиг Карл (1785–1863), **Вильгельм Карл** (1786–1859). Время и пространство в инициальных формулах волшебной сказки братьев Гримм *Шнаревич Т.Ю.* 15 82–87

Гумилев Николай Степанович (1886–1921). Мотивы Боккаччо в «итальянской новелле» Н.С. Гумилева «Радости земной любви» *Алонцева И.В.* 19 27–33

Италия в «Оде Д'Аннунцио» Н.С. Гумилева *Алонцева И.В.* 20 40

Гуро Елена Генриховна (1877–1913). «Наконец-то поэта, создателя миров, приоткрыли». (Е. Гуро: диалог со временем) *Строгонова И.А.* 17 149–154

Гютерсло Альберт Парис (1887–1973). Альберт Парис Гютерсло *Гугнин А.А.* 11 111–114

Роман Гютерсло «Танцующая дура» в контексте литературы начала XX века *Гуревич Р.В.* 17 266–272

Альберт Парис Гютерсло *Гуревич Р.В.* 18 324–348

Дал Роальд (1916–1990). Особенности психологического портрета личности в творчестве Роальда Дала *Хлебчик Л.С.* 18 301–304

Данте Агильери (1265–1321). Образ Данте в английской литературе XIX века (опыт сопоставительного анализа) *Алябьева Л.А.* 6 137–139

«Разговор о Данте» О. Мандельштама (К вопросу об органической поэтике) *Карпенко А.В.* 18 57–59

Беларускі лёс тэрцыны з «Боскай камеды» Дантэ Аліг'еры *Чарота Ул.І.* 19 358–361

Образ Данте в поэзии В.Я. Брюсова *Челомбитько Ю.М.* 19 23–26

Демель Рихард (1863–1920). Рихард Демель *Гугнин А.А.* 11 114–116

Джойс Джеймс Огастин Алонзус (1882–1941). Роль мифа в романе «Улисс» Д. Джойса *Позняков В.А.* 2 112–115

Смысл названия рассказа «Сестры» Джеймса Джойса *Спицина Л.А.* 12 159–162

Евангелистские мотивы в «Дублинцах» Д. Джойса *Спицина Л.А.* 14 9–25

Образ родного дома в романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» *Жилина Т.С.* 19 289–294

Джоан Дидион (р. 1934). Черты жанра «интеллектуального романа» в «Демократини» (1984) Джоан Дидион *Кудашкина О.Н.* 3 119–120

Дикинсон Эмили Элizabeth (1830–1886) Метафорика Э. Дикинсон как путь к мистическому постижению мира *Гутар О.И.* 20 381

Диккенс Чарльз Джон Хаффем (1812–1870). Символика романа Ч. Диккенса «Холодный дом» *Коротяева О.О.* 12 154–157

Диккенсовские темы и образы в контексте романа П. Акройда «Английская музыка» *Нестерова Н.В.* 12 176–178

Роман Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» в русских переводах середины XIX – начала XX ввек *Кондарина И.В.* 12 92–101

О своеобразии некоторых русских переводов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» *Кондарина И.В.* 14 118–123

Диккенс – знаковая фигура в английской литературе XX века *Нестерова Н.В.* 14 164–167

Человеческое счастье в творчестве Диккенса («Большие надежды») *Игумнова Т.А.* 18 154–162

Довженко Александр Петрович (1894–1956). Метаморфозы художественного сознания А. Довженко: от экспрессионизма к магическому реализму *Наривская В.Д.* 15 223–230

Дойблер Теодор (1876–1934). Теодор Дойблер *Гугнин А.А.* 11 116–119

Дросте-Хюльсхоф Аннете (Анна Элизабет) (1797–1848). Проблема христианства в новелле А. Дросте-Хюльсхоф «Еврейский бук» *Федотова Ю.П.* 5 58–62

Достоевский Федор Михайлович (1821–1881). Судопроизводство в романном мышлении Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки как форма решения проблем существования человека *Рысаков Д.П.* 2 107–111

К проблеме двойничества у Ф.М. Достоевского и Э.Т.А. Гофмана *Ханмурзаева Н.К.* 5 40–48

Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: к проблеме соответствий *Рысаков Д.П.* 6 139–141

Проблема «Достоевский и Кафка» в современном литературоведении *Рысаков Д.П.* 7 48–51

Определение связей между творчеством Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки. (Зарубежные исследования) *Рысаков Д.П.* 9 89–94

К проблеме реализации принципа «двойничества» Э.Т.А. Гофмана у А. Погорельского («Двойник») и Ф.М. Достоевского («Двойник») *Быков Е.К.* 9 28–37

Дюма Александр (1802–1870). Тетралогия А. Дюма о Великой французской революции: поиски нового эпического синтеза. Раздел первый *Литвиненко Н.А.* 11 180–188

Дюрас Маргерит (1914–1996). Автобиография и «эго-романистика» в творчестве М. Дюрас. («Плотина против Тихого океана», «Любовник», «Любовник из Северного Китая») *Маричик Ю.А.* 18 103–108

Ерофеев Венидикт Васильевич (1938–1990). «Мигрирующий» герой и проблема свободы человека в русской литературе XIX–XX веков (Н. Лесков, М. Горький, В. Ерофеев) *Тележникова Л.В.* 18 200–204

Жан Поль (Рихтер Ноганн Пауль Фридрих) (1763–1825). Концепция личности в творчестве Жан Поля *Седов А.В.* 13 48–60

Жуковский Василий Андреевич (1783–1852). В.А. Жуковский и Ф. Шиллер. (К вопросу об общих чертах и различиях мировоззрения и эстетики). *Шаманская Л.П.* 1 50–53

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера и В.А. Жуковского (несколько тезисов для сопоставительных исследований) *Шаманская Л.П.* 3 50–53

В.А. Жуковский и веймарский классицизм: философия и эстетика *Шаманская Л.П.* 4 15–19

Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *Слесарева А.Г.* 10 60–64

Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *Жукова Е.П.* 12 70–74

Идея спасения в стихотворении В.А. Жуковского «Пловец» *Павляк О.Н.* 20 387

В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда *Гугнин А.А.* 20 447

Закс Нелли (1891–1970) Библиейская топика в лирике Нелли Закс *Синило Г.В.* 20 216

Зонненшайн Хуго (1889–1953). Хуго Зонненшайн *Гугнин А.А.* 13 137–138

Зюскинд Патрик (1949–). Художественный мир Патрика Зюскинда (роман «Парфюмер») *Леонова Е.А.* 17 228–234

Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949). Ранние немецкие романтики в эстетических работах Вячеслава Иванова *Давыдова Е.В.* 19 34–45

- Иванов Георгий Владимирович** (1894–1958). «Распад атома» Георгия Иванова и «Ночные дожди» Гайто Газданова в литературе русского зарубежья 1930-х годов *Цивль Т.П.* 19 54–59
- Ирвинг Вашингтон** (1783–1859) В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма *Клос (Ясюкевич) О.Ю.* 20 365
- Ионеско Эжен** (1909–1994). Осмысление Эженом Ионеско творческого наследия Уильяма Шекспира (на примере пьес «Макбет» Шекспира и «Макбет» Ионеско) *Кондаков Д.А.* 15 160–166
- Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере анализа пьесы Э. Ионеско «Жертвы долга») *Кондаков Д.А.* 16 247–252
- О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско *Кондаков Д.А.* 17 170–175
- Идейно-художественная полемика Э. Ионеско и Р. Барта в контексте постмодернистского сознания *Кондаков Д.А.* 19 303–310
- О некоторых аспектах и возможностях историко-контекстуального метода. (На примере сопоставления творчества Б. Грасиана и Э. Ионеско) *Кондаков Д.А.* 20 358
- Ишигуро Казуо** (1954–). Марсель Пруст и Казуо Ишигуро: к проблеме влияния. (На примере романа «Художник колеблющегося мира») *Мишина В.Г.* 18 264–268
- Кайзер Вольфганг** (1906–1960). Вольфганг Кайзер. Литературная оценка и интерпретация. Предисловие, перевод и комментарии *Гугнина А.А.* 8 133–152
- Казак Герман** (1896–1966). Герман Казак *Гугнин А.А.* 13 135–136
- Каммингс Эдвард Эстли** (1894–1962). Любовная лирика Каммингса *Мальхина М.В.* 18 163–167
- Кант Иммануил** (1724–1804). Образ Иммануила Канта в творческом сознании русских символистов *Февралёва О.В.* 19 46–53
- Каннингем Майкл** (1952–). Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы» *Поваляева Н.С.* 17 187–196
- Кантемир Антиох Дмитриевич** (1708–1744). О подражании одной сатире Горация у Свифта и Кантемира *Зыкова Е.П.* 6 9–14
- Карпентьер Алехо** (1904–1980). Карпентьер, Гарсиа Маркес, Аетуриас: символика урагана и хаоса в их произведениях *Ефимова Н.А.* 13 155–159
- Кафка Франц** (1883–1924). Судопроизводство в романном мышлении Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки как форма решения проблем существования человека *Рысаков Д.П.* 2 107–111
- Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: к проблеме соответствий *Рысаков Д.П.* 6 139–141
- Проблема «Достоевский и Кафка» в современном литературоведении *Рысаков Д.П.* 7 48–51
- Определение связей между творчеством Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки. (Зарубежные исследования) *Рысаков Д.П.* 9 89–94
- Франц Кафка *Гугнин А.А.* 13 127–130
- Франц Кафка и традиция: пространственно-временные координаты *Данилкова Ю.Ю.* 14 26–39
- Кенилли Томас** (1935–). Т. Кенилли: взгляд в австралийское прошлое (По роману «Приведите жаворонков и героев») *Пасюкевич И.В.* 18 120–124
- Кёппен Вольфганг** (1906–1996). Позиция «синтеза» в творчестве В. Кёппена как способ разрешения проблемности понятия «творческий метод» *Роганова И.С.* 9 115–130
- Кернер Юстинус** (1786–1862). «Путевые тени» Ю. Кернера как особый вид универсального романтического романа *Шкляр Т.Н.* 19 145–151
- Киплинг Джозеф Редьярд** (1865–1936). Р. Киплинг как создатель новой национальной идеи *Левина Ю.В.* 9 73–88

Новеллистика Кипплинга, Мопассана и Чехова в оценке Сомерсета Моэма *Мясникова Л.Г. 19 118–120*

Кларин (Леопольдо Алас) (1851–1901). Тема семьи в романе Кларина «La Regenta» *Стицина Л.А. 17 257–265*

Клейст Генрих фон (1777–1811). Клейст и Шекспир *Силантьева О.Ю. 6 135–136*
Концепция судьбы в новеллистическом творчестве Генриха фон Клейста *Гордеев Т.М. 19 205–212*

Клинггер Фридрих Максимилиан (1752–1831). Фридрих Максимилиан Клинггер и его роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» *Теймурова Д.П. 6 126–128*

Кмита-Чернобыльский, Филон Семенович (1530–1587). Филон Семенович Кмита-Чернобыльский (1530–1587) *Устинович Е.В. 16 161–172*

Козлов С. () Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т. Теллеген, С. Козлов) *Слесарев А.Г. 20 51*

Колом Катрин (Мари-Луиза Ремон) (1892–1965). Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Элье, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *Мельникова И.А. 18 396–401*

Проблема большого и малого в произведениях Ш.-Ф. Рамю и К. Колом *Мельникова И.А. 19 236–242*

Колетт Сидони-Габриель (1873–1954). Специфика изображения животных в творчестве С.Г. Колетт («Диалоги животных») *Маслякова Н.В. 16 253–254*

Особенности bestiариев Колетт *Костюченко Т.М. 18 248–251*
«Кошка» Сидони-Габриель Колетт – анималистический роман первой половины XX века *Новоженская Ю.С. 19 169–173*

Юлия Кристева о творчестве Колетт *Костюченко Т.М. 20 338*

Конрад Вюрцбургский (1220/30–1287). Конрад Вюрцбургский. (К проблеме эпитонства в немецкой куртуазной литературе второй половины XIII века) *Гугнин Ю.А. 10 5–12*

Констан де Ребек Бенжамин Апри (1767–1830). «Найду ли я силы быть счастливым»: автобиографическая проза Б. Констан *Симонова Л.А. 18 222–231*

Корнилович Александр Осипович (1800–1834). Традиции западноевропейского исторического романа в прозе А.О. Корниловича *Алимов М.Р. 1 69–73*

Короткевич Владимир Семенович (1939–1984). О переводе одного стихотворения Владимира Короткевича *Никифоров А.А. 13 203–205*

Образ майората у Э.Т.А. Гоффмана и В. Короткевича *Новосельцева А.В. 19 377–379*

Костер Шарль де (1827–1829). Демонические персонажи в романе Ш. де Костера «Тиль Уленшпигель» *Ермолицев Д.А. 9 43–45*

Коу Джонатан (р. 1961). Новейшая история Великобритании в сатирической прозе Джонатана Коу *Коновалов С.М. 19 135–139*

Краус Карл (1874–1936). Карл Краус *Гугнин А.А. 11 119–121*

Кребийон Клод Проспер Жолно (1707–1777). Творчество Кребийона-сына в контексте французского психологического романа *Автухович Н.В. 20 330*

Кубин Альфред (1877–1959). Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке *Гугнин А.А. 2 85–90*

Кулька Георг Кристоф (1897–1929). Георг Кристоф Кулька *Гугнин А.А. 11 121–123*

Куляшов Аркадь Аляксандравіч (1914–1978). Итмыны космас Аркадзя Куляшова *Зянько А.І. 20 424*

Ламартин Альфон Мари Луи де (1790–1869). Романтический «путь к свободе» в элгиях А. де Ламартина *Богомолова Е.С. 19 213–220*

- Лейкин Николай Александрович** (1841–1906). К.Н. Леонтьев и Н.А. Лейкин (к проблеме соотношения философской мысли и литературного творчества) *Шиловских И.С.* 3 85–89
- Н.А. Лейкин: веки жизни и творчества. (Статья первая: 1840–1850-е годы) *Шиловских И.С.* 4 44–57
- Н.А. Лейкин: веки жизни и творчества. (Статья вторая: 1860-е годы) *Шиловских И.С.* 6 22–46
- Н.А. Лейкин: веки жизни и творчества. (Статья четвертая: драматургические искания рубежа 1860–70-х годов) *Шиловских И.С.* 9 53–72
- Леонтьев Константин Николаевич** (1831–1891). К.Н. Леонтьев и Н.А. Лейкин (к проблеме соотношения философской мысли и литературного творчества) *Шиловских И.С.* 3 85–89
- Леонгард Рудольф** (1889–1953). Рудольф Леонгард *Гузнин А.А.* 11 123–125
- Лермонтов Михаил Юрьевич** (1814–1841). Функции пародии в поэзии М.Ю. Лермонтова: на примере баллад *Вакуленко А.Г.* 1 74–78
- Мифический элемент в балладах И. В. Гёте, В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова *Слесарев А.Г.* 10 60–64
- Лесков Николай Семёнович** (1831–1895). «Мигрирующий» герой и проблема свободы человека в русской литературе XIX–XX веков (Н. Лесков, М. Горький, В. Ерофеев) *Тележникова Л.В.* 18 200–204
- Лодж Дэвид** (1935–). Заголовок как ключ к содержанию. (На примере новеллы Д. Лоджа «Home Truths») *Светлова Д.Г.* 19 340–344
- Лондон Джек (Гриффит Джон)** (1876–1916). Проблема «человек – цивилизация» в позднем творчестве Д. Лондона *Лунина И.Е.* 12 51–59
- Льюис Клив Стэйплс** (1898–1963). Произведения Дж.Р.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования *Штейнман М.А.* 5 104–107
- Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» *Штейнман М.А.* 9 131–135
- Маджетти Даниэль** (1961–). Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Элье, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *Мельникова И.А.* 18 396–401
- Майрхофер Йоганн** (1787–1836). Лирика Йоганна Майрхофера в контексте эстетических течений первой трети XIX века: проблемы изучения *Стрельникова А.А.* 18 315–323
- Максимов Сергей Васильевич** (1831–1901). Литературный портрет в «Илиаде и Одиссее каторжной жизни» (С.В. Максимов «Сибирь и каторга») *Сафронов А.В.* 3 79–84
- Макьюэн Нэн** (1948). Конфликт мировоззрений как основа сюжета романа И. Макьюэна «Черные псы» *Маковская Т.О.* 18 193–199
- Малолеткин Сергей Евгеньевич** (1961). Стихи и проза Сергея Малолеткина *Гузнин А.А.* 16 201–211
- Мандельштам Осип Эмильевич** (1891–1938). Художественная концепция и композиция «Шума времени» О. Мандельштама *Антонов И.К.* 14 142–149
- «Разговор о Данте» О. Мандельштама. (К вопросу об органической поэтике) *Карпенко А.В.* 18 57–59
- Манн Томас** (1875–1955). Символика хронотопа в «Волшебной горе» Томаса Манна *Тереженко Ю.Л.* 17 122–127
- Марти Курт** (1921–). Сатира и сострадание. О поэзии и прозе Курта Марти *Седельник В.Д.* 18 379–395
- Маршалл Марк Валерий** (ок. 40 – ок. 104). Жанр эпиграммы в творчестве Гёте и Марциала *Черепеникова М.С.* 13 3–7

Мей Лев Александрович (1822–1862). Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И.-В. Гёте и Л.А. Мей) *Козин А.А.* 2 75–80

Мейлер Норман (1923–). Личность и общество в романе Н. Мейлера «Нагие и мертвые» *Бутырчик А.М.* 19 265–272

Мейринк Густав (Мейер Густав) (1868–1932) Густав Мейринк и экспрессионизм: первое приближение к проблеме *Гугнин А.А.* 7 111–113

Густав Мейринк *Гугнин А.А.* 11 125–128

Поэтика «пути смерти» в романе Г. Майринка «Зеленый лик» *Кузнецова Н.В.* 19 221–230

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866–1941). Ожившая фреска: образы эгейской культуры в повести Д.С. Мережковского «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» *Покачалов М.В.* 12 46–50

Мериме Проспер (1803–1870). «Хроника царствования Карла IX» П. Мериме: диалог с романтизмом. (О предисловии к роману: методические рекомендации) *Литвиненко Н.А.* 15 122–126

Мерль Робер Жан Жорж (1908–2004). Антиутопии Алеся Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *Леонова Е.А.* 15 205–209

Мёрдок Айрис Джин (1919–1999). Человек в моральной философии А. Мёрдок *Гриценко Г.Б.* 19 277–281

Мёрике Эдуард Фридрих (1804–1875). Элементы фольклорной и мифологической образности в балладах Эдуарда Мёрике *Слесарев А.Г.* 2 81–84

К проблематике цыганской темы в немецкой литературе (Э. Мёрике и К. Хайн) *Гордеев Т.М.* 15 40–48

Мехтильда Магдебургская (ок. 1207 – после 1282). Литература немецкой мистики и поэт-мистик XIII века Мехтильда Магдебургская *Гуревич Р.В.* 15 13–16

Миксель Карл (1935–2001). Причудливые пути постмодернизма: заметки о творчестве Карла Микселя *А.А. Гугнин* 20 255

Мильтон Джон (1608–1674). Зарубежное мильтоноведение последнего десятилетия XX века *Тетерина Е.Н.* 15 114–121

Традиционные герои эпического в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» *Тетерина Е.Н.* 16 11–17

К вопросу о жанре «Потерянного рая» Джона Мильтона *Тетерина Е.Н.* 17 11–19

К вопросу о герое поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» *Тетерина Е.Н.* 20 287

Мопассан Ги де (Анри Рене Альбер Ги) (1850–1893). О жанровых процессах в системе литературных связей: Л. Толстой и Г. де Мопассан *Саламова С.А.* 3 75–78

Мозм Уильям Сомерсет (1874–1965). Тема искусства в творчестве У. Сомерсета Мозма *Кондрус Т.А.* 5 91–96

Новелистика Киплинга, Мопассана и Чехова в оценке Сомерсета Мозма *Мясникова Л.Г.* 19 118–120

Муравьев Михаил Никитич (1757–1807). Пасторальная традиция в поэзии М.Н. Муравьева *Саськова Т.В.* 9 12–19

Муратов Павел Павлович (1881–1950). Историсофский контекст комедии П.П. Муратова «Мавритания» *Фоминых Т.Н.* 14 150–158

Мушг Адольф (1934–). Мотивы детектива и сказки в романе Адольфа Мушга «Счастье Зуттера» *Лейман А.* 19 182–189

Нейлор Глория (1950). История/истории квартала Липовые холмы и его обитателей в романе Г. Нейлор «Липовые холмы» *Жлобо Н.Э.* 19 282–288

Новалис (Фридрих фон Харденберг) (1772–1801). Новалис и русская литература: постановка проблемы *Давыдова Е.В.* 1 54–68

К вопросу о романтическом двоемирии в эстетической утопии Новалиса «Генрих фон Офтердинген» *Давыдова Е.В.* 2 44–51

К истории переводов «Гимнов к ночи» Новалиса на русский язык *Давыдова Е.В.* 5 48–57

Носсак Ганс Эрнх (1901–1977). Черты магического реализма в повести Г.Э. Носсака «Гибель» (1943) *Баркова Е.В.* 2 126–130

Овидий Публий Овидий Назон (43 до н.э. – 17/18 н.э.). Эпитеты богов в «Любовных элегиях» Овидия. *Нестер Н.В.* 13 8–13

Роль «Метаморфоз» Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» *Плахина А.* 19 72–76

Оден Унстан Хью (1907–1973). Влияние У.Х. Одена на становление творческой манеры Бродского *Никифоров А.А.* 18 39–52

Унстан Хью Оден. «Эпитафия тирану» и «Памяти В.Б. Йейтса». Перевод и примечания *Никифоров А.А.* 19 512–516

Оруэлл Джордж (Блэр Эрик Артур) (1903–1950). Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Берджеса «1985» *Веллева О.В.* 18 53–56

Остен Джейн (1775–1817). Модальности «готическое» и «чувствительное» в романах Джейн Остен *Томилина М.В.* 16 139–146

Оутс Джойс Кэрол (1938). Роман Дж. К. Оутс «Бельфлер» в контексте постмодернистской эстетики *Колядко Н.В.* 19 128–134

Пастернак Борис Леонидович (1890–1960). К проблеме символизма в поэзии И.-В. Гёте и Б. Пастернака *Коваленко Н.В.* 11 58–65

«Я часть той силы...» (К образу Мефистофеля в творчестве Б. Пастернака) *Коваленко Н.В.* 14 169–172

Категория опыта у Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака («Записки Мальте Лауриндса Бригге», «Охранная грамота» и «Несколько положений») *Леенсон Е.И.* 18 260–263

Стихотворения Р.М. Рильке «Der Lesende» и «Der Schauende» в переводе Б.Л. Пастернака. Опыт параллельного чтения *Леенсон Е.И.* 19 63–71

Паунд Эзра Уэстон Лумис (1885–1972). Античные образы в поэме Эзры Паунда «Хью Селвин Моберли» *Нестер Н.В.* 15 144–147

Перси Томас (1729–1811). Шекспир в интерпретации Т. Перси и В. Скотта. (На материале сборников «Памятники старинной английской поэзии» и «Песни шотландской границы») *Николаева Е.С.* 20 293

Перуц Лео (1882–1957). Лео Перуц *Р.В. Гуревич* 20 64

Пикок Томас Лав (1785–1866). Синтаксический уровень построения образов в романе Т.Л. Пикока «Замок Кротчет» *Новикова В.Н.* 20 297

Пинтус Курт (1886–1975) Курт Пинтус *Гугнин А.А.* 11 128–130

Платонов Андрей Платонович (1899–1951). Роль «системы вещей» в раскрытии социально-психологической характеристики персонажа в рассказе Андрея Платонова «Река Потудань» *Брель С.В.* 3 109–118

Трансформация представлений русской философии первой трети XX века о «живом» и «неживом» в эстетике А. Платонова *Брель С.В.* 6 81–87

Мотивы антиутопии в романе А. Платонова «Счастливая Москва» *Брель С.В.* 6 88–97

Противоборство искусственного и естественного, природы и техники в повести А. Платонова «Ювенильное море» *Зиновьева Т.М.* 7 114–123

Андрей Платонов в русской и зарубежной критике 1920–1990-х годов *Зиновьева Т.М.* 9 103–114

«Возвращение» А. Платонова и «Дома» Э. Хемингуэя. (К вопросу о литературе «потерянного поколения») *Зиновьева Т.М.* 12 165–168

Миф, построенный на мифе: «Чевенгур» А. Платонова. (Несколько предварительных наблюдений) *Зиновьева Т.М.* 15 105–108

Постижение тайн бытия через призму детского сознания: А. Платонов и Сент-Экзюпери *Ефимова Н.А. 15 109–113*

Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур») А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга *Ефимова Н.А. 16 73–82*

«Блуждающее сердце»: некоторые наблюдения над пространственной организацией романа А. Платонова «Счастливая Москва» *Ефимова Н.А. 17 235–245*

Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *Ефимова Н.А. 18 252–259*

По Эдгар Аллан (1809–1849). Традиции Э. По в творчестве А. Бирса *Лунина И.Е. 8 56–69*

Принципы организации художественного пространства и времени в новеллистике Э.А. По *Белжелеарский Е.А. 13 61–64*

Переводы О. Минкина стихотворений Э.А. По как произведения белорусской литературы *Лысова Н.Б. 17 317–325*

Не сотвори себе ... двойника: двойничество в новеллах Э. По *Рогачевская М.С. 20 371*

Полоцкий Симеон (Самуил Емельянович (Гаврилович) Петровский-Ситнианович) (1629–1680). Сравнительный анализ псалма из «Рифмованной псалтири» Симеона Полоцкого и Василия Титова по ее различным спискам *Сидорович Л.Н. 9 8–11*

Симеон Полоцкий и его «Рифмотворная псалтирь» *Сидорович Л.Н. 10 22–25*
«Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. (История создания и роль в духовно-нравственном воспитании) *Сидорович Л.Н. 11 81–86*

Превьер Жак (1900–1977). Влияние идей сюрреализма на творчество Ж. Превьера. (На примере стихотворения «Инвентаризация») *Дорошкевич А.Н. 18 294–300*

Жак Превьер, сценарист *Дорошкевич А.Н. 20 344*

Пруст Марсель (1871–1922). Вхождение Марселя Пруста в русское культурное сознание *Ощепков А.Р. 12 102–109*

Марсель Пруст в оценке российского литературоведения и критики 1970-х годов *Ощепков А.Р. 15 127–143*

Марсель Пруст и Казуо Ишигуро: к проблеме влияния. (На примере романа «Художник колеблющегося мира») *Минина В.Г. 18 264–268*

Пушкин Александр Сергеевич (1799–1836). «Провинциальный» миф в творчестве А.С. Пушкина в свете пасторальной традиции *Саськова Т.В. 3 68–74*

О персонажах «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина *Кузнецова Н.В. 8 36–40*

Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *Слесарева А.Г. 10 60–64*

Пушкин в серболоужицкой литературе *Фёлькель М. 10 65–73*

Пушкин и Гёте. Сходства и расхождения *Архипов Ю.И. 11 35–43*

«Каменный гость» А.С. Пушкина как художественно-философский синтез двух культурных миров *Забабурова Н.В. 16 39–49*

Восток А. Пушкина и Т. Шевченко *Арендаренко И.В. 19 400–407*

Фольклорный мотив утраченной возлюбленной в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» *Стёпочкина С.Ю. 19 15–22*

Проблема идеала в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» *Жилина Н.П. 20 392*

Рамю Шарль Фердинанд (1978–1947). Проблема большого и малого в произведениях Ш.-Ф. Рамю и К. Колом *Мельникова И.А. 19 236–242*

Рансмайр Кристоф (1954). Современный исторический роман (на примере сопоставления «Последнего мира» К. Рансмайра и «Обладания» Э. Байет) *Виноградова Ю.С. 9 143–149*

Мотив холода, льда и снега в романах Кристофа Рансмайра *Плахина А. 14 76–86*

Роль «Метаморфоз» Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» *Плахина А. 19 72–76*

Расин Жан (1639–1699). Способы передачи временной динамики в трагедии Ж. Расина «Федра» *Мельников А.Л. 12 151–154*

- Рильке Райнер Мария** (1875–1926). «Стихотворение-предмет» у Р.М. Рильке и творческое восприятие идей Родена и Сезанна *Петухова О.В. 10 106–111*
- Искусство как образ жизни: Р.М. Рильке *Петухова О.В. 11 147–154*
- Категория опыта у Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака («Записки Мальте Лауридса Бригге», «Охранная грамота» и «Несколько положений») *Леонсон Е.И. 18 260–263*
- Стихотворения Р.М. Рильке «Der Lesende» и «Der Schauende» в переводе Б.Л. Пастернака. Опыт параллельного чтения *Леонсон Е.И. 19 63–71*
- Коммуникация в художественном тексте: Марина Цветаева, Райнер Мария Рильке и читатель *Денисевич Е.А. 19 60–62*
- Роб-Грийе Ален** (1922–). Трактовка реальности в произведениях Алена Роб-Грийе и поэтика французского «нового романа» *Алексеева О.А. 9 136–142*
- Розендорфер Герберт** (1934–). Философско-ироническая проза Герберта Розендорфера (на примере романа «Большое соло для Антона») *Давыдова Е.В. 7 131–140*
- Рот Йозеф** (1894–1939). Языческое отражение в библейском мифе: роман «Иов» Й. Рота *Рысаков Д.П. 18 361–363*
- Рязанов Алексей** (1947–). Поэзия А. Рязанова в переводах О. Анзуля *Барцевский Л.П. 18 422–424*
- Санд Жорж (Аврора Дюнен)** (1804–1876). Особенности художественной структуры поздних романов Ж. Санд («Нанон», «Франсия») *Ковалева Т.В. 16 133–138*
- Пасторально-утопическая традиция как модус массового в романтизме. (Творчество Жорж Санд: материалы к спецкурсу) *Литвиненко Н.А. 16 233–246*
- Сартр Жан Поль** (1905–1980). Образ пространства и времени в сборнике новелл Ж.-П. Сартра «Стена» *Толстоус Ю.В. 15 154–159*
- Свифт Грэм** (1949–). Особенности концепта смерти в романе Грэма Свифта «Последние распоряжения» *Рогачевская М.С. 18 168–175*
- Свифт Джонатан** (1667–1745). О подражании одной сатиры Горация у Свифта и Кантемира *Зыкова Е.П. 6 9–14*
- Сент-Экзюпери Антуан де** (1900–1944). Постигание тайн бытия через призму детского сознания: А. Платонов и Сент-Экзюпери *Ефимова Н.А. 15 109–113*
- Сент-Элье Мошिका (Берта Эйман)** (1895–1955). Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Элье, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *Мельникова И.А. 18 396–401*
- Симон Клод** (1913–). Прораствание индивидуальной манеры письма в романах Клода Симона 1950-х годов. (Постановка проблемы) *Вишняков А.Г. 8 87–93*
- Лейтмотивы поэтики Клода Симона *Вишняков А.Г. 11 173–179*
- Скотт Вальтер** (1771–1832). Проблематика «Вводных замечаний...» Вальтера Скотта к «Песням шотландской границы» *Николаева Е.С. 17 246–250*
- Путь на другой берег. (На материале баллад сборника В. Скотта «Песни шотландской границы») *Николаева Е.С. 19 111–114*
- Шекспир в интерпретации Т. Перси и В. Скотта. (На материале сборников «Памятники старинной английской поэзии» и «Песни шотландской границы») *Николаева Е.С. 20 293*
- Соловьев Владимир Сергеевич** (1853–1900). «Белые колокольчики» Вл. Соловьева. (К проблеме интертекстуальных связей А. Фета и Вл. Соловьева) *Бондаренко М. 12 33–38*
- Стейнбек Джон** (1902–1968). Художественное пространство рассказчика в книге Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки» *Леонова Н.Е. 18 133–138*
- К вопросу о пространственных концептах в романе Джона Стейнбека «Заблудившийся автобус» *Леонова Н.Е. 19 273–276*
- Стендаль (Бейль Анри Мари)** (1783–1842). Книга Стендаля «О любви» в контексте французской философии и литературы XVII века *Забабурова Н.В. 12 3–10*

Стерн Лоренс (1713–1768). Архетипы шута и чудака в романах Лоренса Стерна *Дешковец Н.В.* 17 128–133

Сю Эжен (Жозеф Мари) (1804–1857). О жанровой поэтике «Жана Кавалье» Э. Сю *Литвиненко Н.А.* 4 20–31

О некоторых аспектах жанровой поэтики романов Э. Сю 1840–1850-х годов *Литвиненко Н.А.* 5 79–85

Твардовский Александр Трифонович (1910–1971). А.Т. Твардовский и белорусская литература *Ярошук Я.И.* 18 425–431

Теллеген Т. () Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т.Теллеген, С. Козлов) *Слесарев А.Г.* 20 51

Теннисон Альфред (1809–1892). Эволюция средневекового сюжета и образов в поэме А. Теннисона «Пелеас и Этара» *Соловьева Е.В.* 9 38–42

Тик Людвиг (1773–1853). «...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» *Гугнин А.А.* 1 27–41

Людвиг Тик. Тангейзер. Перевод. Послесловие переводчика *Белоусов М.Г.* 13 209–217

Толкиен Джон Роналд Рейел (1892–1973). Произведения Дж.Р.Р. Толкиена и К.С. Льюиса как образец нового типа повествования *Штейнман М.А.* 5 104–107

Толстой Лев Николаевич (1828–1910). О жанровых процессах в системе литературных связей: Л. Толстой и Г. де Мопассан *Саламова С.А.* 3 75–78

Л. Толстой и американские трансценденталисты XIX века. *Сохряков Ю.И.* 4 58–62

Предметная изобразительность как один из показателей стиля Л.Н. Толстого *Зямзина Л.М.* 12 23–27

Романные и эпические начала «Войны и мира» Л. Толстого *Зямзина Л.М.* 13 65–72

Тракль Георг (1887–1914). Георг Тракль *Гугнин А.А.* 13 131–134

Турнье Мишель (1924–). Германия и ее культура в художественной публицистике и литературной критике М. Турнье *Ермоленко Г.Н.* 18 274–281

Художественное своеобразие романа «Элеазар, или Источник и Куст» М. Турнье как романа-притчи *Жилевич О.Ф.* 18 115–119

Туулик Юло (). Связь времен в прозе о Второй мировой войне («Можжевательник выстоит и в сушь» Ю. Туулика и «Хатынская повесть» А. Адамовича) *Ключенович И.М.* 18 418–421

Уайльд Оскар (Уилс Оскар Фингал О'Флаэрти) (1854–1900). Стиль модерн в ранней эссеистике О. Уайльда *Ковалева О.В.* 9 46–53

Новая концепция фаустианства в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» *Сельченко Е.К.* 20 28

Уильямс Теннесси (Лани Томас) (1911–1983). Художественное своеобразие пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» *Лапенков Д.С.* 12 60–64

Уильямс Чарльз Уолтер Стэнби (1886–1945). Интерпретация библейской истории в пьесе Ч. Уильямса «Семя Адама» *Маркова О.Е.* 17 155–162

Чарльз Уильямс. Самокритика. Перевод и послесловие О. Марковой *Маркова О.Е.* 19 509–511

Уинтерсон Дженет (1959–). Дженет Уинтерсон: писатель как проповедник *Поваляева Н.С.* 19 81–90

Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи *Поваляева Н.С.* 20 324

Уиттиер Джон Гриллиф (1807–1892). Аболиционистская поэзия Джона Уиттиера *Уров А.Н.* 13 73–83

Уланд Людвиг (1787–1862) В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда *Гугнин А.А.* 20 447

Фаулз Джон Роберт (1926–2005). Экзистенциальные проблемы в «Аристосе» Джона Фаулза *Савичева О.В.* 14 58–67

- У истоков насильственного поведения Фредерика Клегга («Коллекционер» Джона Фаулза) *Антонович Н.Г.* 18 180–183
- Категория немо в «Аристосе» Дж. Фаулза *Левина Ю.В.* 20 301
- Теория Гераклита и философия экзистенциализма как идейная основа романа Дж. Фаулза «Коллекционер» *Мостобай Т.Ф.* 20 315
- Федоренко Андрей** (1964–). Стилиевые особенности современного белорусского романа. (На примере романа Андрея Федоренко «Ревизия») *Павловская Е.А.* 19 374–376
- Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич** (1820–1892). Кому венец? (Конфликт интерпретаций одного стихотворения А.А. Фета) *Бондаренко М.* 10 74–84
- «Белые колокольчики» Вл. Соловьева. (К проблеме интертекстуальных связей А. Фета и Вл. Соловьева) *Бондаренко М.* 12 33–38
- Филалет Христофор** (?–1624). Особенности поэтики «Апокрисиса» Христофора Филалета *Красавина З.А.* 16 173–191
- Филдинг Генри** (1707–1754). Сюжет романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденщика» в интерпретации Чикагской школы критики *Поплавская А.Н.* 19 115–117
- Фолкнер Уильям** (1897–1962). Социальное измерение «примитива» в романе У. Фолкнера «Непобежденные» *Кондрахина Н.* 14 47–57
- Потерянное поколение в новеллистике У. Фолкнера *Слижикова Г.Б.* 18 305–311
- Фонтана Оскар Маурис** (1889–1969) Оскар Маурис Фонтана *Гугнин А.А.* 11 130–132
- Форстер Эдуард Морган** (1879–1970). Поиск идентичности в романе Э.М. Форстера «Поездка в Индию» *Половцев Д.О.* 19 243–250
- Франс Анатолий (Тибо Анатолий Франсуа)** (1844–1924). Специфика интерпретации языческой и христианской мифологии в малой прозе Анатолия Франса (на материале сборника «Перламутровый лагун») *Кудрявцева Д.А.* 11 170–173
- Фрейд Зигмунд Шломо** (1856–1939). Зигмунд Фрейд и литература – несколько наблюдений *Гугнин А.А.* 6 113–123
- Фукидид** (ок. 460 – ок. 400 до н. э.). Антитетичное построение речей в «Истории» Фукидида *Армина С.Т.* 7 3–11
- Хайн Кристоф** (1944–). Летопись исторической реальности Германии через призму формирования личности в романе Кристофа Хайна «С самого начала» *Гладков И.В.* 13 105–124
- О трагикомическом аспекте в романе К. Хайна «Вилленброк» *Гладков И.В.* 14 87–106
- К проблематике цыганской темы в немецкой литературе (Э. Мёрке и К. Хайн) *Гордейков Т.М.* 15 40–48
- Хаксли Олдос** (1894–1963). Теоретическая модель антиутопии О. Хаксли *Редина О.Н.* 2 116–125
- Пейзажные мотивы в романах О. Хаксли *Редина О.Н.* 17 80–85
- Поэзия тишины в романе-утопии О. Хаксли «Остров» *Шадурский М.И.* 19 295–302
- Хандке Петер** (1942–). Творчество Петера Хандке: эволюция автора и героя *Леонова Е.А.* 20 123
- Хейзе Пауль** (1830–1914). Пауль Хейзе и немецкая литература XIX века *Гугнин А.А.* 10 93–105
- Хемингуэй Эрнст Миллер** (1899–1961). «Возвращенис» А. Платонова и «Дома» Э. Хемингуэя. (К вопросу о литературе «потерянного поколения») *Зиновьева Т.М.* 12 165–167
- «Принцип айсберга» в рассказе Э. Хемингуэя «Революционер» *Буко Е.П.* 18 285–288
- Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Цихая пыль» и «На империялистичной войне» М. Горьцкого) *Третьяк З.И.* 20 45
- Хольбайн Вольфганг** (1953–). «Реабилитация Хагена». (О романе В. Хольбайна «Рыцарь Хаген») *Белоусов М.Г.* 10 117–120

- Хьюз Тед** (1930–1998). Тед Хьюз – поэт Природы *Татейшвили В.М.* 16 96–104
- Цветаева Марина Ивановна** (1892–1941). Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: жанровое своеобразие и историко-культурный контекст *Осипова Н.О.* 3 90–100
- Роль смехового начала в «Повести о Сонечке» М.И. Цветаевой *Волкова А.Н.* 6 74–80
- Творчество М. Цветасвой в контексте художественно-эстетических исканий русского авангарда *Осипова Н.О.* 8 80–86
- Немецкий романтизм – источник немецких мотивов в творчестве Марины Цветаевой *Денисевич Е.А.* 18 269–273
- «Русские» поэмы Марины Цветаевой в контексте культуры *Крицкая Н.В.* 18 312–314
- Коммуникация в художественном тексте: Марина Цветаева, Райнер Мария Рильке и читатель *Денисевич Е.А.* 19 60–62
- Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Цветаевой *Жукова Е.П.* 20 464
- Цоллингер Альбин** (1895–1941). Альбин Цоллингер (1895–1941) *Гугнин А.А.* 4 63–77
- Чехов Антон Павлович** (1860–1904). К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова («Чайка») *Емельянова Т.В.* 1 90–94
- М.П. Чехов – беллетрист. (К проблеме «А.П. Чехов и массовая литература его времени») *Калугина М.Л.* 14 124–131
- Художественное время в драматургии А. Чехова: к проблеме традиций *Джус М.Н.* 18 142–146
- Новеллистика Киплинга, Мопассана и Чехова в оценке Сомерсета Моэма *Мясникова Л.Г.* 19 118–120
- Чокор Франц Теодор** (1885–1969). Франц Теодор Чокор *Гугнин А.А.* 11 132–135
- Шевченко Тарас Григорьевич** (1814–1861). Восток А. Пушкина и Т. Шевченко *Арендаренко И.В.* 19 400–407
- Шевчук Валерий** (). Историческая горизонталь и экзистенциальная вертикаль у Валерия Шевчука *Михалинчик Л.Г.* 15 231–238
- Шекспир Уильям** (1564–1616). Клейст и Шекспир *Силантьева О.Ю.* 6 135–136
- Сонеты Шекспира в редакции Брентса Стёрлинга (систематизация цикла) *Фролова В.С.* 3 29–49
- Сто девятнадцатый сонет Шекспира: методика анализа *Фролова В.С.* 16 215–232
- Шекспир в интерпретации Т. Перси и В. Скотта. (На материале сборников «Памятники старинной английской поэзии» и «Песни шотландской границы») *Николаева Е.С.* 20 293
- Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф** (1775–1854). Традиции философской поэмы у ранних романтиков (Ф.В. Шеллинг и Д.В. Веневитинов) *Кузнецова В.А.* 16 129–132
- Шиллер Иоганн Кристоф Фридрих** (1759–1805). «...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» *Гугнин А.А.* 1 27–41
- В.А. Жуковский и Ф. Шиллер. (К вопросу об общих чертах и различиях мировоззрения и эстетики) *Шаманская Л.П.* 1 50–53
- Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *Шаманская Л.П.* 2 38–43
- «Орлеанская дева» Ф. Шиллера и В.А. Жуковского (несколько тезисов для сопоставительных исследований) *Шаманская Л.П.* 3 50–53
- Категория счастья и ее интерпретация в теории и художественной практике Ф. Шиллера *Шаманская Л.П.* 18 147–153
- Шиллер и его философия любви: эксперименты в творчестве и в жизни *Фукс-Шаманская Л.П.* 20 177
- Зигфрид Нидерландский – «прототип» Карла Моора? *Е.В. Авдоченко* 20 186
- Шлегель Фридрих** (1772–1829). Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *Шаманская Л.П.* 2 38–43

Шницлер Артур (1862–1931). Проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX веков и проблема литературного импрессионизма *Проклов И.Н.* 15 54–60

Новелла «Лейтенант Густль» в контексте новеллистики Артура Шницлера 1890-х годов *Проклов И.Н.* 16 50–54

Шолохов Михаил Александрович (1905–1984). Михаил Шолохов и послевоенная проза: сближения и расхождения *Моторо А.Н.* 16 83–88

Штадлер Эрнст (1883–1914). Эрнст Штадлер *Гугнин А.А.* 11 135–137

Штраус Бото (р. 1944). Бото Штраус: поэтика фрагмента *А.В. Добряшкина* 20 239

Эко Умберто (р. 1932). Умберто Эко: вопросы теории стиля *Гинак Е.С.* 18 244–247

Феномен медиальности в творчестве Умберто Эко *Гинак Е.С.* 19 324–330

Элиот Томас Стериз (1888–1965). Свообразие творческого метода раннего Т.С. Элиота: поэзия и эстетика *Татейшвили В.М.* 5 97–103

Юнг Карл Густав (1875–1961). Проблема «обломовщины» в аспекте теории архетипов Карла Густава Юнга *Майкова А.Н.* 12 11–22

Яндль Эрнст (1925–2000). Конкретная поэзия Э. Яндля в контексте европейского авангарда *Коновод Л.М.* 19 317–323

Поэтический мир Эрнста Яндля *Зачевский Е.А.* 20 109

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ СТАТЕЙ*

- Августинович Н.И.** (Полоцк, ПГУ). Языковые особенности романа В. Гауфа «Лихтенштейн» *20 196*
- Авдоченко Е.В.** (Полоцк, ПГУ). Зигфрид Нидерландский – «прототип» Карла Моора? *20 186*
- Автухович Н.В.** (Минск, БГУ). Творчество Кребийона-сына в контексте французского психологического романа *20 330*
- Александрова Н.Б.** (Москва, МГУ). Хронотопы русской поэзии XVIII века *18 139–141*
- Алексеева О.А.** (Москва, РГГУ). Поэтика мифологического романа в версии Дж. Алдайка (роман «Кенгавр») *Алексеева О.А. 5 115–123*
- Трактовка реальности в произведениях Алена Роб-Грийе и поэтического французского «нового романа» *9 136–142*
- Алимов М.Р.** (Москва, МГОПУ). Традиции западноевропейского исторического романа в прозе А.О. Корниловича *1 69–73*
- Алонцева Н.В.** (Смоленск, СПГУ). Мотивы Боккаччо в «итальянской новелле» Н.С. Гумилева «Радости земной любви» *19 27–33*
- Италия в «Оде Д'Аннунцио» Н.С. Гумилева *20 40*
- Алшатов Ж.А.** (Москва, ГАСК). Жанр литературного путешествия и теоретические проблемы культуры в творчестве А. Белого. (На примере «Путевых заметок по Сицилии и Тунису») *12 163–165*
- Алябьева Л.А.** (Москва, РГГУ). Образ Данте в английской литературе XIX века. (Опыт сопоставительного анализа) *6 137–139*
- Антонов Н.К.** (Уфа, Башкирский государственный университет). Художественная концепция и композиция «Шума времени» О. Мандельштама *14 142–149*
- Антонович Н.Г.** (Новополоцк, ПГУ). У истоков насильственного поведения Фредерика Клегга («Коллекционер» Джона Фаулза) *18 180–183*
- Апанасович Н.Г.** (Полоцк, ПГУ). Исследование человека. (Тема войны и фашистской оккупации в рассказах Ежи Анджеевского) *13 163–167*
- Арендаренко И.В.** (Киев, Институт литературы им. Т.Г. Шевченко при НАНУ). Восток А. Пушкина и Т. Шевченко *19 400–407*
- Аркуш Ались.** (Козик А.Б.) (Полоцк). Товарищество Вольных Литераторов: история, творческие достижения, библиография *Аркуш Ались (Козик А.Б.) 15 218–222*
- Литературная премия «Глиняный Велес» *18 432–434*
- Армина С.Т.** (Москва, МГУ). Антитетичное построение речей в «Истории» Фукидида *7 3–11*
- Артёмчик Е.Г.** (Минск, БГУ). Образ троянской пророчицы в новелле К. Вольф «Касандра» *18 289–293*
- Архинов Ю.И.** (Москва, ИМЛИ РАН). Пушкин и Гёте. Сходства и расхождения *11 35–43*
- Астахов А.В.** (Москва, МГОПУ). Концептуальный роман XX века: попытка жанрового определения феномена *7 60–89*

* Город и место работы (учебы) соотносятся с датой публикации.

Байшева Е.И. (Москва, РГГУ). Хирон мифа и Хирон романа. Трактовка природы человека в романе Джона Апдайка «Кентавр» *5 108–114*

Барановская О.П. (Москва, ИМЛИ). Французская новелла Возрождения на позднем этапе развития *7 16–22*

Проблемы эволюции жанра новеллистической книги во французской литературе Возрождения *8 13–26*

Баркова Е.В. (Москва, МПУ). Черты магического реализма в повести Г.Э. Носсака «Гибель» (1943) *2 126–130*

Барцевский Л.П. (Минск). Поэзия А. Рязанова в переводах О. Анзуля *18 422–424*

Белжеларский Е.А. (Москва, МПГУ). Принципы организации художественного пространства и времени в новеллистике Э.А. По *13 61–64*

Белоусов М.Г. (Москва, МГОПУ). Драма Р. Вагнера «Тангейзер» *7 37–47*

Эпический хронотоп вагнеровской драматургии *8 41–42*

«Реабилитация Хагена» (О романе В. Хольбайна «Рыцарь Хаген») *10 117–120*

Баллада о Тангейзере. Перевод М.Г. Белоусова; Людвиг Тик. Тангейзер. Перевод М.Г. Белоусова; Послесловие переводчика *13 206–217*

Романтизм и новаторство в творчестве Р. Вагнера *14 159–161*

Парсифаль и Лоэнгрин – две судьбы (Соприкосновение «небесного» и «земного» в драматургии Р. Вагнера) *15 49–53*

Богачева С.Ю. (Москва, МПУ). Нравственность и аморализм (К вопросу об интерпретации некоторых категорий морали Г. Беллем) *8 94–98*

Богомолова Е.С. (Москва, МГОУ). Романтический «путь к свободе» в элегиях А. де Ламартина *19 213–220*

Бокачева Н.И. (Москва, РГУ). О действительном смысле одного христианского императива *15 94–104*

Болдина А.В. (Москва, МГОПУ). Вирджиния Вулф и русская литература. (Некоторые аспекты проблемы в комплексном рассмотрении) *1 95–106*

Проблемы магического реализма в современном литературоведении США. (Обзор) *4 78–91*

Бондаренко М. (Москва, РГГУ). «Кому венец?» (Конфликт интерпретаций одного стихотворения А.А. Фета) *10 74–84*

«Белые колокольчики» Вл. Соловьева (К проблеме интертекстуальных связей А. Фета и Вл. Соловьева) *12 33–38*

Борисеева Е.А. (Минск, БГУ). Национально-культурный компонент в творчестве Романа Гари *18 184–188*

Боровко В.Ю. (Витебск, ВГУ). Художественный этнографизм в белорусской прозе периода Великой Отечественной войны *18 414–417*

Трансформация идиллического хронотопа в белорусской прозе XX века *19 362–364*

Боярская Н. (Москва, ИМЛИ РАН). «Мастер и Маргарита» М. Булгакова в контексте жанра философского романа *17 47–59*

Брель С.В. (Москва, МГОПУ). Роль «системы вещей» в раскрытии социально-психологической характеристики персонажа в рассказе Андрея Платонова «Река Потудань» *3 109–118*

Трансформация представлений русской философии первой трети XX века о «живом» и «неживом» в эстетике А. Платонова *6 81–87*

Мотивы антиутопии в романе А. Платонова «Счастливая Москва» *6 88–97*

Буко Е.П. (Новополоцк, ПГУ). «Принцип айсберга» в рассказе Э. Хемингуэя «Революционер» *18 285–288*

Бутырчик А.М. (Минск, БГУ). Личность и общество в романе Н. Мейлера «Нагие и мертвые» *19 265–272*

Быков Е.К. (Москва, МГОПУ). К проблеме «двосирия» и «двойничества» у Э.Т.А. Гофмана **8** 27–35

К проблеме реализации принципа «двойничества» Э.Т.А. Гофмана у А. Погорельского («Двойник») и Ф.М. Достоевского («Двойник») **9** 28–37

Вакуленко А.Г. Функции пародии в поэзии М.Ю. Лермонтова: на примере баллад **1** 74–78

Вежлева О.В. (Минск, БГУ). Роман Дж. Оруэлла «1984» и новые черты антиутопии в романе Э. Бёрджеса «1985» **18** 53–56

Интерпретация картины мира, характерной для традиционной антиутопии, в «1985» Э. Бёрджеса **19** 190–197

Энтони Бёрджесс – комично о трагичном в романе «Доктор болен» **19** 335–339

Ветров В.Л. (Москва, РГГУ). «Романсы о розах» Брентано: романтическая рецепция Средневековья *Ветров В.Л.* **6** 130–132

Виллих Х. (Тюбинген, ФРГ). Краткая библиография (Рихард Вагнер) **8** 54–55

Виноградова Ю.С. (Райнеке). (Москва, МГОПУ). Проблемы постмодернизма в современной зарубежной критике **7** 124–130

Современный исторический роман (на примере сопоставления «Последнего мира» К. Рансмайра и «Обладания» Э. Байет) **9** 143–148

Исторический роман постмодернизма. Проблема жанра **10** 121–126

Мотив детектива в современном историческом романе **13** 90–94

Постмодернизм: западный и российский вариант **15** 191–196

Вишняков А.Г. (Орехово-Зуево, Орехово-Зуевский педипститут). Лейтмотивы поэтики Клода Симона **11** 173–179

Проращение индивидуальной манеры письма в романах Клода Симона 1950-х годов. (Постановка проблемы) **8** 87–93

Власенко Л.М. (Гомель, Белорусский государственный университет транспорта). Уставшие номинации бытовой сферы (Названия одежды) **17** 326–331

Волкова А.Н. (Москва, МГОПУ). Роль смехового начала в «Повести о Сонечке» М.И. Цветаевой **6** 74–80

Воротникова А. (Смоленск, СПГУ). Пространство и время в романе И. Бахман «Малина» **18** 370–378

Гатих Р.В. (Новополоцк, ПГУ). Национальная идея на страницах газет «Наша доля» и «Наша нива» **12** 124–129

Гиняк Е.С. (Минск, БГУ). Умберто Эко: вопросы теории стиля **18** 244–247

Феномен медальности в творчестве Умберто Эко **19** 324–330

Гладков Н.В. (Москва, МГЛУ). Летопись исторической реальности Германии через призму формирования личности в романе Кристофа Хайна «С самого начала» **13** 105–124

О трагикомическом аспекте в романе К. Хайна «Вилленброк» *Гладков Н.В.* **14** 87–106

Говсенько Т.В. (Москва, ИМЛИ РАН). Неизвестные страницы А.Н. Веселовского **15** 5–12

Головченко А.Ф. (Москва, МПУ). Новеллы об искусстве Н. Готорна **5** 86–90

Гончар С.В. (Гродно). Эволюция наполеоновской легенды в мировой литературе: от мифа к развенчанию **20** 21

Гордеев Т.М. (Полоцк, ПГУ). К проблематике цыганской темы в немецкой литературе (Э. Мёрике и К. Хайн) **15** 40–48

Концепция судьбы в новеллистическом творчестве Генриха фон Клейста **19** 205–212

Грошева Г.В. (Москва, МПГУ). Изменение характера иронии на втором этапе развития немецкого романтизма **11** 165–170

Гриценко Г.Б. (Минск, БГПУ им. М. Танка). Человск в моральной философии А. Мёрдок **19** 277–281

Грудницький Г.Д. (Новополоцк, ПГУ). Основные максимы белорусского национально-освободительного движения и формы воплощения национальной идеи (конец XIX – начало XX веков) *13 181–187*

Мировоззрение белорусов в контексте фольклорно-мифологического наследия *14 177–186*

Мировоззренческие аспекты белорусской народной культуры *16 152–160*

Гугнин А.А. (Москва, МГОПУ; ИСБ РАН; Полоцк, ПГУ).

Герхарт Гауптман и его проза. К 50-летию со дня смерти *1 79–89*

«...Людвиг Тик, соперник Шиллера и Гёте...» *1 27–41*

Некоторые проблемы изучения модернизма *1 107–112*

Материалы для истории австрийской литературы XX века *2 85–106; 6 113–123; 7 90–113*

1. Роман Альфреда Кубина «Другая сторона» (1909) и истоки модернизации немецкоязычной прозы в XX веке *2 85–90*

2. Йозеф Вайнхебер, великий австрийский поэт XX века *2 90–106*

3. Зигмунд Фрейд и литература – несколько наблюдений *6 113–123*

4. Австрийская поэзия от экспрессионизма до конца второй мировой войны *7 90–111*

5. Густав Мейринк и экспрессионизм: первое приближение к проблеме *7 111–113*

Материалы по истории и теории экспрессионизма (Австрия и Германия)

Часть первая *11 103–146*:

1. Антон Вильдганс *103–104*

2. Курт Вольф *104–106*

3. Вильгельм Воррингер *106–109*

4. Якоб Ван Годдис *109–111*

5. Альберт Парис Гютерсло *111–114*

6. Рихард Демель *114–116*

7. Теодор Дойблер *116–118*

8. Карл Краус *119–121*

9. Георг Кристоф Кулька *121–123*

10. Рудольф Леонгард *123–125*

11. Густав Мейринк *125–128*

12. Курт Пинтус *128–130*

13. Оскар Маурус Фонтана *130–132*

14. Франц Теодор Чокор *132–135*

15. Эрнст Штадлер *135–137*

16. «Сумерки человечества» *137–140*

17. «Товарищи человечества» *140–142*

18. Австрийский экспрессионизм *142–146*

Часть вторая *13 125–144*:

19. Макс Брод *125–127*

20. Франц Кафка *127–131*

21. Георг Тракль *131–135*

22. Герман Казак *135–137*

23. Хуго Зонненшайн *137–139*

24. «Нойе югенд» *139–140*

25. «Малик-ферлаг» *140–141*

26. Постэкспрессионизм *141–143*

27. Магический реализм *143–144*

Материалы по истории современной немецкой литературы

1. Литература ГДР 1970–1980-х годов как сейсмограф глубинных общественных процессов (несколько тезисов к проблеме: литература и общество) *5 129–135*

Материалы для истории швейцарской литературы XX века

1. Альбин Цоллингер (1895–1941) *4 63–77*;

2. Поэзия немецкоязычной Швейцарии после второй мировой войны *8 118–132*

- Спецкурс «Магический реализм в контексте литературных и художественных течений XX века» (Обоснование концепции и некоторые материалы) *4 97–105*
- О неизбежном единстве естественной и гуманитарной науки *8 3–12*
- Материалы по истории литературоведения и литературной критики XX века
1. Вольфганг Кайзер. Литературная оценка и интерпретация. Предисловие, перевод и комментарии А.А. Гугнина *8 133–152*
 2. Зигмунд Фрейд. Некоторые типы характеров в свете психоанализа. Перевод А.А. Гугнина *14 214–229*
- Баллады о Робин Гуде: популярное введение в проблему *9 3–7*
- Генрих Гейне в России на пороге третьего тысячелетия (несколько заметок) *12 81–91*
- Первый литературно-художественный альманах новополицких лицестов *12 143–145*
- Фантастическая реальность Э.Т.А. Гофмана *10 26–39*
- Статьи о лауреатах Нобелевской премии:
2. Пауль Хейзе и немецкая литература XIX века *10 93–105*
 3. Пророк в своем отечестве: о творчестве Гюнтера Грасса *13 95–104*
- Немецкий экспрессионизм *15 61–70*
- Стихи и проза Сергея Малолеткина *16 201–211*
- Клеменс Брентано. Сказка о бароне фон Шприце. Перевод Т.А. Кондратьевой и А.А. Гугнина *16 258–274*
- Клеменс Брентано. Сказка о Петушке и Курочке. Перевод с немецкого А.А. Гугнина и Т.А. Кондратьевой *19 448–508*
- Введение в анализ поэтического текста *17 200–227*
- К 70-летию профессора Е.А. Зачевского *19 442–446*
- «Немецкие народные книги» в оценке Фридриха Энгельса *20 167*
- Причудливые пути постмодернизма: заметки о творчестве Карла Микеля *20 255*
- В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда *20 447*
- Гугнин Н.А. (Витебск, ВГУ). Керамика Ковальчуков *17 312–316*
- Гугнин Ю.А. (Москва, МГУ). Конрад Вюрцбургский (К проблеме эпитонства в немецкой кургузной литературе второй половины XIII века) *10 5–12*
- Юстинус Кернер. Золотко. Перевод Ю.А. Гугнина *15 250–252*
- Клеменс Брентано. Сказка о веселом Удальце. Перевод Ю.А. Гугнина *15 253–258*
- Гуревич Р.В. (Смоленск, СПГУ). Литература немецкой мистики и поэт-мистик XIII века Мехтильда Магдебургская *15 13–16*
- «Роман о Розе» и проблема средневековой аллегории *16 3–10*
- Роман Гютерсло «Танцующая дура» в контексте литературы начала XX века *17 266–272*
- Альберт Парис Гютерсло *18 324–348*
- Лео Перуц *20 64*
- Ильза Айхингер *20 79*
- Гуринович С.С. (Минск, МГЛУ). Философия дзен-буддизма в романе Ч.Джонсона «Пастушья история» *19 77–80*
- Гурло О.Ч. (Минск, БГУ). Время историческое и время художественное в романе Ингеборг Бахман «Малина» *17 92–101*
- Гурьянова Ю.Н. (Москва, МГОПУ). «Мир меняется, но человеческая натура остается прежней» (К вопросу об университетской прозе Малькольма Брэдбери) *17 195–199*
- Гутар О.Н. (Гродно, ГРГУ). Метафорика Э. Дикинсон как путь к мистическому постижению мира *20 381*
- Дабравольская І.С. (Минск, БДУ). Жыццый жанр у прасторы і часе: старажытная беларуская і сербская літаратуры XII–XVI стагоддзяў *19 350–357*
- Давыдова Е.В. (Москва, МГОПУ, РУДН). Новалис и русская литература: постановка проблемы *1 54–68*

К вопросу о романтическом двомирии в эстетической утопии Новалиса «Генрих фон Офтердинген» 2 44–51

К истории переводов «Гимнов к ночи» Новалиса на русский язык 5 48–57

Философско-ироническая проза Герберта Розендорфера (на примере романа «Большое соло для Антона») 7 131–140

Модели замкнутого пространства в романтической сказке и фэнтези 15 167–190

Феномен «фэнтези»: жанр, стиль, метод? (Постановка вопроса) 16 147–151

Модели социумов в эпосе Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» Давыдова Е.В. 17 107–121

Александр Блок и мировая культура. Материалы научной конференции 14–17 марта 2000 г. Сост. Т.В. Игошева. – Великий Новгород, 2000. – 418 с. 19 420–428

Ранние немецкие романтики в эстетических работах Вячеслава Иванова 19 34–45

Данилкова Ю.Ю. (Москва, РГГУ). Франц Кафка и традиция: пространственно-временные координаты 14 26–39

Дарвин М.И. (Новосибирск, ИФ СОРАН). Европейские традиции в становлении русского стихотворного цикла 14 114–117

Деминских Я.С. (Москва). Неоромантические мотивы в романе Р. Вальзера «Семейство Таннер» (К проблеме соотношения неоромантизма и модернизма) 19 121–127

Денисевич Е.А. (Витебск, ВГУ). Немецкий романтизм – источник немецких мотивов в творчестве Марины Цветаевой 18 269–273

Коммуникация в художественном тексте: Марина Цветаева, Райнер Мария Рильке и читатель 19 60–62

Дешковец Н.В. (Минск, БГУ). Архетипы шута и чудака в романах Лоренса Стерна 17 128–133

Джус М.И. (Москва, МГОПУ). Художественное время в драматургии А. Чехова: к проблеме традиций 18 142–146

Добрышкина А.В. (Москва, ИМЛИ РАН). Творчество Грасса как игра со временем 17 102–106

Бото Штраус: поэтика фрагмента 20 239

Донская А.А. (Москва, МГОПУ). Традиции, обычаи и поверья народа в «Фаусте» Гёте 9 20–27

Дорошкевич А.Н. (Полоцк, ПГУ). Влияние идей сюрреализма на творчество Ж. Превера. (На примере стихотворения «Инвентаризация») 18 294–300

Жак Превер, сценарист 20 344

Егорова Н.В. (Калининград, КГУ). Очерки или скетчи Боза? К проблеме определения жанра 17 37–42

«Посмертные записки Пиквикского клуба»: от фельетона к роману 19 156–160

Емельянова Т.В. (Москва, МГОПУ). К вопросу о мировоззрении А.П. Чехова («Чайка») 1 90–94

Ермоленко Г.И. (Смоленск, СПГУ). Жанр комической поэмы в русской и французской литературе XVIII века 16 18–25

Особенности повествовательной структуры философской повести Вольтера 17 20–28

Германия и ее культура в художественной публицистике и литературной критике М. Турнье 18 274–281

Ермолицев Д.А. (Москва, РГГУ). Демонические персонажи в романе Ш. де Костера «Тиль Улсшпигель» 9 43–45

Ефимова Н.А. (Москва, МГОПУ). Карпентьер, Гарсиа Маркес, Астуриас: символика урагана и хаоса в их произведениях 13 155–160

Постижение тайн бытия через призму детского сознания: А. Платонов и Сент-Экзюпери 15 109–113

- Изображение мира через призму детского сознания как художественный прием («Чевенгур» А. Платонова и «Повелитель мух» У. Голдинга) *16 73–82*
- «Блуждающее сердце»: некоторые наблюдения над пространственной организацией романа А. Платонова «Счастливая Москва» *17 235–245*
- Внутреннее пространство человека в романах А. Платонова и У. Голдинга («Счастливая Москва» и «Зримая тьма») *18 252–259*
- Жаринов Е.В.** (Москва, МГОПУ). Кельтская мифология и жанр «фэнтези» *1 3–26*
- Программа курса «Зарубежная литература 1945–1990-х годов» *1 121–126*
- Массовая культура как явление ноосферы *2 3–28*
- Романтическая беллетристика в России начала XIX века и проблема фатализма *4 32–37*
- Современный роман «ужаса» и традиции английского предромантизма и романтизма *5 21–39*
- Изучение истории зарубежной литературы как проблемы сознания *7 141–146*
- Исторические романы И.И. Лажечникова как произведения романтизма *10 40–48*
- Программа курса «История зарубежной литературы XVIII века» *11 189–197*
- Жилевич О.Ф.** (Минск, БГУ). Художественное своеобразие романа «Элсазар, или Источник и Куст» М. Турнье как романа-притчи *18 115–119*
- Жилина Н.П.** (Калининград, КГУ). Проблема идсала в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» *20 392*
- Жилина Т.С.** (Калининград, КГУ). Образ родного дома в романе Джеймса Джойса «Портрет художника в юности» *19 289–294*
- Жлобо Н.Э.** (Минск, МГЛУ). История/истории квартала Липовые холмы и его жителей в романе Г. Нейлор «Липовые холмы» *19 282–288*
- Жук А.Д.** (Москва, МПУ). Четыре «больших» оды Ф. Гёльдерлина 1798 года с точки зрения жанра *16 26–38*
- Проблема жанра в «Нумпе an die Unsterblichkeit» Ф. Гёльдерлина *18 60–72*
- «Нумпус» Г. Гейне с точки зрения жанра *19 152–155*
- Жукова Е.П.** (Москва, ГАСК). Проблема художественного перевода: Гердер – Гёте – Жуковский *12 70–74*
- Наследие И.Г. Гердера в 20-е годы XX века *20 205*
- Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Цветаевой *20 464*
- Журавлева С.Т.** (Москва, МПГУ). Элементы театральности в романе А. Беннета «Повесть о старых женщинах» *12 157–159*
- Забабурова Н.В.** (Ростов-на-Дону, Ростовский государственный университет). Книга Стендаля «О любви» в контексте французской философии и литературы XVII века *12 3–10*
- «Каменный гость» А.С. Пушкина как художественно-философский синтез двух культурных миров *16 39–49*
- Забогопекая И.Л.** (Полоцк, ПГУ). Традиции Байрона в творчестве Бодлера *19 8–15*
- Путешествие как литературный жанр и мотив *20 7*
- Захарова Ю.В.** (Москва, МГОПУ). Творчество Иво Андрича и латиноамериканская литература «магического реализма» (опыт типологического сопоставления балканской и латиноамериканской «моделей мира») *1 113–120*
- Зачевский Е.А.** (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный политехнический университет). «Группа 47» – взгляд из XXI века *17 273–278*
- Поэты Полоцкой ветви *19 380–393*
- О плагиате (Письмо редактору) *19 441*
- Поэтический мир Эрнста Яндля *20 109*
- Полоцкие поэты. (Статья вторая) *20 435*
- Зянько А.И.** (Полоцк, ПДУ). Интимны космас Аркадия Куляшова *20 424*

Зыкова Е.П. (Москва, ИМЛИ РАН). О подражании одной сатире Горация у Свифта и Кантемира *6 9–14*

Зиновьева Т.М. (Москва, МГОПУ). Противоборство искусственного и естественного, природы и техники в повести А. Платонова «Ювенильное море» *7 114–123*

Андрей Платонов в русской и зарубежной критике 1920–1990-х годов *9 103–114*

«Возвращение» А. Платонова и «Дома» Э. Хемингуэя. (К вопросу о литературе «потерянного поколения») *12 165–168*

Миф, построенный на мифе: «Чевенгур» А. Платонова. (Несколько предварительных наблюдений) *15 105–108*

Золотухина О.Б. (Минск, БГУ). Психологизм Германа Гессе: поэтика эволюции и эволюция поэтики *16 55–65*

Зямзина Л.М. (Москва, МГУ). Предметная изобразительность как один из показателей стиля Л.Н. Толстого *12 23–27*

Романные и эпопейные начала «Войны и мира» Л. Толстого *13 65–72*

Игумнова Т.А. (Новополоцк, ПГУ). Человеческое счастье в творчестве Диккенса («Большие надежды») *18 154–162*

Исаков Г.П. (Витебск, ВГУ). Белорусский государственный художественный техникум в период проведения в республике политики белоруссизации (1924 – конец 1920-х годов) *20 417*

Калугина М.Л. (Москва). М.П. Чехов – беллетрист. (К проблеме «А.П. Чехов и массовая литература его времени») *14 124–131*

Карпачева О.А. (Москва, ГАСК). Мотивы западной средневековой культуры в «тексте искусства» русских символистов *11 66–72*

Карпенко А.В. (Витебск, ВГУ). «Разговор о Данте» О. Маидельштама (К вопросу об органической поэтике) *18 57–59*

Клос О.Ю. (Ясюкевич) (Новополоцк, ПГУ). В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма *20 365*

Клюге Р.Д. (Тюбнген, ФРГ). Рихард Вагнер в России. (Постановка проблемы) *8 43–53*

Ключенович П.М. (Минск, БГУ). Связь времен в прозе о Второй мировой войне («Можжевельник выстоит и в сушь» Ю. Туулика и «Хатынская повесть» А. Адамовича) *18 418–421*

Ковалева О.В. (Москва, МПГУ). Стиль модерн в ранней эссеистике О. Уайльда *9 46–53*

Ковалева Т.В. (Минск, МГУ). Особенности художественной структуры поздних романов Ж. Санд («Нанон», «Франсия») *16 133–138*

Коваленко Н.В. (Рязань, РГПУ). К проблеме трансформации мотивов «Фауста» Гёте в «Мастере и Маргарите» Булгакова (тезисы) *3 117–118*

К проблеме символизма в поэзии И.-В. Гёте и Б. Пастернака *Коваленко Н.В. 11 58–65*

«Я часть той силы...» (К образу Мефистофеля в творчестве Б. Пастернака) *14 169–172*

Ковылин А.В. (Москва, МГОПУ). Баллада как поэтический жанр. (К вопросу о родовых чертах в балладе) *7 23–28*

Народная и литературная баллада. взаимосвязь жанров *3 54–64*

Становление русской народной баллады. Статья первая *10 13–17*

Становление русской народной баллады. Статья вторая: «Авдотья-рязаночка». (К вопросу о генезисе жанра народной баллады) *11 17–34*

Становление русской народной баллады. Статья третья. Цикл баллад о девушках-полонянках *13 14–36*

Становление русской народной баллады. Статья четвертая. Еще раз к вопросу об одной сюжетной загадке (Былина о Козарине) *14 107–113*

Козин А.А. (Москва, МПУ). Западноевропейские традиции в русской литературной балладе (И.-В. Гёте и Л.А. Мей) *2 75–80*

Осмысление образа Фридриха Барбароссы в немецкой литературной балладе 30–40-х годов XIX века **5** 63–67

«Рыбак» и «Лесной царь» Гёте в контексте русской литературной баллады XIX века *Козин А.А.* **11** 51–57

Баллада И.В. Гёте «Рыбак» в русских переводах XIX века (Стилистические курьезы) **12** 75–80

Немецкая баллада XVIII века: пути формирования жанра **16** 116–121

Колядко Н.В. (Минск, МГЛУ). Роман Дж. К. Оутс «Бельфлер» в контексте постмодернистской эстетики **19** 128–134

Кондаков Д.А. (Полоцк, ПГУ). Осмысление Эженом Ионеско творческого наследия Уильяма Шекспира (на примере пьес «Макбет» Шекспира и «Макбет» Ионеско) **15** 160–166

Драматургия абсурда между модернизмом и постмодернизмом (на примере анализа пьесы Э. Ионеско «Жертвы долга») **16** 247–252

О влиянии теорий А. Арто на творчество Э. Ионеско **17** 170–175

Идейно-художественная полемика Э. Ионеско и Р. Барта в контексте постмодернистского сознания **19** 303–310

О некоторых аспектах и возможностях историко-контекстуального метода. (На примере сопоставления творчества Б. Грасиана и Э. Ионеско) **20** 358

Кондарина Н.В. (Москва, МГУ). Роман Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста» в русских переводах середины XIX – начала XX веков **12** 92–101

О своеобразии некоторых русских переводов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» **14** 118–123

Кондрахина Н. (Москва, МГУ). Социальное измерение «примитива» в романе У. Фолкнера «Непобежденные» **14** 47–57

Кондрус Т.А. (Москва, МГУ). Тема искусства в творчестве У. Сомерсета Моэма **5** 91–96

Коновалов С.М. (Минск, МГЛУ). Новейшая история Великобритании в сатирической прозе Джонатана Коу **19** 135–139

Коновод Л.М. (Брест, БрГУ). Конкретная поэзия Э. Яндля в контексте европейского авангарда **19** 317–323

Коржевская М.С. (Минск, БГУ). Прием полинарративности в новелле Гофмана «Песочный человек» **18** 282–284

Интерпретация новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек» в опере Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана» **19** 91–96

Королёва М.Э. (Калининград, КГУ). О некоторых принципах композиции и формах художественного мышления в романе Г. Грина «Суть дела» **17** 73–79

Экзистенциальный тип художественного мышления как метасодержательная категория **18** 213–221

Историко-философская концепция Г. Грина в романе «Сила и слава» **19** 251–264

Коротаева О.О. (Москва, МПГУ). Символика романа Ч. Диккенса «Холодный дом» *Коротаева О.О.* **12** 154–157

Костенок Н.С. (Гомель, ГГУ). О специфике жанра «Пророческой книги» в творчестве У. Блейка **18** 73–75

Костюченко Т.М. (Полоцк, ПГУ). Специфика курса «Литература Франции» на специальности «Французский язык» в социокультурном и лингвистическом аспектах **16** 212–214

Особенности bestiариев Колетт **18** 248–251

Юлия Кристева о творчестве Колетт **20** 338

Котман А.Ф. (Москва, ИМЛИ). Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе **8** 99–117

Красавина З.А. (Новополоцк, ПГУ). Особенности поэтики «Апокрисиса» Христофора Филалета **16** 173–191

- Крицкая Н.В.** (Витебск, ВГУ). «Русские» поэмы Марины Цветаевой в контексте культуры *18 312–314*
- Кудашкина О.Н.** (Москва, МПУ). Черты жанра «интеллектуального романа» в «Демократии» (1984) Джоан Дидион *3 119–120*
- Кудрявцева Д.А.** (Москва, МПГУ). Специфика интерпретации языческой и христианской мифологии в малой прозе Анатоля Франса (на материале сборника «Перламутровый лареш») *11 170–173*
- Кудрявцева Т.В.** (Москва, ИМЛИ). К рецепции современного художественного текста. (На материале новейшей немецкой поэзии) *20 245*
- Кузнецова В.А.** (Витебск, ВГУ). Традиции философской поэмы у ранних романтиков (Ф.В. Шеллинг и Д.В. Веневитинов) *16 129–132*
- Кузнецова И.В.** (Москва, МГОПУ). О персонажах «Сказки о царе Салтане» А.С. Пушкина *8 36–40*
- Восток в художественном мире Германа Гессе («Демнан») *13 145–152*
- Смысловое наполнение принципа coincidentia oppositorum в финальных сценах романов Германа Гессе *15 71–75*
- Магический реализм Германа Гессе *18 205–212*
- Поэтика «пути смерти» в романе Г. Майринка «Зеленый лик» *19 221–230*
- Восток в художественном мире Германа Гессе («Сиддхартха») *20 267*
- Кукес А.А.** (Москва, МГУ). Женские образы в театре абсурда *12 65–69*
- Романы Ольги Войнович – исповедь современного подростка. (Гендерная саморефлексия в современной европейской женской автобиографической прозе) *14 172–176*
- Кулаева Е.Б.** (Москва, МГОПУ). К вопросу о частотности использования эпитетов в героическом эпосе средневековья (в соавторстве с В.В. Тимохиным) *11 164–165*
- Лапенков Д.С.** (Орск, Оренбургский государственный университет). Художественное своеобразие пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай “Желание”» *12 60–64*
- Лалин И.Л.** (Витебск, ВГУ). Магический реализм – симультанизм: исходные сопоставления *14 68–75*
- К проблеме жанровой идентификации современного романа Перу *15 197–204*
- Левина Ю.В.** (Москва, МГОПУ). Р. Киплинг как создатель новой национальной идеи *9 73–88*
- Категория немо в «Аристосе» Дж. Фаулза *20 301*
- Леонсон Е.И.** (Москва, РГГУ). Категория опыта у Р.М. Рильке и Б.Л. Пастернака («Записки Мальте Лауридса Бригге», «Охранная грамота» и «Несколько положений») *18 260–263*
- Стихотворения Р.М. Рильке «Der Lesende» и «Der Schauende» в переводе Б.Л. Пастернака. Опыт параллельного чтения *19 63–71*
- Лейман А.** (Москва). Мотивы детектива и сказки в романе Адольфа Мушга «Счастье Зуттера» *19 182–189*
- Леонова Е.А.** (Минск, БГУ). Антиутопии Алеся Адамовича и Робера Мерля: к попытке сопоставительного прочтения *15 205–209*
- Художественный мир Патрика Зюскинда (роман «Парфюмер») *17 228–234*
- Нямески дискурс у парадигме стасункаў Васіля Быкава з сусветнай літаратурай *19 365–373*
- Творчество Петера Хандке: эволюция автора и героя *20 123*
- Леонова Н.Е.** (Москва, МГОУ, ИБП). Художественное пространство рассказчика в книге Джона Стейнбека «Путешествие с Чарли в поисках Америки» *18 133–138*
- К вопросу о пространственных концептах в романе Джона Стейнбека «Заблудившийся автобус» *19 273–276*

Литвиненко Н.А. (Москва, МГОПУ). «Ласкарис» Вильмена и французский археологический роман 1820-х годов 2 52–65

«Мученики» Шатобриана: к проблеме становления французского исторического романа XIX века 1 42–49

О жанровой поэтике «Жана Кавалье» Э. Сю 4 20–31

О некоторых аспектах жанровой поэтики романов Э. Сю 1840–1850-х годов 5 79–85

Учебное пособие. Тетралогия А. Дюма о Великой французской революции: поиски нового эпического синтеза. Раздел первый 11 180–188

Французский исторический роман первой половины XIX века: эволюция жанра. Итоги и перспективы 10 49–59

К проблеме генезиса массовой литературы 14 3–8

«Хроника царствования Карла IX» П. Мериме: диалог с романтизмом. (О предисловии к роману: методические рекомендации) 15 122–126

Пасторально-утопическая традиция как модус массового в романтизме. (Творчество Жорж Санд: материалы к спецкурсу) 16 233–246

XVII век во французском историческом романтическом романе: некоторые аспекты интерпретации 18 76–84

Лоскутникова М.Б. (Москва, МГУ). Типология трагического в прозе о Великой Отечественной войне 12 168–171

Лушина И.Е. (Москва, МПУ). Романтизм и реализм в фантастических новеллах Амброза Бирса 6 98–107

Традиции Э. По в творчестве А. Бирса 8 56–69

Проблема «человек – цивилизация» в позднем творчестве Д. Лондона 12 51–59

Лысова Н.Б. (Полоцк, ПГУ). Пространство литературного мифа. К вопросу изучения хронотопа белорусской литературы 11 99–102

«Эдипов комплекс» и «Не убий!» об особенностях отечественной культуры *Лысова Н.Б.* 10 112–116

В поисках имени. К вопросу о национальном самоопределении *Лысова Н.Б.* 14 187–191

Переводы О. Минкина стихотворений Э.А. По как произведения белорусской литературы 17 317–325

Майкова А.Н. (Москва, МГУ). Проблема «обломовщины» в аспекте теории архетипов Карла Густава Юнга 12 11–22

Маковская Т.О. (Минск, МГЛУ). Конфликт мировоззрений как основа сюжета романа И. Макьюэна «Черные псы» 18 193–199

Малолеткин С. (Новополоцк). Где-то на небесах. (Рассказ) 17 363–367

Малыхина М.В. (Минск, МГЛУ). Любовная лирика Каммингса 18 345–349

Марданов А.А. (Полоцк, ПГУ). Интертекстуальность и проблемы субъективности в романе Д. Лоджа «Терапия» 19 345–349

Маричик Ю.А. (Москва, РГГУ). Автобиография и «эго-романистика» в творчестве М. Дюрас. («Плотина против Тихого океана», «Любовник», «Любовник из Северного Китая») 18 103–108

«Новый роман»: «L'amour du cinéma»? 19 97–103

Маркина Е.В. (Москва, МГУ). Литературный импрессионизм и жанровое своеобразие малой прозы Петера Альтенберга 8 70–79

Маркова О.Е. (Москва, ИМЛИ). Интерпретация библейской истории в пьесе Ч. Уильямса «Семя Адама» 17 155–162

Чарльз Уильямс. Самокритика. Перевод и послесловие О. Марковой 19 509–511

Мартьянова М.В. (Москва, МГОПУ). Кавказ в русской беллетристике 1820–1840-х годов 4 38–44

Масловская В.А. (Полоцк, ПГУ). Гердер и Гёльдерлин: поиски общности в восприятии «гуманности» 20 191

Маслякова П.В. (Новополоцк, ПГУ). Специфика изображения животных в творчестве С.Г. Колетт («Диалоги животных») *16 253–254*

Матюшенко М.В. (Новополоцк, ПГУ). Общее и различное в поэзии импрессионизма М. Богдановича и П. Верлена *16 198–200*

Медвецкий С.В. (Витебск, ВГУ). Сравнительный анализ поэтики белорусской живописи в историческом контексте 1920–1990-х годов *17 303–311*

Мельников А.Л. (Москва, МПГУ). Способы передачи временной динамики в трагедии Ж. Расина «Федра» *12 151–154*

Мельникова Н.А. (Москва, РГГУ). Проблема времени и воспоминаний в швейцарской франкоязычной литературе XX века: М. Сент-Элье, К. Колом, Ж. Боржо, Д. Маджетти *18 396–401*

Проблема большого и малого в произведениях Ш.-Ф. Рамю и К. Колом *19 236–242*

Микрина Е.А. (Москва, РГГУ). Роль мифа в немецком экспрессионизме: поэзия Георга Гейма *6 132–134*

Мишина В.Г. (Минск, МГЛУ). Марсель Пруст и Казуо Ишигуро: к проблеме влияния (На примере романа «Художник колеблющегося мира») *18 264–268*

Михалчиц Л.Г. (Днепропетровск, Днепропетровский национальный университет). Историческая горизонталь и экзистенциальная вертикаль у Валерия Шевчука *15 231–238*

Морозова Н.С. (Москва, МПУ). Личность и общество в романах Сола Беллюу (1950-е годы) *6 108–112*

Мостобай Т.Ф. (Полоцк, ПГУ). Теория Гераклита и философия экзистенциализма как идейная основа романа Дж. Фаулза «Коллекционер» *20 315*

Моторо А.И. (Москва, МГОПУ). Михаил Шолохов и послевоенная проза: сближения и несходства *16 83–88*

Мулярчик А.С. (Москва, МПУ). Современная литературная критика в США в оценке европейских исследователей *5 124–128*

Мясникова Л.Г. (Полоцк, ПГУ). Новеллистика Киплинга, Мопассана и Чехова в оценке Сомерсета Мозма *19 118–120*

Наривская В.Д. (Днепропетровск, Днепропетровский национальный университет). Метаморфозы художественного сознания А. Довженко: от экспрессионизма к магическому реализму *Наривская В.Д. 15 223–230*

Недялков Я.С. (Полоцк, ПГУ). История полоцкой милиции (1917–1924) *17 290–298*

Пенадавец А.М. (Бабруйск). Комін ў мифалогіі беларусаў *20 408*

Нестер Н.В. (Полоцк, ПГУ). Эпитеты богов в «Любовных элегиях» Овидия *13 8–13*

Античные образы в поэме Эзры Паунда «Хью Селвин Моберли» *15 44–147*

Аллегория на образ Дафны в поэзии Эзры Паунда и античная традиция *17 145–148*

Нестерова Е.В. (Москва, МГЛУ). Жанр беллетристической биографии в английской литературе постмодернизма *12 179–181*

Традиция жанра биографии в английской литературе (П. Акройд «Последнее завещание Оскара Уайльда») *14 167–169*

Нестерова Н.В. (Москва, МГЛУ). Диккенсовские темы и образы в контексте романа П. Акройда «Английская музыка» *12 176–179*

Диккенс – знаковая фигура в английской литературе XX века *14 164–167*

Нечасва Н.С. (Новополоцк, ПГУ). Школьный театр в учебных заведениях Витебской губернии *11 95–98*

Влияние общественно-политических процессов на развитие театральной культуры Витебской губернии в XIX веке *13 199–202*

Никифоров А.А. (Полоцк, ПГУ). О переводе одного стихотворения Владимира Короткевича *13 203–205*

- Иосиф Бродский и собеседники 17 176–179
- Влияние У.Х. Одена на становление творческой манеры Бродского 18 39–52
- К 10-летию со дня смерти Иосифа Бродского. Посмертная песня Бродского (стихотворение) 19 447
- Уистан Хью Оден. «Эпитафия тирану» и «Памяти В.Б. Йейтса». Перевод и примечания А.А. Никифорова 19 512–516
- Николаева Е.С.** (Полоцк, ПГУ). Проблематика «Вводных замечаний...» Вальтера Скотта к «Песням шотландской границы» 17 246–250
- Путь на другой берег. (На материале баллад сборника В. Скотта «Песни шотландской границы») 19 111–114
- Шекспир в интерпретации Т. Перси и В. Скотта. (На материале сборников «Памятники старинной английской поэзии» и «Песни шотландской границы») 20 293
- Нипа Т.С.** (Москва, МПГУ). Единство и противостояние двух сфер бытия в «Тетралогии об Атридах» Г. Гауптмана как выражение дуалистичности авторского мировосприятия *Nina T.S.* 14 40–46
- Нияковская Е.П.** (Новополоцк, ПГУ). Знакомые глаза на чужом лице... «Поляки и русские в глазах друг друга» (статья-рецензия) 13 168–180
- Новикова В.Н.** (Москва). Синтаксический уровень построения образов в романе Т.Л. Пикока «Замок Кротчет» 20 297
- Новоженская Ю.С.** (Калининград, КГУ). Средневековый животный эпос во Франции: истоки и поэтика *Новоженская Ю.С.* 17 5–10
- «Кошка» Сидони-Габриель Колетт – анималистический роман первой половины XX века 19 169–173
- Новожиллов Д.М.** (Москва, РГГУ). Легенда о Фаусте в эпоху Реформации и тема Фауста в духовной жизни Германии XIX–XX веков 6 124–126
- Новосельцева А.В.** (Витебск, ВГУ). Образ майората у Э.Т.А. Гофмана и В.Короткевича 19 377–379
- Огневич Л.С.** (Минск, МГЛУ). Феномен аллюзии и взаимодействие художественных текстов 18 34–38
- Осипова Н.О.** (Киров, Вятский государственный педагогический университет). «Индийский миф» в русском поэтическом сознании первой трети XX века *Осипова Н.О.* 6 47–53
- Мифопоэтика в системе литературоведческого знания 11 3–9
- Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: жанровое своеобразие и историко-культурный контекст 3 90–100
- Творчество М. Цветаевой в контексте художественно-эстетических исканий русского авангарда 8 80–86
- Ощепков А.Р.** (Москва, МПГУ). Вхождение Марселя Пруста в русское культурное сознание 12 102–109
- Марсель Пруст в оценке российского литературоведения и критики 1970-х годов 15 127–143
- Павловская Е.А.** (Витебск, ВГУ). Стилиевые особенности современного белорусского романа. (На примере романа Андрея Федоренко «Ревизия») 19 374–376
- Павляк О.Н.** (Калининград, КГУ). Идея спасения в стихотворении В.А. Жуковского «Пловец» 20 387
- Пасюкевич И.В.** (Минск, БГУ). Т. Кенилли: взгляд в австралийское прошлое. (По роману «Приведите жаворонков и героев») 18 120–124
- Пашкевич М.Е.** (Новополоцк, ПГУ). Белорусская книжная гравюра XVI–XVIII веков 10 18–21
- Социокультурная ситуация средних городов Беларуси: вводные замечания 14 209–213
- Культура жизни молодого города Беларуси: улицы Новополоцка 18 442–451

Пахсарьян Н.Т. (Москва, МГУ). Проблемы взаимодействия маньеризма и барокко в современном литературоведении *2 35–37*

Перевезенцев К.В. (Москва, МГОПУ). Постмодернизм в русской литературе: закономерность или случайность *12 185–190*

Петрова Г.В. (Москва, РГГУ). Ранние произведения римской литературы: особенности языка *11 162–164*

Петухова О.В. (Новополоцк, ПГУ). Искусство как образ жизни: Р.М. Рильке *11 147–154*
«Стихотворение-предмет» у Р.М. Рильке и творческое восприятие идей Родена и Сезанна *10 106–111*

Пешкуп С.В. (Новополоцк, ПГУ). Роман Великобритании конца XX века и неопределенность постмодернизма *16 105–109*

Интертекстуальность как источник художественности в английском романе конца XX века *17 86–91*

Пинчук О.Н. (Смоленск, СГУ). Пародия в скетчах Б. Виана на библейский сюжет *17 60–65*

Пискарев В.А. (Владимир, ВГПУ). Образ Прекрасной Дамы в поэзии Прованса и Италии XII–XIII веков *19 5–7*

Плахина А. (Москва, ИМЛИ). Мотив холода, льда и снега в романах Кристофа Рансмайра *14 76–86*

Роль «Метаморфоз» Овидия в романе Кристофа Рансмайра «Последний мир» *19 72–76*

Повалиева Н.С. (Минск, БГУ). Стимулы и мотивы авторского высказывания в творчестве Вирджинии Вулф *15 148–153*

Деконструкция текста «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф в романе Майкла Каннингема «Часы» *17 187–194*

Англо-американская феминистская критика: история и некоторые теоретические аспекты *18 236–243*

Дженет Уинтерсон: писатель как проповедник *19 81–90*

Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи *20 324*

Повзун Е.В. (Минск, МГЛУ). Синтез эпоса и драмы в романе Шарлотты Бронте «Городок» *19 161–168*

Позняков В.А. (Москва, МГОПУ). Роль мифа в романе «Улисс» Д. Джойса *2 112–115*

Покачалов М.В. (Москва, ГАСК). Ожившая фреска: образы эгейской культуры в повести Д.С. Мережковского «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» *12 46–50*

Половцев Д.О. (Минск, МГЛУ). Поиск идентичности в романе Э.М. Форстера «Поездка в Индию» *19 243–250*

Поплавская А.Н. (Минск, МГЛУ). Сюжет романа Г. Филдинга «История Тома Джонса, найденныша» в интерпретации Чикагской школы критики *19 115–117*

Потёмнина М.С. (Калининград, КГУ). Повествовательное стихотворение или новая баллада XX века? *16 110–115*

Прасолова К.А. (Калининград, КГУ). Фанфикшн как феномен литературы второй половины XX века *19 198–204*

Прихожая Л.Н. (Калининград, КГУ). «Гиперион» Ф. Гельдерлина: трансформация эпистолярного опыта Абельера *17 134–144*

Эпистолярный хронотоп Ф. Гельдерлина *18 125–132*

Проклов И.Н. (Москва, МПУ). Проза Артура Шницлера рубежа XIX–XX веков и проблема литературного импрессионизма *15 54–60*

Новелла «Лейтенант Густль» в контексте новеллистики Артура Шницлера 1890-х годов *16 50–54*

Наброски к истории австрийской литературы рубежа XIX–XX веков *18 349–360*

Простаков В.Н. (Минск, БГУ). Герои повести «Килох и Олвен» в контексте артуровской традиции *19 104–110*

Пугачевский Д.Г. (Полоцк). Влияние аудиовизуальной среды на системы ценностных ориентаций учащейся молодежи *19 394–399*

Раткевич А.М. (Полоцк). Белорусский литературный союз «Полоцкая ветвь»: история и библиография *17 332–337*

Редина О.Н. (Москва, МПУ). Теоретическая модель антиутопии О. Хаксли *2 116–125*
Пейзажные мотивы в романах О. Хаксли *17 80–85*

Роголова И.С. (Москва, Московский лингвистический университет). Позиция «синтеза» в творчестве В. Кёппена как способ разрешения проблемности понятия «творческий метод» *9 115–130*

Пространственные и временные характеристики героя как продукт взаимодействия стилистических и жанровых начал в романе Меше Селимовича «Дервиш и смерть» *13 160–162*

Рогачевская М.С. (Минск, МГЛУ). Особенности концепта смерти в романе Грэма Свифта «Последние распоряжения» *18 168–175*

Не сотвори себе ... двойника: двойничество в новеллах Э. По *20 371*

Розов А.М. (Москва). Изучение истории зарубежной литературы как проблемы сознания *7 141–146*

Рысаков Д.П. (Москва, МГОПУ). Судопроизводство в романном мышлении Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки как форма решения проблем существования человека *2 107–111*

Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: к проблеме соответствий *6 139–141*

Проблема «Достоевский и Кафка» в современном литературоведении *7 48–51*; Определение связей между творчеством Ф.М. Достоевского и Ф. Кафки. (Зарубежные исследования) *9 89–94*

Улица революции (рассказ) *17 368–373*

Языческое отражение в библейском мифе: роман «Иов» Й. Рота *18 361–363*

Рябинина Ю.Н. (Москва, МГОПУ). «Думающая форма» как принцип организации текста романа «Пушкинский дом» Андрея Битова *19 331–334*

Дом: от художественной образности к мифопоэтике («Пушкинский дом» Андрея Битова) *20 396*

Савичева О.В. (Уфа, Башкирский государственный университет). Экзистенциальные проблемы в «Аристосе» Джона Фаулза *14 58–67*

Саламова С.А. (Москва, МГОПУ). О жанровых процессах в системе литературных связей: Л. Толстой и Г. де Мопассан *3 75–78*

Программа курса. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX веков *12 191–197*

Сапожникова Е.В. (Москва, МГОПУ). «Фантастическая действительность» в романе Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» (1967) *2 131–134*

К вопросу о магическом реализме в литературах Латинской Америки *12 172–176*

Проблема самоидентификации личности в Латинской Америке второй половины XX века (на примере романа Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества») *13 152–155*

Саськова Т.В. (Москва, МГОПУ). «Провинциальный» миф в творчестве А.С.Пушкина в свете пасторальной традиции *3 68–74*

Пасторальная традиция в художественной системе романтической поэмы («Переселение душ») Е.А. Баратынского *6 15–21*

Пасторальная традиция в поэзии М.Н. Муравьева *9 12–19*

Сафронов А.В. (Рязань, РГПУ). Литературный портрет в «Илиаде и Одиссее каторжной жизни» (С.В. Максимов «Сибирь и каторга») *3 79–84*

Светлова Д.Г. (Полоцк, ПГУ). Заголовок как ключ к содержанию. (На примере новеллы Д. Лоджа «Home Truths») *19 340–344*

- Святохо Л.И. (Семчэнок)** (Новополоцк, ПГУ). «Разговоры немецких беженцев» И.В. Гёте (К вопросу о формировании жанра новеллы в немецкой литературе) *13 37–47*
- Седельник В.Д.** (Москва, ИМЛИ). Сатира и сострадание. О поэзии и прозе Курта Марти *18 379–395*
- Седов А.В.** (Москва, МГУ). Концепция личности в творчестве Жан Поля *13 48–60*
- Сельчэнок Е.К.** (Минск). Новая концепция фаустианства в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» *20 28*
- Семчэнок Л.И.** (Новополоцк, ПГУ). Жанровые особенности новеллы И.В. Гёте «История Фердинанда и Оттилии» из цикла «Разговоры немецких беженцев» *15 31–39*
- Композиционное построение «Разговоров немецких беженцев» И.В. Гёте как способ раскрытия идейного замысла произведения *17 66–72*
- Сидорович Л.Н.** (Новополоцк, ПГУ). Симеон Полоцкий и его «Рифмотворная псалтирь» *10 22–25*
- Сравнительный анализ псалма из «Рифмотворной псалтири» Симеона Полоцкого и Василия Титова по ее различным спискам *9 8–11*
- «Рифмотворная псалтирь» Симеона Полоцкого и Василия Титова. (История создания и роль в духовно-нравственном воспитании) *11 81–86*
- Силагтьева О.Ю.** (Москва, РГГУ). Клейст и Шекспир *6 135–136*
- Симонова Л.А.** (Москва, МГОУ). «Найду ли я силы быть счастливым»: автобиографическая проза Б. Констан *18 222–231*
- Спило Г.В.** (Минск, БГУ). Генезис «лирики природы» (Naturlyrik) и «лирики мысли» (Gedankenlyrik) в немецкой поэзии XVIII века *15 17–27*
- Лирические книги Библии в немецкой поэзии XVIII века *18 5–33*
- Библейская топика в лирике Нелли Закс *20 216*
- Слесарев А.Г.** (Москва, МГОПУ, ИМЛИ РАН, МГУ). Мифический элемент в балладах Гёте, Жуковского, Пушкина и Лермонтова *10 60–64*
- Элементы фольклорной и мифологической образности в балладах Эдуарда Мёрике *2 81–84*
- Трансформация иррационального компонента баллады от природно-магического к социально-магическому (модель конфликта: социальное преступление – ирреальное наказание) *5 68–78*
- Оппозиция «свой»/«чужой» в конфликте немецкой народной баллады *7 29–36*
- Анализ мифических текстов *15 88–93*
- Модификации мифического элемента литературной баллады *18 85–102*
- Песня песней. (Рассказ.) *19 517–524*
- Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т. Теллеген, С. Козлов) *20 51*
- Слижикова Г.Б.** (Новополоцк, ПГУ). Потерянное поколение в новеллистике У. Фолкнера *18 305–311*
- Смирнова В.И.** (Минск, БГУ). Роман Карло Эмилио Гадды «Это пренеприятнейшее происшествие на улице Мерулана»: проблема жанра *18 109–114*
- Жанровые особенности романа Карло Эмилио Гадды «Механика» *19 174–181*
- Смирнова М.А.** (Москва, МПУ). Литературная позиция Владислава Ходасевича в 1920-е годы *9 100–102*
- Смулькевіч А.А.** (Полацк, ПДУ). «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага і традыцыі еўрапейскай навілістыкі эпохі Адраджэння *20 33*
- Спицина Л.А.** (Москва, МПГУ). Смысл названия рассказа «Сестры» Джеймса Джойса *12 159–162*
- Евангелистские мотивы в «Дублинцах» Д. Джойса *14 9–25*
- Тема семьи в романе Кларина «La Regenta» *17 257–265*

Собитнюк Н.А. (Новополоцк). Пражская Библия как уникальный криптографический памятник *18 402–413*

Соловьева Е.В. (Москва, МПУ). Эволюция средневекового сюжета и образов в поэме А. Теннисона «Пелеас и Этарра» *9 38–42*

Мифологизм «Королевских идиллий» А. Теннисона *12 28–32*

Сороко С.М. (Новополоцк, ПГУ). Эпистолярная публицистика белорусского православного духовенства в 1863 году *10 85–92*

Загадка графа Муравьева-Вилenskого *12 110–123*

Ксенофонт Говорский в «Витебских губернских ведомостях» *13 188–198*

Парадоксы Витебской губернии *14 192–202*

Проблемы литературы и журналистики на страницах официальных изданий Северо-Западного края Российской империи *16 192–197*

Между Россией и Польшей была Беларусь (по страницам официальных белорусских изданий начала XX века) *17 279–289*

Сохряков Ю.И. (Москва, МГОПУ). Программа курса «История зарубежной литературы XX века» *3 123–129*

Русская классика в мировом литературном контексте XX века *3 3–17*

Л. Толстой и американские трансценденталисты XIX века *4 58–62*

Программа курса: История зарубежной литературы XIX века *8 160–166*

Стёпачкина С.Ю. (Москва). Фольклорный мотив утраченной возлюбленной в поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила» *19 15–22*

Стрельникова А.А. (Москва, МПУ). Отражение концепции «психологии толпы» в творчестве Германа Броха *11 155–161*

Концепция личности в романе Г. Броха «Неизвестная величина» *13 84–89*

Проблема восприятия действительности в романе Г. Броха «Лунатики» *16 66–72*

Утопические мотивы в произведениях Г. Броха 1930-х годов *17 163–169*

Лирика Иоганна Майрхофера в контексте эстетических течений первой трети XIX века: проблемы изучения *18 315–323*

Проблема сохранения патриархальной культуры в драматургии Рихарда Биллингера 1930-х годов *19 231–235*

Строганова Н.А. (Москва). «Наконец-то поэта, создателя миров, приютили» (Е. Гуро: диалог со временем) *17 149–154*

Струкова С.М. (Новополоцк, ПГУ). Лексические архаизмы в составе фразеологизмов белорусского языка *12 146–150*

Устаревшие номинации бытовой сферы (названия одежды) *17 326–331*

Актуализация устаревших названий в белорусской художественной прозе *18 435–441*

Сугай Л.А. (Москва, ГАСК). Гоголевские реминисценции в поэзии символистов *12 39–45*

Сумко Е.В. (Новополоцк, ПГУ). Полоцкая иезуитская типография и ее деятельность *11 87–94*

Книгоиздательская деятельность в БССР (1920-е – начало 1930-х годов) *17 299–302*

Татейшвили В.М. (Москва, МГОПУ). Модификация жанра баллады в творчестве В. Вордсворта периода выпуска сборника «Lyrical Ballads» (1798) *3 65–67*

Своеобразие творческого метода раннего Т.С. Элиота: поэзия и эстетика *5 97–103*

Романтизм и становление модернистской традиции *7 52–59*

Тед Хьюз – поэт Природы *16 96–104*

Теймурова Д.П. (Москва, РГГУ). Фридрих Максимилиан Клиггер и его роман «Фауст, его жизнь, деяния и низвержение в ад» *6 126–128*

Тележникова Л.В. (Новополоцк, ПГУ). «Мигрирующий» герой и проблема свободы человека в русской литературе XIX–XX веков (Н. Лесков, М. Горький, В. Ерофеев) *18 200–204*

Терентьева Е.Е. (Москва, РГГУ). Античность в творчестве Гельдерлина *6 129–130*

Терещенко Ю.Л. (Витебск, ВГУ). Символика хронотона в «Волшебной горе» Томаса Манна *17 122–127*

Тетерина Е.Н. (Москва, МГОПУ). Зарубежное мильтоноведение последнего десятилетия XX века *15 114–121*

Традиционные герои эпического в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» *16 11–17*

К вопросу о жанре «Потерянного рая» Джона Мильтона *17 11–19*

К вопросу о герое поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай» *20 287*

Тимохин В.В. (Москва, МГОПУ). Изображение исторических событий в словесности средневековья *2 29–34*

К вопросу об изобразительно-выразительной функции стилевой структуры древнерусских текстов *3 18–28*

К вопросу о частотности использования эпитетов в героическом эпосе средневековья *11 164–165*

О ключевых словах-понятиях в средневековом героическом эпосе *11 10–16*

Синекдоха в героическом эпосе средневековья *4 5–14*

Былинные черты в средневековом героическом эпосе *5 3–9*

Антитеза в средневековом героическом эпосе *6 3–8*

К проблеме использования символов общего значения в «Песни о Роланде» *7 12–15*

Программа курса. Зарубежная литература XVII века *9 149–164*

Программа курса: История зарубежной литературы Средних веков и эпохи Возрождения *10 127–128*

Толкачев С.П. (Москва). Парадигмы гибридизации в современном британском романе *16 89–95*

Толстоус Ю.В. (Смоленск, СПГУ). Образ пространства и времени в сборнике новелл Ж.-П. Сартра «Стена» *15 154–159*

Томилина М.В. (МГПУ). Модальности «готическое» и «чувствительное» в романах Джейн Остен *16 139–146*

Третьяк З.И. (Полоцк, ПГУ). Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Ціхая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкого) *20 45*

Тючкалова Л.Н. (Витебск, ВГУ). Поэтика смерти в лирике И. Бродского *18 176–179*

Уров А.Н. (Москва, МГУ). Аболиционистская поэзия Джона Уиттиера *13 73–83*

Устинович Е.В. (Полоцк, ПГУ). Филон Семенович Кмита-Чернобыльский (1530–1587) *16 161–172*

Ушакова Е.В. (Москва, МГПУ). Свообразие биографий П. Акройда «Диккенс» и «Последнее завещание Оскара Уайльда». (К вопросу о постмодернистской биографии) *12 182–185*

Февралёва О.В. (Владимир, ВГПУ). Образ Иммануила Канта в творческом сознании русских символистов *19 46–53*

Федотова Ю.П. (Москва, РГГУ). Проблема христианства в новелле А. Дростс-Хюльсхоф «Еврейский бук» *5 58–62*

Фёлькель М. (Будишин/Баутцен, ФРГ). Пушкин в серболужицкой литературе *10 65–73*

Филатова В.Ю. (Москва, РГГУ). Монолог в творчестве Томаса Бернхарда *18 364–369*

Принцип «взаимоотражений» в пьесе Т. Бернхарда «Минетти» *19 311–316*

Филипповский Г.Ю. (Ярославль, ЯГПУ им. К.Д. Ушинского). Об одной модели сюжетосложения в литературе Руси XII века *5 10–20*

Флорова В.С. (Москва, МГОПУ). Сонеты Шекспира в редакции Брентса Стёрлинга (систематизация цикла) *3 29–49*

Сто девятнадцатый сонет Шекспира: методика анализа *16 215–232*

- Фоминих Т.Н.** (Пермь, Пермский государственный университет). Эпоха первой мировой войны в романе М. Алданова «Ключ» *3 101–108*
 Первая мировая война в романе Андрея Белого «Москва» *6 54–61*
 Исторический контекст комедии П.П. Муратова «Мавритания» *14 150–158*
- Халинов В.В.** (Минск, БГУ). Феномен рунических тропов в англосаксонской христианской поэзии до нормандского периода *15 76–81*
- Ханмурзаева Н.К.** (Москва, МГОПУ). К проблеме двойничества у Ф.М. Достоевского и Э.Т.А. Гофмана *5 40–48*
- Хархун В.П.** (Нежин, НГУ им. Н. Гоголя). Абсолют в структуре тоталитарного мышления. (Образ Ленина в украинской советской поэзии 30–50-х годов) *19 414–419*
- Хлебчик Л.С.** (Новополюк, ПГУ). Особенности психологического портрета личности в творчестве Рояльда Дала *18 301–304*
- Хохлов А.В.** (Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный политехнический университет). Новояз как отражение авторской картины мира в творчестве В. Аксенова *20 400*
- Царева Е.В.** (Рязань, РГПУ). Ироническое пересмысление и деканонизация традиционных ценностей в романе Дж. Барнса «История мира в 10½ главах» *17 180–186*
- Цвиль Т.П.** (Витебск, ВГУ). «Распад атома» Георгия Иванова и «Ночные дороги» Гайто Газданова в литературе русского зарубежья 1930-х годов *19 54–59*
- Цурганова Е.А.** (Москва, ИНИОН РАН). Программа курса: История зарубежной литературы XIX века *8 160–166*
- Цымбал Я.В.** (Киев, Институт мировой литературы при НАНУ). Рецепция города в украинской литературе первой трети XX века *19 408–413*
- Цымлянская Л.Э.** (Москва, УРАО). Проблема жанра в трудах современных французских литературоведов: некоторые аспекты *16 125–128*
- Чавчаиндзе Д.Л.** (Москва, МГУ). Рецензия на: Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый *3 121–123*
- Чарота Ул.І.** (Минск, Институт литературы им. Я. Купалы НАН Беларуси). Беларускі лёс тэрыцы з «Боскай камедыі» Дантэ Аліг'еры *19 358–361*
- Челомбитко Ю.М.** (Смоленск, СПГУ). Образ Данте в поэзии В.Я. Брюсова *19 23–26*
- Чемякин В.** (Москва, МГОПУ). Роман Джозефа Хеллера «Поправка-22» *16 255–257*
- Черепеникова М.С.** (Москва, Литературный институт им. А.М. Горького). Мотивы «пути» и «убежища» в лирике И.-В. Гёте *11 44–50*
 Жанр эпиграммы в творчестве Гёте и Марциала *13 3–7*
- Чугунов Д.А.** (Воронеж, ВГУ). Немецкое прошлое (1933–1945) глазами молодых авторов *19 140–144*
- Чупракова Е.Н.** (Калининград, КГУ). Роман воспитания: типологические модели *17 29–36*
- Шадурский М.И.** (Брест, БрГУ). Лабиринты совершенства в английском утопическом романе *18 189–192*
 Поэзия тишины в романе-утопии О. Хаксли «Остров» *19 295–302*
- Шабурова М.Н.** (Москва, РГГУ). Концепция героя в романе Г. Газданова «Вечер у Клэр» *9 95–99*
- Шаманская Л.П. (Фукс-Шаманская)** (Москва, МГОПУ, УРАО, Нюрнберг). В.А. Жуковский и Ф. Шиллер. (К вопросу об общих чертах и различиях мировоззрения и эстетики) *1 50–53*
 Некоторые аспекты интерпретации мифа в эстетике веймарского классицизма и йенского романтизма (на примере Ф. Шиллера и Ф. Шлегеля) *2 38–43*

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера и В.А. Жуковского (несколько тезисов для сопоставительных исследований) 3 50–53

В.А. Жуковский и веймарский классицизм: философия и эстетика 4 15–19

Веймарская классика в контексте европейского романтизма 15 26–30

Вечно умирающая классика (статья первая) 16 122–124

Вечно умирающая классика (статья вторая) 17 251–256

Категория счастья и ее интерпретация в теории и художественной практике Ф. Шиллера 18 147–153

Шиллер и его философия любви: эксперименты в творчестве и в жизни 20 177

Психологические портреты в раме города: о прозе И. Вилкеса. (Послесловие переводчика) 20 502

Шедова Е.В. (Минск, Белорусский университет культуры). Белорусский государственный музыкальный театр 12 130–142

Шевчук Ю.В. (Уфа, Башкирский государственный университет). Формирование трагического мироощущения в лирике А. Ахматовой первой половины 1910-х годов: «маски» лирической героини 14 132–141

Шиловских П.С. (Москва, МГОПУ). К.Н. Леонтьев и Н.А. Лейкин. (К проблеме соотношения философской мысли и литературного творчества) 3 85–89

Н.А. Лейкин: вехи жизни и творчества (Статья первая: 1840–1850-е годы) 4 44–57

Н.А. Лейкин: вехи жизни и творчества. (Статья вторая: 1860-е годы) 6 22–46

Н.А. Лейкин: вехи жизни и творчества. (Статья четвертая: драматургические искания рубежа 1860–70-х годов) 9 53–72

Шкляр Т.П. (Новополоцк, ПГУ). «Путевые тени» Ю. Кернера как особый вид универсального романтического романа 19 145–151

Шнаревич Т.Ю. (Минск, БГУ). Время и пространно в инициальных формулах волшебной сказки братьев Гримм 15 82–87

Штейнман М.А. (Москва, РГГУ). Произведения Дж.Р.Р. Толкиена и К.С.Льюиса как образец нового типа повествования 5 104–107

Роль и место мифа в книге К.С. Льюиса «Пока мы лиц не обрели» 9 131–135

Шемелёва Е.Б. (Москва, МГОПУ). «Страшный» жанр в русской прозе XIX века 14 161–164

Страшный жанр в русской литературе XIX века 17 43–46

Яблоков Е.А. (Москва). «Светлый луч в темном царстве». («Просветительская» тема в рассказе М. Булгакова «Тьма египетская») 6 62–73

Якушкина Т.В. (Омск, Омский государственный педагогический университет). Финал трагедии Гёте «Фауст». (К проблеме интерпретации) 2 66–74

Ярошук А.П. (Смоленск, СПГУ). А.Т. Твардовский и белорусская литература 18 425–431

Ясюнас С.В. (Москва, ГАСК). Итальянский сонет в творчестве русских символистов 11 73–80

**ИЗДАНИЯ
НАУЧНОГО ЦЕНТРА
СЛАВЯНО-ГЕРМАНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

Серийные издания:

Славяно-германские исследования	<p>Славяно-германские исследования. Тома первый, второй. Ответственный редактор серии А.А. Гугнин. Коллективный труд историков, литературоведов, лингвистов и культурологов по широкому спектру славяно-германских взаимодействий – от Средних веков до наших дней. – М.: Индрик, 2000. – 656 с.</p> <p>Славяно-германские исследования. Том третий. Составители и ответственные редакторы А.А. Гугнин, А.В. Циммерлинг. – СПб: Алетейя, 2008. – 450 с.</p>
Доклады	<p>Научного центра славяно-германских исследований</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>А.В. Назаренко.</i> Русско-германские связи древнейшей поры (IX–XI вв.): состояние проблемы. – М., 1995. – 61 с. 2. <i>А.А. Гугнин.</i> Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века (Феномен и некоторые пути его осмысления). – М., 1998. – 120 с. 3. <i>Е.В. Давыдова.</i> Голубой цветок и русский символизм: творчество Новалиса в контексте русской литературы начала XX века. – М., 2001. – 76 с. 4. <i>Ю.А. Гугнин.</i> Творчество Конрада Вюрцбургского в контексте немецкой литературы XIII века. – Москва – Новополоцк, 2003. – 56 с.
Обзоры	<p>Научного центра славяно-германских исследований</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>А.А. Гугнин.</i> История серболоужицкой литературы: Краткий очерк с библиографией. – М., 1996. – 32 с.
Справочники	<p>Научного центра славяно-германских исследований</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Л.П. Лаптева.</i> Российская сорабистика XIX–XX веков в очерках жизни и творчества ее представителей. Справочник. – М., 1997. – 132 с.
Монографии	<p>Научного центра славяно-германских исследований</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>В.В. Тимохин.</i> Приемы композиции в средневековом героическом эпосе. Литература и фольклор. – М., 1998. – 155 с. 2. <i>Л.П. Шаманская.</i> Жуковский и Шиллер. Поэтический перевод в контексте русской литературы. Монографическое исследование. – М., 2000. – 96 с. 3. <i>Д.П. Рысаков.</i> Ф. Кафка и Ф.М. Достоевский: феноменальная рецепция русского реалистического романа («Процесс» – «Преступление и наказание»). – М., 2002. – 92 с. 4. <i>Ю.С. Райнеке (Виноградова).</i> Исторический роман постмодернизма (Австрия, Великобритания, Германия, Россия). – М., 2002. – 112 с. 5. <i>А.В. Ковылин.</i> Русская народная баллада: происхождение и развитие жанра. – М., 2002. – 180 с. 6. <i>И.В. Гладков.</i> Проза Кристофа Хайна в контексте немецкой литературы последней четверти XX века. – Москва – Новополоцк, 2002. – 144 с. 7. <i>Сороко С.М.</i> «Витебские губернские ведомости» (официальная часть и неофициальная часть). Москва – Новополоцк, 2004. – 220 с.

Труды	Научного центра славяно-германских исследований 1. <i>А.А. Гугнин</i> . Введение в историю серболужицкой словесности и литературы от истоков до наших дней. – М., 1997. – 224 с.
Материалы	Научного центра славяно-германских исследований 1. <i>А.А. Гугнин</i> . Австрийская литература XX века: статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – Москва, 2000. – 208 с. 2. <i>А.А. Гугнин</i> . Немецкая литература XIX века: от романтизма до биндермайера. Статьи, переводы, комментарии, библиография. – Новополоцк – Москва, 2002. – 240 с.

Внесерийные издания:

	1. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая словесность в эпоху просвещения. Краткий обзор. – Новополоцк, 1994. – 32 с. 2. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая литература в эпоху романтизма. Из серболужицкой поэзии. – Новополоцк, 1994. – 40 с.
	3. <i>А.А. Гугнин</i> . Верхнедужицкая литература в эпоху национального возрождения XIX века. Вводная глава. Новополоцк, 1995. – 54 с. 4. <i>А.А. Гугнин</i> . Библиография литературоведческих, литературно-критических публикаций и переводов. – Москва – Новополоцк, 1995. – 64 с. 5. Исландские саги. Перевод с древнеисландского языка, общая редакция и комментарии А.В. Циммерлинга. – М., 2000. – 642 с. 6. <i>А.А. Гугнин</i> . Серболужицкая литература XX века в славянско-германском контексте. Отв. редактор В.А. Хорев. – М.: Индрик, 2001. – 180 с.

Книги, изданные при содействии

Научного центра славяно-германских исследований

Ответственный редактор серии <i>А.А. Гугнин</i>	1. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск первый. – М., 1996. – 127 с. 2. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск второй. – М., 1997. – 136 с. 3. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск третий. – М., 1997. – 132 с. 4. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четвертый. – М., 1998. – 136 с. 5. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятый. – М., 1998. – 138 с. 6. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестой. – М., 1998. – 144 с. 7. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск седьмой. – М., 1999. – 144 с. 8. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восьмой. – М., 1999. – 168 с. 9. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятый. – М., 1999. – 165 с. 10. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск десятый. – М., 2000. – 183 с. 11. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск одиннадцатый. – М., 2000. – 200 с. 12. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск двенадцатый. – М., 2000. – 200 с.
--	--

13. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск тринадцатый. – М., 2001. – 220 с.
14. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск четырнадцатый. – М., 2001. – 232 с.
15. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск пятнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. – 264 с.
16. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск шестнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2002. – 280 с.
17. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск семнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2003. – 380 с.
18. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск восемнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2004. – 492 с.
19. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск девятнадцатый. – Москва – Новополоцк, 2006. – 532 с.
20. Проблемы истории литературы. Сборник статей. Выпуск двадцатый. – Москва – Новополоцк, 2008. – 588 с.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора.....	3
-------------------	---

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

И.Л. Забогонская (Полоцк). Путешествие как литературный жанр и мотив	7
--	---

СРАВНИТЕЛЬНОЕ И МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

С.В. Гончар (Гродно). Эволюция наполеоновской легенды в мировой литературе: от мифа к развенчанию.....	21
Е.К. Сельчёнок (Минск). Новая концепция фаустианства в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея».....	28
А.А. Смутькевіч (Полацк). «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» Я. Баршчэўскага і традыцыі еўрапейскай навілістыкі эпохі Адраджэння.....	33
И.В. Алонцева (Смоленск). Италия в «Оде Д'Аннунцио» Н.С. Гумилева.....	40
З.И. Третьяк (Полоцк). Художественное видение Первой мировой войны в американской и белорусской прозе первой трети XX века. (На примере романов «Фиеста» и «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя и повестей «Ціхая плынь» и «На імперыялістычнай вайне» М. Горьцкаго).....	45
А.Г. Слесарев (Москва). Мифология текста: сказки для детей и взрослых (Т. Теллеген, С. Козлов).....	51

АВСТРИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Р.В. Гуревич (Смоленск). Лео Перуц.....	64
Р.В. Гуревич (Смоленск). Ильза Айхингер.....	79
Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург). Поэтический мир Эрнста Яндля.....	109
Е.А. Леонова (Минск). Творчество Петера Хандке: эволюция автора и героя.....	123

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А.А. Гугнин (Полоцк). «Немецкие народные книги» в оценке Фридриха Энгельса....	167
Л.П. Фукс-Шаманская (Нюрнберг). Шиллер и его философия любви: эксперименты в творчестве и в жизни.....	177
Е.В. Авдоченко (Полоцк). Зигфрид Нидерландский – «прототип» Карла Моора?.....	186
В.А. Масловская (Полоцк). Гердер и Гёльдерлин: поиски общности в восприятии «гуманности».....	191
Н.И. Августиневич (Полоцк). Языковые особенности романа В. Гауфа «Лихтенштейн».....	196
Е.П. Жукова (Москва). Наследие И.Г. Гердера в 20-е годы XX века.....	205
Г.В. Синило (Минск). Библейская топика в лирике Нелли Закс.....	216
А.В. Добрышкина (Москва). Бото Штраус: поэтика фрагмента.....	239
Т.В. Кудрявцева (Москва). К рецепции современного художественного текста. (На материале новейшей немецкой поэзии).....	245
А.А. Гугнин (Полоцк). Причудливые пути постмодернизма: заметки о творчестве Карла Микеля.....	255

ШВЕЙЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Н.В. Кузнецова** (Москва). Восток в художественном мире Германа Гессе («Сиддхартха»)..... 267

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Е.П. Тегерина** (Москва). К вопросу о герое поэмы Джона Мильтона «Потерянный рай»..... 287
- Е.С. Николаева** (Полоцк). Шекспир в интерпретации Т. Перси и В. Скотта. (На материале сборников «Памятники старинной английской поэзии» и «Песни шотландской границы»)..... 293
- В.Н. Новикова** (Москва). Синтаксический уровень построения образов в романе Т.Л. Пиккока «Замок Кротчет»..... 297
- Ю.В. Левина** (Москва). Категория немо в «Аристосе» Дж. Фаулза..... 301
- Т.Ф. Мостобай** (Полоцк). Теория Гераклита и философия экзистенциализма как идейная основа романа Дж. Фаулза «Коллекционер»..... 315
- Н.С. Поваляева** (Минск). Дженет Уинтерсон, или Возрождение искусства лжи..... 324

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- П.В. Автухович** (Минск). Творчество Кребийона-сына в контексте французского психологического романа..... 330
- Т.М. Костюченко** (Полоцк). Юлия Кристева о творчестве Колеетт..... 338
- А.Н. Дорошкевич** (Полоцк). Жак Превер, сценарист..... 344
- Д.А. Кондаков** (Полоцк). О некоторых аспектах и возможностях историко-контекстуального метода. (На примере сопоставления творчества Б. Грасиана и Э. Ионеско)..... 358

ЛИТЕРАТУРА США

- О.Ю. Клос (Ясюкевич)** (Новополоцк). В. Ирвинг и становление жанра новеллы в американской литературе: эпоха романтизма..... 365
- М.С. Рогачевская** (Минск). Не сотвори себе ... двойника: двойничество в новеллах Э. По..... 371
- О.П. Гутар** (Гродно). Метафорика Э. Дикинсон как путь к мистическому постижению мира..... 381

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

- О.Н. Павляк** (Калининград). Идея спасения в стихотворении В.А. Жуковского «Пловец»..... 387
- Н.П. Жилина** (Калининград). Проблема идеала в поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан»..... 392
- Ю.Н. Рябинина** (Москва). Дом: от художественной образности к мифопоэтике («Пушкинский дом» Андрея Битова)..... 396
- А.В. Хохлов** (Санкт-Петербург). Новояз как отражение авторской картины мира в творчестве В. Аксенова..... 400

ИЗ ИСТОРИИ БЕЛОРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

- А.М. Ненадавец** (Бабруйск). Комін ў міфалогіі беларусаў..... 408
- Г.П. Исаков** (Витебск). Белорусский государственный художественный техникум в период проведения в республике политики белоруссизации (1924 – конец 1920-х годов)..... 417

А.І. Зянько (Полацк). Інтымны космас Аркадзя Куляшова.....	424
Е.А. Зачевский (Санкт-Петербург). Полоцкие поэты. (Статья вторая).....	435

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

А.А. Гугнин (Полоцк). В.А. Жуковский как переводчик Л. Уланда.....	447
Е.П. Жукова (Москва). Федерико Гарсия Лорка в переводах Марины Цветаевой.....	464

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Сейбель Н.Э. Австрийский роман Zwischenkriegszeit. Монография. – Челябинск: Издательство Челябинского государственного педагогического университета. 2006. – 414 с. (А.А. Гугнин).....	475
--	-----

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Полоцк: Пятая международная литературоведческая конференция «Русская, белорусская и мировая литература: история, современность, взаимосвязи» (Полоцк, 12–14 апреля 2007 г.) (А.А. Гугнин, П.В. Нестер, Д.А. Кондаков, С.М. Лясович, Н.Б. Лысова).....	480
---	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПЕРЕВОДЧИКИ СРЕДИ НАС

Иоханнес Вилкес (Эрланген). Иоганн Вольфганг фон Гёте: Дерево и плющ; Рождение романтизма. <i>Перевод с немецкого Л.П. Фукс-Шаманской</i>	491
Л.П. Фукс-Шаманская (Нюрнберг). Психологические портреты в раме города: проза Й. Вилкеса. (Послесловие переводчика).....	502

ПИСАТЕЛИ СРЕДИ НАС

Александр Никифоров. Пачка манчестера (двадцать стихотворений без фильтра)....	507
--	-----

УКАЗАТЕЛИ (Выпуски 1- 20)

Предметно-тематический указатель	514
Именной указатель писателей.....	543
Указатель авторов статей.....	562
Издания Научного центра славяно-германских исследований.....	582

Научное издание

ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Сборник статей

Выпуск двадцатый

Ответственный редактор *А.А. Гугнин*

Технический редактор *З.М. Гугнина*

ИД № 01574 от 17 апреля 2000 г.

Подписано в печать 19.03.2008. Формат 60 x 84^{1/16}.

Печать ризографическая. Гарнитура «Таймс»

Объем 37,00 уч.-изд. л. Тираж 200 экз. Заказ № 2168.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика

В КПУП «Новополоцкая типография», ул. Блохина, 26

Выпуск двадцатый

2008