

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

Эмоциональное и рациональное

**В славянских
литературах
и искусстве**

Под редакцией
Н. М. Куренной и Д. К. Полякова

МОСКВА
2022

УДК 82.0
ББК 83.3(4)
Э57

Издание подготовлено и осуществлено
при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект 20-512-00007 Бел_а)

Под редакцией

доктора филологических наук *Н. М. Куренной*
и кандидата филологических наук *Д. К. Полякова*

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н. Н. Старикова*,
кандидат исторических наук *Ю. А. Борисенко*

**Эмоциональное и рациональное в славянских литературах
и искусстве:** сб. науч. трудов / Под ред. Н. М. Куренной и Д. К. Полякова. — М.: Институт славяноведения РАН, 2022. — 330 с.

ISBN 978-5-7576-0466-4

DOI 10.31168/0466-4

Авторы коллективного труда предприняли попытку определить, каким образом в различные историко-культурные эпохи «эмоциональное» и «рациональное» выполняли в художественных текстах стилеобразующую функцию, а также исследовать авторские стратегии эмотивности в разные периоды развития славянских литератур и искусств.

Труд адресован литературоведам, культурологам, лингвистам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем, кто интересуется современными проблемами современной гуманитарной мысли.

УДК 82.0
ББК 83.3(4)

ISBN 978-5-7576-0466-4
DOI 10.31168/0466-4

© Коллектив авторов, текст, 2022
© Институт славяноведения РАН, 2022

Содержание

Введение	5
----------------	---

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ ЭМОТИВНОСТИ

<i>С. В. Колядко (Минск)</i> Литературоведческая эмотиология: теоретические аспекты и подходы, терминологический аппарат, эмотивный анализ	13
<i>Е. А. Певак (Москва)</i> Между Аполлоном и Дионисом: художественная и литературно-критическая проза М. Кузмина	56
<i>Н. В. Злыднева (Москва)</i> Жест в живописи между эмоциональным и рациональным в свете наследия Н. М. Тарабукина	88

ЭМОТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ В ТЕКСТАХ XIV–XVII ВЕКОВ: SACRUM ET PROFANUM

<i>Л. В. Левшун (Минск)</i> Эмотивные инструменты и стратегии средневековой восточнославянской письменности	101
<i>А. В. Брезгунов (Минск)</i> Рациональное и эмоциональное в белорусской литературе XVI–XVII вв.	135

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ В ПОЭЗИИ СЛАВЯН ОТ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА К РОМАНТИЗМУ

<i>М. В. Петухова (Минск)</i> Францишек Карпиньский и Францишек Князьнин как поэты «чуткого сердца»	167
<i>М. П. Воробей (Минск)</i> Некоторые тенденции в эмотивном пространстве литературы Беларуси XIX в.	184

РЕСУРСЫ ЭМОТИВНОСТИ
И РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУР И ЯЗЫКОВ
В XX ВЕКЕ

- А. Г. Шешкен (Москва)*
Максим Богданович. Лирика мысли и чувства 205
- Н. М. Куренная (Москва)*
Психологизм и эмотивность
в повестях Максима Горьцкого 216
- Т. А. Кленова (Москва)*
Гимн героям и свободе
как выражение коллективного патриотического чувства
(македонская партизанская лирика) 235

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ XX ВЕКА:
ОПЫТ ЭМОТИВНОГО АНАЛИЗА

- С. В. Колядко (Минск)*
Практика эмотивного анализа поэтического произведения:
на материале стихотворений Максима Танка
и Владимира Жилки 247
- П. Д. Гаврилова (Москва)*
Неистовство любви в лирике Петре М. Андреевского
(поэтический цикл «Дениция») 264

РАЦИОНАЛЬНОЕ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ
В КУЛЬТУРАХ ЦЕНТРАЛЬНОЙ ЕВРОПЫ

- Д. К. Поляков (Москва)*
Достоевский или достоевщина?
«Загадочная русская душа», сентиментальность
и антисентиментальность по Милану Кундере 279
- А. Н. Красовец (Москва)*
Йосип Ости: смена языка как расчет с травмой 298
- Д. Г. Вирен (Москва)*
Роман Ольги Токарчук глазами Агнешки Холланд 314
- Сведения об авторах 327

Введение

«Эмотивность», «эмоциональное и рациональное» — фундаментальные категории литературоведческой эмотиологии, которые наряду с понятиями «эмоция», «образ-эмотив», «эмотема», «эмотивный ключ» составляют ее понятийно-терминологический аппарат. Проблема отражения «эмоционального», ее соотнесенность с «рациональным» в текстах самого разнообразного жанрово-стилевого характера — одна из весьма сложных в современной гуманитарной науке.

Несмотря на длительную традицию изучения эмоций в литературном и, шире, художественном тексте, а также существование разнообразных научных концепций эмотивности, очевидна необходимость проанализировать эти проблемы с учетом славянской специфики. Рассмотрев литературы и искусство славянских народов, участники коллективного исследования в своих статьях, подготовленных в рамках российско-белорусского проекта, поддержанного РФФИ и БРФФИ, предприняли попытку определить, каким образом, с помощью каких индивидуальных художественных тактик «эмоция» и «рацио» отдельно и их совокупность выполняют в произведениях стилеобразующую функцию. Очевидно, что эмотивность — постоянная черта художественных произведений и фактор, влияющий на формирование текстов любого типа. Эмотивность выявляется через систему лексики, синтаксиса, интонацию, ритм и т. д., как факторов стиля; кроме того, она является формально-стилистическим показателем авторской индивидуальности, что находит выражение на всех уровнях структурной модели текста.

Эмоциональный контакт, который возникает или не возникает между автором и читателем / зрителем, лежит, как правило, в основе «успешности» или «неуспешности» художественного произведения, если иметь в виду прежде всего проникновение в авторский замысел, так как читатель, зритель или слушатель никогда не остается пассивным. Возможно, он не сразу вникает в авторский

посыл, но благодаря эмоциональному соучастию, если таковое возникает, выбирает из текста наиболее созвучные ему части. Такой контакт всегда глубоко осознавался и был желательным для творцов. Читательскому проникновению в текст, «вхождению» в круг авторских эмоций во многом способствует авторская интонация, которую читатель, как правило, слышит. Художественное произведение порождает в сознании читающего различные ассоциации, чувства, эмоции, которые задаются и самим текстом и индивидуальным опытом читающего, как в эмоциональной, так и в рациональной сфере.

Первое десятилетие XXI в. можно считать своеобразной точкой отсчета, зафиксировавшей научный поворот к «человеку чувственному и эмоциональному» как объекту и предмету литературоведческого изучения. Например, в соотношении умственного (рационального) и чувственного, интеллектуального и эмоционального видится сохранение гармонии в поэтическом произведении, соразмерности его структурных частей, потенциал для усиления лирического воздействия произведения на мысль и эмоцию читателя.

Авторы книги значительно раздвинули хронологические, национальные и тематические границы еще недостаточно изученной проблемы — «сосуществования» эмоционального и рационального в славянских литературах, изобразительном искусстве и кино, принимая во внимание извечное противопоставление *алгебра / гармония и наука / искусство*.

Для глубокого понимания того, как исторически изменялось отношение к эмоциональности в социуме и эмотивности в художественных текстах *Rex Slavia*, необходимо было обратиться к истокам и основам этой культуры — христианскому художественному канону и христианской иконологии (имеется в виду учение о художественном образе). Подобный исторически-литературоведческий ракурс, основанный на анализе произведений средневековой церковной книжности, полемических, историографических, мемуарно-публицистических памятников эпохи Возрождения, произведений Нового времени — подтвердил тезис о том, что эмотивность — существеннейшее свойство литературы.

Анализ произведений XIX–XXI вв. засвидетельствовал не только множество эмотивов и эмотем, присущих разным жанровым разновидностям, но и степень их проявления в зависимости от литера-

турного направления, течения, модуса художественности, модальности авторского высказывания.

Изучение современного состояния и развития словесности и искусства славянских народов невозможно без глубокого исследования феномена эмотивности и ее компонентов, способствующих постижению авторского замысла и расширению спектра разнообразных специфических черт славянской картины мира.

Настоящая книга явилась плодом сотрудничества коллективов российских и белорусских славистов, представляющих соответствующие национальные научные традиции. Этот факт делает труд особенно ценным, т. к. позволяет российскому читателю не только познакомиться с разнообразным материалом, но и получить представление о другой исследовательской парадигме — ср., например, рассмотрение творчества польскоязычных поэтов XVIII–XIX вв. как представителей «многоязычной литературы Беларуси»: в российской славистике такой подход не получил развития. Принадлежность авторов к разным научным школам и разнообразие их взглядов, по нашему мнению, не препятствует концептуальному единству сборника, но создает более объемную картину материала.

Название труда не следует понимать как иллюстрацию бинарной оппозиции эмоционального и рационального. Такому упрощению препятствует сама суть анализируемого материала. Авторы, рассматривая тексты в том числе в координатах теории эмотивности, посвятили свои исследования трансформации эмотивных кодов и стратегий в разные периоды развития славянских литератур, теориям эмоций в литературоведении и искусствознании, проблеме проявления эмоционального начала в поэзии и др. Рубрикация сборника лишь отчасти соответствует периодам развития славянских литератур и была выполнена скорее по «тематико-хронологическому» принципу, при этом параллели, разумеется, могут быть обнаружены и между статьями из разных разделов.

Авторы статьей первого раздела представляют основные положения различных теорий, связанных с эмоциональным. Теорию литературоведческой эмотивности подробно разрабатывает С. В. Колядко, посвятившая этой проблеме ряд исследований, среди которых монография «Литературоведческая теория поэтической эмоции».

Е. А. Певак анализирует теорию эмоционализма 1920-х гг. авторства М. Кузмина, а Н. В. Злыднева — концепцию жеста в дихотомии рационального и эмоционального, выдвинутую выдающимся искусствоведом Н. В. Тарабукиным.

В последующих разделах рассмотрены эмотивные стратегии восточнославянской книжности (Л. В. Левшун) и изменения в эмотивном коде произведений, сопровождающие движение от сакрального к светскому в литературе (А. В. Брезгунов). Светский литературный канон и проявления трансформаций там — от сентименталистской «поэзии чуткого сердца» до романтиков и неоромантиков — темы статей М. В. Петуховой о Ф. Карпинском и Ф. Князьнине и М. П. Воробей о поэзии Беларуси XIX в.

Для славянских литератур, многие из которых развивались «ускоренными» темпами (Г. Гачев) и сами участвовали в складывании и совершенствовании национальных языков, освоение новых языковых ресурсов сопровождалось развитием средств художественной выразительности. В сборнике этот процесс рассмотрен на примере белорусской литературы первой трети XX в. и македонской литературы периода Второй мировой войны. Поэзию Максима Богдановича с точки зрения «мысли и чувства» интерпретирует А. Г. Шешкен, а эмотивные ресурсы произведений Максима Горьцкого параллельно с развитием психологизма в прозе этого классика белорусской прозы рассматривает Н. М. Куренная. Македонской партизанской лирике посвящена статья Т. А. Кленовой, наблюдения которой касаются и роли такой поэзии в складывании и совершенствовании жанрового канона современной македонской литературы.

В следующем разделе книги анализируются поэтические тексты. С. В. Колядко показывает, как предложенная ею модель эмотивного анализа применима к текстам разных стилей, разбирая стихи белорусских поэтов Максима Танка и Владимира Жилки; художественный мир цикла «Дениция» Петре М. Андреевского, который стал классикой македонской любовной лирики, рассматривает П. Д. Гаврилова, находя в нем переключки как с фольклорной традицией, так и с библейскими текстами (Песнь песней).

Последний раздел труда объединен не только «пространственно» (речь об «эмоциональном» и «рациональном» в культуре центральноевропейских стран), но и тематически: эмоции — или, наоборот, их

программное неприятие — суть всякий раз ответ на историческую, национальную или личную травму, раз и навсегда меняющую жизнь и автора, и героев его текстов. Это советская оккупация Чехословакию, как в случае Милана Кундеры (статья Д. К. Полякова), югославские войны и блокада Сараево, мучительные рефлексии которых в творчестве Йосипа Ости рассматривает А. Н. Красовец, или современная экологическая проблема (статья Д. Вирена об экранизации романа Ольги Токарчук «Веди свой плуг по костям мертвецов»). Всякий раз предлагается попытка побега: метафизического или пространственного. Кундера уходит в эпiku, в искусство романа, Йосип Ости может расправиться с травмой войны только сменив язык и начав писать по-словенски, герои фильма Агнешки Холланд бегут из Польши в соседнюю Чехию, где и находят долгожданное успокоение.

Представляется естественным, что многие статьи сборника посвящены поэзии: лирика по самой своей сути наиболее субъективный и «эмоциональный» род литературы. Кратко остановимся на принципах цитирования и перевода поэтических текстов в предлагаемой книге. В том случае, если имя переводчика не указано, он принадлежит автору статьи (в самих текстах статей это не оговаривается специально). В некоторых случаях — при наличии поэтического перевода на близкородственный язык — авторы приводят его, а не собственный перевод на русский (ср. переводы с польского на белорусский в статьях М. В. Петуховой и М. П. Воробей). Редколлегия приняла решение не приводить цитирование поэтических текстов к единому стандарту, поэтому в сборнике представлены как переводы стихов, так и их оригиналы, что отражает индивидуальные стратегии авторов статей.

Н. М. Куренная, С. В. Колядко, Д. К. Поляков

Теории и практики

ЭМОТИВНОСТИ

Литературоведческая эмотиология:

теоретические аспекты и подходы, терминологический аппарат, эмотивный анализ

Аннотация: В статье описывается новое научное направление — литературоведческая эмотиология: теоретические аспекты и подходы, терминологический аппарат, эмотивный анализ, пути образования образа-эмотива, принципы выделения эмотивных жанровых разновидностей. Осмысливается общее и различное в литературоведческой и лингвистической эмотиологии.

Ключевые слова: эмотиология, эмотивность, эмотивный анализ, образ-эмотив, эмотема, эмотивный код.

Литературоведческая и лингвистическая эмотиология: общее и различное

Эмотиология — новое литературоведческое направление исследования эмоций в художественной литературе, объектами изучения которой выступают автор (лирический субъект, лирический герой, лирическое «я»), читатель и поэтический текст в координации эмоционального (сфера личности автора, лирического героя и читателя) и эмотивного (сфера текста).

В современной науке сосуществует множество концепций эмоции, которые различаются методологией, приемами, фактами и подходами к интерпретации одного и того же понятия. Вследствие этого было необходимо найти собственные принципы, в основе которых лежит взаимосвязь литературно-художественного, когнитивного, психологического и языкового пластов эмотивности.

Международный центр изучения эмоций был основан в Гарвардском университете в 1985 г., и с тех пор внимание к этой теме только возрастает. Лингвисты плодотворно развивают теорию

эмоций (в русскоязычном пространстве наиболее известна Волгоградская школа эмоции), основой для многих лингвистических исследований служит материал художественных произведений. Но суть междисциплинарности этих исследований можно описать, цитируя Л. С. Выготского, отмечавшего соединение психологии и искусства следующим образом: «Вот почему работа, возникающая на скрещении этих двух наук, работа, которая хочет языком объективной психологии говорить об объективных фактах искусства, по необходимости обречена на то, чтобы все время оставаться в преддверии проблемы, не проникая вглубь, не охватывая много вширь» [Выготский 1987: 7]. Точно так же лингвисты, анализируя художественные произведения, не ставят задач, которые обычно решает традиционный литературоведческий анализ. Если графически изобразить сущность контакта языкознания и литературоведения применительно к анализу поэтического произведения, то фигура будет иметь вид, например, двух скрещенных овалов, где зоной пересечения станет уровень языка.

Лингвисты рассматривают эмоцию на лексическом, фразеологическом, грамматическом (морфология + синтаксис), фонетическом, словообразовательном, интонационном (просодия) уровнях языка. Это те уровни, которые можно назвать зонами соприкосновения, а иногда и слияния в лингвистическом и литературоведческом анализе. Поэтическая лексика и синтаксис, звукопись, стилистические фигуры и тропы также относятся к двум научным дисциплинам, но литературоведы не только находят их в поэтическом тексте, но и объясняют влияние на раскрытие темы, идеи, системы образов, хронотопа, на авторскую позицию, представление автора об эстетическом идеале. В языкознании и литературоведении, как и в других гуманитарных науках, существуют общенаучные методологии и методы исследования, в частности сравнительно-исторический, историко-психологический, эстетический и другие. Как отмечает С. Н. Зенкин, это «круг металитературных дискурсов, в котором находит свое место литературоведение. Оно выросло в процессе переработки критики и риторики; в нем существует три подхода — комментарий, интерпретация и поэтика; оно взаимодействует с лингвистикой, историей, семиотикой, эстетикой, психоанализом (а также психологией, социологией, теорией религии и т. д.)» [Зенкин 2000: 14].

В чем же состоит сходство и различие в трактовке эмоциональности / эмотивности в лингвистической и литературоведческой теории эмотивности? Необходимо сравнить принципы описания феномена эмотивности в близкой нам научной дисциплине. (Напомним, что первыми, кто попытался осознать роль эмоции в искусстве, были философы.) Для этого рассмотрим положения двух близких и все же не тождественных филологических теорий, выведенные на основе анализа монографий В. И. Шаховского, а также исследований других лингвистов, занимавшихся изучением явления эмоциональности/эмотивности в тексте — А. Вежбицкой, П. С. Волковой, С. В. Гладь, С. В. Ионовой, Н. А. Красавского, Е. Ю. Мягковой, В. А. Пищальниковой, В. Н. Телия, О. Е. Филимоновой, Л. Г. Бабенко и др., а также монографии автора этой статьи «Литературоведческая теория поэтической эмоции» [Калядка 2018].

1) Исходная диада «психология + лингвистика» в основе функционирования эмотиологии как научного направления должна быть дополнена литературоведением (психологизм + эстетика + эмотивность художественного произведения). А точнее, понятием «филология». Цитата из Д. С. Лихачева здесь наиболее кстати: «Роль филологии именно связующая, а потому и особенно важная. Она связывает историческое источниковедение с языкознанием и литературоведением. Она придает широкий аспект изучению истории текста. Она соединяет литературоведение и языкознание в области изучения стиля произведения — наиболее сложной области литературоведения. По самой своей сути филология антиформалистична, ибо учит правильно понимать смысл текста, будь то исторический источник или художественный памятник. Она требует глубоких знаний не только по истории языков, но и знания реалий той или иной эпохи, эстетических представлений своего времени, истории идей и т. д.» [Лихачев 1985: 205–206].

Теория эмотивизма (сформировавшаяся при взаимодействии аналитической философии и логического позитивизма), предшествовавшая лингвистической теории эмоции, основывалась на противоположности эмоционального и рационального, однако не прижилась в науке из-за абсолютизации «психического» и утверждения его господства над «чувственным». Еще в 1980-е гг. лингвисты (Д. Н. Шмелев, В. Н. Телия, Е. М. Вольф и др.) в своих исследова-

ниях называли эмотивность свойством чисто художественных текстов. Сегодня лингвисты рассматривают эмотивность всех стилей языка. А эмотивность как имманентная сущность художественного стиля никем не подвергается сомнению, даже по отношению к тем художественным текстам, в которых явно не выявлены эмотивные средства, но сам текст всей своей структурой является воплощением эмоциональной мысли, эмоционального переживания. В. И. Шаховский считает, что «вся художественная литература является депозитарием эмоций: она описывает эмоциональные категориальные ситуации, вербальное и авербальное эмоциональное поведение человека, способы, средства и пути коммуникации эмоций, в ней запечатлен эмоциональный видовой и индивидуальный опыт человека, способы его эмоционального рефлексирования. В этом плане вся художественная литература является бесценным учебником по воспитанию культуры эмоционального общения *homo sentience*» [Шаховский 2009: 29]. Таким образом, лингвисты считают художественный текст априори эмотивным, представляющим собой «некое здание, в котором находятся все этажи эмотивного языка и все каналы его языкового выражения» [Шаховский 2008: 187–188].

2) Лингвисты, как правило, рассматривают эмотивность языка, тогда как при эмотивном анализе поэтического произведения мы ориентируемся на эмотивность произведения / текста в формосодержательном единстве, соответствующем определенному модусу художественности, жанровой разновидности, творческому методу и типу эмоционального восприятия, эстетической концепции творчества. Эмотивные смыслы произведения раскрываются в трех планах — содержания, выражения и изображения, а поэтическая эмоция предстает с текстообразующим, смыслообразующим и смыслоотличительным потенциалом и их выражением на уровнях субъектной организации произведения, образом, событийном (события души, образующие лирический сюжет), пространственно-временном уровнях. Как отмечает Б. В. Томашевский, «каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т. е. анализируется: зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается» [Томашевский 1999: 26]. Эта задача должна быть поставлена при проведении эмотивного анализа поэтических

произведений — в проблемно-систематическом исследовании содержания и форм эмотивности, т. е. их описании и анализе на основе компонентов теоретической поэтики.

3) Лингвистическая теория эмоций, по утверждению В. И. Шаховского, основывается на единстве семиотики, теории языка и этики эмоций. Разрабатываемая нами литературоведческая теория эмоции постулирует единство теоретической поэтики, герменевтики, психологизма и нарративной эстетики. Если обозначить векторы, то литературоведческая теория эмотивности направлена в большей степени к когнитивному литературоведению, постулирующему взаимобусловленность рационального и эмоционального в мышлении и сознании, выражении и самовыявлении, чем к лингвистической теории.

4) Лингвистическая теория описывает механизмы генерации / выражения / вызова эмоций. Для литературоведения важно уяснение содержания и формы описания, выражения и изображения эмоций, которые определяются стилем, творческим методом, мировоззрением и в то же время влияют на художественную картину мира, художественный мир писателя. План изображения эмотивных средств — это план функционирования в поэтическом тексте различных форм и видов эмоций, их переходов, подмены, имитации, манипулирования, маскировки, кодирования, шифрования, которые становятся источником изучения не только литературоведения, но и психологии, философии, лингвистики с позиций разных критериев, ракурсов. Одной из задач литературоведения является систематизация и типологизация эмоций в соответствии с их влиянием на структурно-смысловое единство произведения, выявление закономерностей и тенденций их отражения путем постижения всей совокупности факторов их материализации, или вербализации, в произведении, творчестве, литературном процессе.

5) Эмотивность художественного стиля обосновывается и языкознанием, и литературоведением прежде всего с точки зрения эмотивности художественных средств. Однако выделение стилистических эмотивных средств не является самоцелью для литературоведа. Важно не только описать набор художественных тропов и фигур, используемых автором для кодирования эмоционального содержания поэтического высказывания или всего текста, но также

показать, что они определяют в раскрытии разных форм самовыявления автора, лирического «я», лирического героя, персонажа и других субъектных и внесубъектных форм сознания; какие смыслы стихотворения раскрываются читателю посредством художественных механизмов взаимодействия мысли и чувства / эмоции.

6) Если лингвистическая теория изучает языковые и неязыковые компоненты эмотивного текста, в соответствии с которыми выделяются функционально-смысловые и текстовые категории эмотивности, то в литературоведческой теории, помимо названных, большое внимание уделяется текстовым и внетекстовым (которые Ю. М. Лотман называет «мировоззренческими») компонентам эмотивности (биография автора, тип творческой личности, особенности мировосприятия и мировоззрения, а также иные произведения и материалы, написанные автором, широкий исторический, социальный, культурный контекст).

7) Мы применяем термины «эмоциональность», «эмотивность», «образ-эмотив», «эмотивные средства», «эмоциональный маркер», которые также используют лингвисты, психологи, философы, педагоги, социологи. Как отмечает лингвист П. С. Волкова, «взгляды лингвистов колеблются от отождествления до четкого разграничения понятий эмотивность, эмоциональность, экспрессивность, оценочность» [Волкова 1997: 4]. При этом в рамках одной дисциплины и ее ответвлений (например, лингвистики и психолингвистики, лингвистики текста, когнитивной лингвистики) существуют психолингвистический, стилистический, коммуникативный, лингвокультурологический, когнитивный подходы к изучению эмоций, в параметрах которых возникают собственные концепции эмотивности, а также разные дефиниции названных выше понятий. В частности, эмотивами лингвисты называют как эмоционально окрашенные лексические и фразеологические средства, так и речевые акты, условием которых является выражение эмоций. Мы же эмотивами называем образы поэзии — эмоционально заряженные стилистические средства (художественные тропы) в раскрытии художественной идеи, образной мысли, которыми обозначены состояние, настроение, переживание, а также авторское отношение, оценка. Подобное несовпадение понятий и терминов продиктовано задачами научной дисциплины, в нашем случае — теории литературы. Поэтому перед

нами стояли непростые цели: с одной стороны, адаптация известных понятий и терминов к литературоведческой парадигме; с другой — присвоение им статуса литературоведческих определений за счет расширения исходных значений (многозначность понятий) и появления новых (понятийная омонимия). Мы постарались интерпретировать теоретические категории и понятия в соотношении со стилистикой (стиль автора, его творческая индивидуальность), архитектурой, субъектной организацией произведения и многим другим. Некоторые из введенных нами понятий, такие как эмотиология, эмотивность, эмоциональность, эмотема, эмоциональный маркер, эмоциональная валентность, эмотивные средства, голосо-ведение, сохраняют ядро исходного значения, приобретая в дефиниции литературоведческое расширение, углубление, и потому их можно воспринимать как многозначные понятия, такие как образ-эмотив и его разновидности (эмотив-полином, эмотив-интенсификатор, эмотив-пульсатор¹), а также эмоциональное пространство и поле произведения, эмотивные жанровые разновидности, эмотивный трафарет авторских интенций, эмотивный триггер, эмотивные ключи, эмотивный код, эмотивный топос и другие введены нами в соответствии с проблемами теории эмотивности, их следует рассматривать как понятия-омонимы междисциплинарного характера, которые при совпадении с другими наименованиями не соответствуют их основному значению.

8) Эмоциональный маркер, или маркер эмоционального состояния, лингвисты рассматривают как базовый языковой идентификатор, свидетельствующий о психическом состоянии коммуникатора в стадии аффекта и резистентности путем проецирования чувств, намерений, переживаний на их внешние проявления [Музычук 2010: 166]. В качестве маркера эмоций лингвисты также рассматривают нейтральные языковые средства, называющие или описывающие эмоциональное состояние, — лексику эмоций (печаль, радость, страх, скука). В нашем исследовании различаются языковые и текстовые маркеры, и внимание фокусируется в первую очередь на стилистических тропах и фигурах как идентификаторах определенной эмоции в тексте. Скажем так, анафора, эпифора, звукопись

¹ Определения будут даны в подразделе «Терминологический аппарат литературоведческой эмотиологии».

(например, наплыв шипящих), анжамбеман (перенос строк), повторы образов, нарушение ритмико-интонационной организации произведения выступают обозначениями определенного эмоционального настроения, состояния — т. е. эмоциональными маркерами. В каждой эмоциональной ситуации или событии мы можем выявить эмоциональные маркеры или знаки (это может быть эмоционально окрашенная лексика, восклицания, уменьшительно-ласкательные суффиксы), которые указывают на доминирующую эмоцию и определяют ее содержание (например, меланхолическая тоска, тревожная возбужденность, горькое волнение, встревоженное сочувствие, разочарованное равнодушие или безграничное блаженство и т. д.). Контекст также выступает информативным полем в идентификации настроения, состояния героя, поскольку оценочную функцию могут брать на себя нейтральные слова-образы, например, *черная туча*. В сочетании с другими стилистическими средствами колороним *черный*, к примеру, может быть маркером подавленного состояния героя. Литературоведческое правило: внутренний мир человека важен как в его положительном, так и в отрицательном выражении, в громких и приглушенных формах самовыдвижения и шифровки, в открытом позировании и придуманной игре. Поэтому мы выделяем не только эмоциональные маркеры в языке, но и те, которые стали маркерами или идентификаторами языка автора / лирического героя или персонажей, посредством которых передавалась информация о настроении, состоянии, переживании. Таким образом, эмоциональный маркер, или маркер эмоций — это стилистическое средство-идентификатор состояния, настроения, переживания, которое передает содержание определенной эмоциональной ситуации или события в произведении и может выступать эмоциональной доминантой в эмотеме.

9) Эмотема, по определению лингвиста В. И. Болотова, — это фрагмент текста (от слова до всего текста), смысл или форма выражения содержания которого являются источником эмоционального воздействия [Болотов 1981: 18]. Как акцентируется в определении, эмотема связана прежде всего с коммуникативной функцией воздействия. В нашем исследовании эмотема выступает эмоционально-смысловым конструктом; это микротема внутри стихотворения или тема всего произведения, в которой выражены его доминирующие

эмоции. Место эмотемы в тематической структуре текста может быть определяющим при раскрытии мысли, а может отражать вторичный фон. В одних произведениях эмотема передается через эмоционально окрашенные стилистические средства, через высокую экспрессивность поэтических высказываний, чередование образных выразительных и нейтральных описаний, имеющиеся эмоциональные маркеры, в других она зашифрована в тропах и фигурах, в метафорическом языке, в неизвестной читателю значительности отображенной лирической ситуации или события. Мы разграничиваем эмотемы, в которых эмоциональное переживание «транслируется» по восходящей и нисходящей линиям; по прямой сюжетной линии и с многовекторностью; со множеством образов, создающих «событийные» ряды, и фокусирующиеся на одном или нескольких образах.

10) В языкознании преобладает констатирующее изучение художественных форм, статистические методы их описания. Литературоведы стремятся понять влияние эмоции на все структуры поэтического текста в динамике лирического переживания посредством взаимосвязи эмоций и чувств, смены настроений, состояний автора / лирического героя, в повторах лирических событий, ситуаций в стихотворениях / творчестве и т. д. Контекстом рассмотрения эмоций у лингвистов является высказывание, текст, речевая ситуация, а у литературоведов, кроме вышперечисленного, душевное состояние человека — нравственно-духовная сфера личности — ценностные ориентации. Таким образом, литературоведческие и лингвистические концепции эмоции, имея общую территорию — уровень языка в тексте, — все же оперируют своими собственными методологиями, приемами и средствами, что делает эти концепции самодостаточными и взаимодополняющими при анализе поэтического произведения.

В нашем исследовании «Литературоведческая теория поэтической эмоции» (2018) мы предложили концепцию эмоции в литературе, обозначающую новое литературоведческое направление с перспективой на дальнейшее расширение и формирование новых ответвлений, соответствующих разным периодам литературного развития и обусловленных сменой литературных парадигм. Как заметил В. Е. Хализев, «научная методология — это учение о подходе к объекту, о путях познания определенных аспектов мира, “подве-

домственных” какой-либо научной дисциплине» [Хализев, Холиков, Никандрова 2017: 8]. Поэтому мы предлагаем литературоведческие способы познания эмотивности в соответствующих предмету изучения категориях, методах и аспектах. Поэтическое произведение зиждется на неразрывном единстве когнитивного и чувственного, рационального и эмоционального, оценочного и образного. В нашей литературоведческой теории сложность субъект-субъектных отношений в произведении осмысливается через эмоциональное выражение / изображение, с одной стороны, состояния, настроения, чувства, переживания, с другой стороны, реакции, оценки, отношения, формирующие субъектное эмоционально-смысловое пространство произведения.

Поэтическое произведение / текст представляет собой сложную структуру, из которой необходимо вычлениить и проанализировать:

- ▶ **поэтическое эмоциональное высказывание** (законченная в идейно-тематическом, смысловом и эмоциональном отношении единица структуры текста, несущая значимую художественно-эстетическую информацию);
- ▶ **эмоциональную ситуацию** (шок, волнение, радость, боль). Лирические, иронические, сентиментальные, трагические и т. п. ситуации, которые эксплицируются модусом художественности и пафосом произведения, передают эмоциональное состояние, настроение субъекта во всем произведении или его части, или же это состояние, настроение создает эмоциональную ситуацию;
- ▶ **эмоциональное событие** (встреча, разлука, похороны, свадьба) — событие, ставшее эмоциональным триггером для написания произведения или его (произведения) содержанием.

Художественное произведение может иметь свои **эмотивные коды**, которые определяются через разные способы раскрытия личностных смыслов — через соотношение эмоциональной интенции, определенной модальности поэтического высказывания, его эмоционального тона, эмоциональной направленности мысли и др. Можно рассматривать общехудожественные, культурные, социально-исторические коды эмоций, которые характеризуют литературу того или иного направления, исторического периода. Могут быть выделены другие критерии обозначения эмотивного кода.

При историко-описательном подходе в поэтических произведениях / творчестве писателей можно выявить культурно, социально, исторически, национально обусловленные сценарии эмоций, а их кодирование в каждом тексте будет продиктовано жизненным, психологическим, личностным, художественным опытом / знаниями / переживаниями автора.

Все вышеперечисленные понятия раскрывают свой потенциал в эмотивном анализе поэтического произведения, являющемся составной частью целостного анализа. В эмоциональном пространстве поэтического текста происходят различные эмоциональные процессы, зафиксированные, с одной стороны, в тематическом, идейно-смысловом раскрытии, предметно-образной системе и т. д., с другой — в механизмах и средствах их функционирования в структуре произведения и его языке. При проведении эмотивного анализа мы находим в тексте эмотивные знаки, символы, маркеры, которыми обозначаются проявления различных эмоциональных состояний, настроений, переживаний, устанавливаем, насколько это возможно, причины, мотивацию возникновения и механизмы функционирования их в эмоциональном пространстве (поле) текста, сосредоточиваем внимание на особенностях проявления концептов с эмотивным компонентом, образов-эмотивов и их типов, на выявлении эмотивных средств и т. д.

Таким образом, любая методологическая система должна представлять собой разветвленную структуру (приемы, способы, методы, принципы, средства) и должна стать алгоритмом поиска решения. Через призму теории эмотивности можно изучать поэтические произведения и творчество писателей в динамике литературного процесса. По мнению литературоведа А. П. Скафтымова, «всякое генетическое рассмотрение предмета должно предваряться постижением его внутренне-конститутивного смысла» [Скафтымов 1994: 159]. Наша концепция эмотивности поэзии является основой или фундаментом теории, учитывающей различные факторы, контексты, перспективы ее существования. С целью наращивания структуры теории «мышцами» мы представляем методологическую базу — основные методы и подходы, категории и понятия (подробно опишем ниже), с помощью которых можно анализировать историю эмоции и человека эмоционального в поэтических произведениях.

Методологические подходы и методы

В нашем исследовании [Калядка 2018] использован **структурно-семиотический подход** к трактовке эмотивных средств и компонентов как особых знаков эмоциональной сферы, с помощью которого не только фиксируются различные состояния, настроения, но и определяются их функции в раскрытии творческих замыслов. Методы семиотики и в частности структурно-семиотическая концепция Ю. М. Лотмана позволяют рассмотреть поэтический текст / поэзию отдельного писателя / поэтическое творчество в целом как систему, закодированную посредством эмотивных понятий, символов, конструкторов. Например, обращение к образу-эмотиву *чуткое сердце* в белорусской поэзии XIX в. у многих поэтов обозначило важную тенденцию: этот образ стал эмотивным символом, воплощающим ключевые лейтмотивы концепции сентиментализма. Они также взаимосвязаны с особенностями соотношения эмотемы, эмоциональной доминанты и тональности поэтического высказывания, которые в совокупности определяют эмотивное содержание конкретного произведения.

Метод структурного анализа в сочетании с методом эмотивного анализа очень эффективен в определении механизмов выражения эмотивности на разных уровнях структурной модели поэтического текста, так как эти механизмы приобретают разные формы воплощения. Именно разделение понятий «произведение» и «текст», а также определение художественного текста в соответствии с семиотической концепцией Ю. М. Лотмана как структуры, в которой все элементы разных уровней несут определенную смысловую нагрузку, должны быть базовыми в определении научных подходов эмотиологии.

Феноменологический подход направлен на изучение творческого сознания писателя — эмоционального субъекта. Именно феноменологическим методом руководствовался автор исследования при анализе поэтических произведений не только для выявления формосодержательной организации текста, но и для определения самоценности художественного произведения как уникального, неповторимого феномена. Произведение есть продукт индивидуального сознания автора, его эмоционального интеллекта, это субъек-

активный феномен, в котором процессы также регулируются соотношением рационального и эмоционального. Феноменологический метод позволяет раскрыть смыслы произведения через обращение к сопряженному в одно целое творческо-художественному и психологическому, мыслительному и эмоционально-оценочному. Произведение наделено несколькими величинами, образующими его онтологическое и эстетическое целое: это эстетический идеал, онтологические смыслы и эмоционально-чувственные компоненты, лирическое переживание, пропущенное через сознание и душу автора / его лирического героя и др. Названные художественные категории связаны с эмотивным триггером (своеобразным эмоциональным усилителем авторской интенции, активизирующим тонкие психические импульсы личности и влияющим на процесс перехода опыта сердца и разума в словесные формы художественного текста), с эксплицитными и имплицитными формами выражения поэтической эмоции, проявлениями эмоционального удовольствия, суггестии, эмпатии, эмоциональной рефлексии (рефлексивный тип мировоззрения и рефлексизирующее сознание) и т. п. А проявления авторской субъективности соотносятся с различными формами фантазии и художественной игры в творчестве; с фактами биографии, отображенными в мемуарах, дневниках, письмах. В нашей монографии [Калядка 2018] эмоциональный мир автора рассматривается через различные грани творческой сублимации, экзистенция автора постигается через психологические и социологические аспекты.

Герменевтический подход (герменевтика, по П. Рикеру, это теория и метод интерпретации текста) определяет комплексное использование структурно-семиотических, жанрово-системных, эмотивных методов анализа поэтических произведений. Интерпретация в эмотиологии направлена на смыслопостижение посредством акцента на внутреннем мире человека. Изучение эмотивных компонентов требует интерпретативной поэтики (состоящей прежде всего из описательно-аналитического метода и интерпретации), устанавливающей пути проникновения поэтической эмоции в недра художественных смыслов и их актуализацию на разных уровнях структурной организации текста. Декомпозиция (контекстуальное выделение и аналитическое толкование) в интерпретации направлена на воспроизведение всех смыслов словесно-художественного

произведения. С одной стороны, эмоциональные интенции, оценки, позиции, реакции, отношение автора-субъекта / лирического героя, с другой стороны, эмотивные коды, ключи, маркеры, средства, интертекстуальные форманты (топосы, схемы или трафареты, мотивы, образы, символы и т. д.) предстают способами и формами воплощения эмотивности, наполняют ценностно-смысловое семиотическое пространство произведения, воздействуя на раскрытие и интерпретацию его смыслов как явных, так и скрытых в контексте / подтексте. Смыслы, воплощенные в содержании, концепции произведения, выражающиеся через поэтическое высказывание, художественную структуру произведения, ассоциативный контекст, можно и нужно визуализировать с помощью методов эмотиологии. Следовательно, эстетическая ценность эмоций, активность их воздействия на выражение смыслов устанавливается посредством использования комплекса исследовательских аналитических и интерпретационных методов.

Психологический подход, способы выявления психологизма и психологический метод были задействованы в анализе духовно-душевной жизни автора / лирического героя, изменений его настроений и состояний, личностных качеств, черт характера. Теоретические принципы эмотиологии основываются на тезисе, что эмоция «просвечивает» интеллект и мышление личности; он был актуализирован в работах психологов Л. С. Выготского, С. Л. Рубинштейна, А. Н. Леонтьева. А позже Даниэль Гоулман ввел понятие эмоционального интеллекта, которое использовано в нашем исследовании при изучении различных эмотивных типов творческой личности. Важно то, что психологический подход и его методы позволяют интерпретировать погруженные в поэтический текст противоположные состояния и настроения автора / лирического героя, в которых происходят трансформации под воздействием лирических ситуаций / событий и различных форм субъектного реагирования (учтем, что художественный текст — преображенная эстетическая реальность, в которой бытие автора подчиняется творческим задачам, мотивации, авторской интенции и даже правилам игры. Это значит, что исследователю нужно различать, в каких случаях происходит прямое выражение эмоции, где эмоция много раз зашифрована, где ее отображение приобретает игровые формы или оказывается под

маской, а где мы наблюдаем механическое моделирование непржитой эмоции).

Еще один важный аспект связан с раскрытием в поэтическом произведении лирического переживания в динамике эмоции и чувства в нем. Тут важно учитывать позицию психологов, что эмоциональная память личности — это память переживаний (Л. Робертс, У. Пенфилд). Соответственно, обращаясь к соотношению поэтической эмоции и чувства, мы оживляем механизм перехода памяти переживания в составляющие лирического сюжета произведения (оживление «эмоциональных следов ранее пережитого человеком» в образах поэзии — это эстетизация переживания, придание ему художественных качеств). Также у читателя вызываются в памяти определенные эмоциональные следы, которые, с одной стороны, ассоциируются с собственными переживаниями, с другой стороны, связаны с образами, символами и концептами поэзии и их воздействием на реконструкцию опыта автора.

Рецептивная эстетика / рецептивный метод также могут быть задействованы в выявлении эмоциональной связи между автором — произведением — читателем. Эмоции являются смыслонесущим фактором, они пропускаются через аксиологический, гносеологический, культурно-эстетический, этический, психологический фильтры литературной рецепции. Эмоциональное мышление, сознание, интеллект автора-субъекта порождает смыслы, которые адресуются тексту и через текст транслируются эмоциональному мышлению, сознанию, интеллекту читателя-субъекта. Эта трансляция приобретает пятиуровневую структуру (эмоциональное удивление, эмоциональная рефлексия, эмпатия, аутопсия, духовно-душевное самоосознание), в которой обозначены эмоциональные факторы литературной рецепции. Нами представлен возможный когнитивный сценарий эмоций, который сформирован культурой чтения, собственно интеллектуальным уровнем личности читателя и его готовностью рефлексировать над произведением. Коммуникативный уровень поэтического текста основывается на взаимодействии эмоционального самовыражения, эмоциональной оценки, эмоциональных отношений (реакции) и эмоционального воздействия, причем с двусторонней направленностью через текст от автора к читателю и наоборот. Без эмоционально-оценивающего восприятия произ-

ведений ослабляются поиски путей к познанию его содержания. «Читатели могут держать эмоции у себя в памяти в виде эмоциональной карты, с помощью которой можно читать скрываемые эмоции своего собеседника» [Шаховский 2009: 37]. Действительно, в интерпретации литературной рецепции важно понять, каким путем воссоздаются эмоциональные следы памяти автора-субъекта, оставленные в образах поэзии, в восприимчивом сознании читателя по маршрутам ассоциативных и когнитивных процессов. Коммуникативная функция поэтической эмоции невозможна без воздействия на духовную и душевную жизнь личности читателя.

Гендерный подход основывается не только на социально-культурном разграничении ролей женщины и мужчины, но и на установлении психологически-эмоциональных различий в самовыражении в совокупности ментальных репрезентаций, психологических масок пола, что находит отражение в творчестве. Поэтому очень кстати метод исследования не через разграничение и разведение, а через выявление в поэзии авторов женщины и мужчины творческой уникальности, природно-телесной обусловленности, генетической закрепленности, психологической дифференциации, ролевых стереотипов и т. д. Суть «гендерной поэтики» обусловлена изучением гендерного самосознания автора и эксплицируемой им эмоциональной картины мира. Сопоставление семиотического и символического в произведениях могло бы стать ключом к раскрытию творческого женского и мужского начал. Как и изучение разных типов концептов *женская душа*, *мужской характер* поможет выйти еще на одну позицию гендерной поэтики. Важно рассмотреть различные механизмы действия и способы «запуска» эмоционального триггера в женском и мужском творчестве, эмотивные типы творческой личности на основе осмысления биографии автора, различных видов самовыражения поэта через корреляцию в произведении впечатления — ощущения — восприятия — оценки — реакции — отношений. Анализ творчества белорусских поэтов XX в. позволяет прийти к некоторым обобщениям и выделению типичных подходов, или эмотивных топосов, в женской и мужской поэзии (не будем абсолютизировать наши выводы, речь может идти только о тенденциях) типа:

- в женской поэзии многократный повтор одних и тех же образов в разных контекстах, описание лирических ситуаций с отражением в них различных эмоциональных состояний (мужчина-автор чаще старается не описывать, а оценивать, анализировать лирические ситуации или события, приходиться к каким-то выводам, в том числе морализаторским);
- женщине свойственно чаще выражать отношение к лирической ситуации, событию, объекту или предмету отображения, любимому мужчине; мужчина-автор концентрируется на разных моментах лирического переживания одновременно через различные ракурсы отношений-оценки;
- в женской лирике превалирует рефлексия-углубление в нюансы, детали, в мужской — рефлексия как поиски выхода, апеллирующая к его эмоциональному интеллекту;
- многокадровое отражение одной эмоции, лирической ситуации / события, сосредоточенность на одном настроении, состоянии, эмоции, одном проживании ситуации (причем посредством многокадровой их фиксации во многих произведениях автора-женщины); глубокое и драматическое проживание переживания в лирике автором-мужчиной без углубления в детали ситуации (в том числе и конфликтной);
- Он-возлюбленный широко и многоаспектно типизируется, идеализируется, мифологизируется, романтизируется; у белорусских авторов-мужчин трудно найти произведения с таким поклонением Прекрасной Даме, как у А. Блока;
- образы Ее и Его символизируются как в женской, так и мужской поэзии, однако в женской поэзии Он чаще предстает объектом как положительной, так и отрицательной символизации.

Таким образом, гендер определяет отношение личности к окружающему миру, влияет на мировосприятие (или же его генерирует) и в свою очередь на формирование художественной и эмоциональной картины мира, на художественную модальность поэтических высказываний. Мы назвали лишь некоторые тенденции, указав особенности психологизации творческих приемов и творческих методов, определяющих гендерную поэтику.

«Игнорирование вопроса о гендерной природе текста (проникновение в скрытые процессы мышления и ощущения) означало бы

сведение человеческого фактора в литературе к такому минимуму, который недопустим для большинства произведений искусства» [Heldt 1987: 6]. А потому ученых еще ждет поиск тех самых достоверных и наиболее точных методов и способов интерпретации «мужского» и «женского» письма, в которых должна быть учтена координация рационального и эмоционального.

Методологическая основа теории эмотивности формируется с помощью методов эмотивного, эстетического и рецептивного анализа в основе методики целостного литературоведческого анализа поэтического произведения, а также сравнительно-исторического, структурно-типологического, описательного, феноменологического, герменевтического методов, метода психологизма, в том числе структурирования читательского эмоционального восприятия произведения, выявления объектно-субъектных отношений автор — текст — читатель.

Эмотивность в литературоведении

Эмотивность — художественная, эстетическая, фундаментальная категория литературоведческой эмотиологии, конвергирующая с категорией «эмоциональность», понятием «художественная эмоция», проявляющаяся на всех уровнях структурной модели поэтического текста, участвующая в создании завершенного эстетического облика произведения, его целостности. Нами разграничиваются следующие термины: *эмоциональность* — категория, характеризующая сферу чувств и переживаний автора / лирического героя / лирического субъекта / лирического «я» в поэтическом тексте и реакции, восприятие, оценку читателя, и *эмотивность* — категория, отражающая присутствие поэтической эмоции на всех уровнях структурной модели поэтического текста.

В психологии эмотивностью называют «психическое состояние, характеризующееся преобладанием, бессознательным проявлением сложных безусловных рефлексов (агрессивного, пассивно-оборонительного и других) при ослаблении влияния коры головного мозга» [Энциклопедический словарь 2012].

В психиатрии: «Эмотивность (лат. *emoveo* — возбуждать) — повышенная чувствительность, при которой эмоциональные реакции

наступают быстро, достигают большой силы и нередко оказываются чрезмерно продолжительными» [Блейхер, Крук 1995: 504].

Эмотивность в лингвистике — «имманентное свойство языка выражать психологические (эмоциональные) состояния и переживания человека» [Шаховский 2008: 5]. Эмотивность у лингвистов рассматривается как свойство языковых средств, применяемых для выражения эмоций в речевом акте и способных оказывать эмоциональный эффект на слушателя или читателя.

В литературоведческой концепции эмотивность предстает имманентным свойством художественной литературы и художественного текста (в нашем случае — поэтического), по-разному выражающаяся и изображающаяся в произведении и на разных уровнях структурной модели текста, влияя на раскрытие смыслов, художественной картины мира, творческого метода, авторского стиля и др. Соответственно, она предстает художественно-эстетической категорией, координирующей взаимодействие текстовых средств и компонентов в горизонтальном и вертикальном планах в единое эстетическое целое произведения. Содержательный уровень (тема и идея) обычно выполняет роль управляющей системы, передающей информацию на различные уровни произведения. Но в особенно экспрессивных текстах формосодержательными стратегиями руководит эмоция.

Эмотивность — категория, способная эксплицировать планы содержания, выражения и изображения, оказывать влияние на смыслы поэтических образов и всего произведения, на структурные компоненты текста и их координацию. Эмотивность воздействует на организацию всех уровней структурной модели текста, где на фонетическом (звукопись), лексико-морфологическом, синтаксическом, ритмико-интонационном, мелодическом и других уровнях эмотивные содержательные и структурные компоненты и элементы служат воплощению творческого замысла. Эмотивным является текст, передающий информацию об эмоциональном состоянии, отношении, оценке автора / лирического героя, содержащий в своей структуре эмотивные средства, эмоциональные маркеры, образы-эмотивы, художественные тропы и риторические фигуры, с помощью которых кодируются эмоции, характеризующийся эмоциональными коммуникативными целями. И при этом в эмотивном тексте отображается

эмоциональный компонент художественной картины мира, концептосферы творчества отдельного автора.

Категория «эмоциональность» соотносится с категорией «автор». Авторская эмоциональность — особый экспрессивный компонент художественного мировоззрения, художественно-эстетическая способность автора находиться во вдохновенном состоянии (эмоциональность мировосприятия) и описывать его с помощью изобразительно-выразительных средств. Эмоциональность автора отражается в рефлексии и медитации, проявляясь в изображении индивидуальных качеств, внутреннего состояния, настроения, чувств в лирическом переживании, в языке произведения. Поле функционирования категории «эмоциональность» в литературоведческой эмотиологии расширяется за счет корреляции с понятиями *эмоциональная картина мира, эмоциональный концепт, эмоциональная концептосфера*², *эмоциональное пространство произведения, эмоциональное поле произведения*³, *эмоциональная рефлексия* и др.

С одной стороны, в поэтическом произведении отражается вдохновение, лиризм, патетика, пафос, темперамент, чувственность, взволнованность, экспансивность автора и др., его способность в художественно-эстетической форме передавать различные смыслы переживаний, настроений, состояний. В поэтическом произведении перечисленные качества личности, трансформированные в качества эстетические, художественные, проявляются в различных формах соотношения эмоций и чувств при развертывании лирического переживания. С другой стороны, эмоциональность воздействует на смыслы поэтического произведения, выражается в *отношении* автора к явлениям, событиям окружающего мира и лирическому «я», в его *оценках*, а также определяется через *модальность* (отношение к содержанию собственного высказывания). Эмоциональность подчиняется авторским интенциям, мотивации и творческим задачам, выявлению в поэтическом произведении мировоззрения, мировосприятия автора, системы ценностей и др.

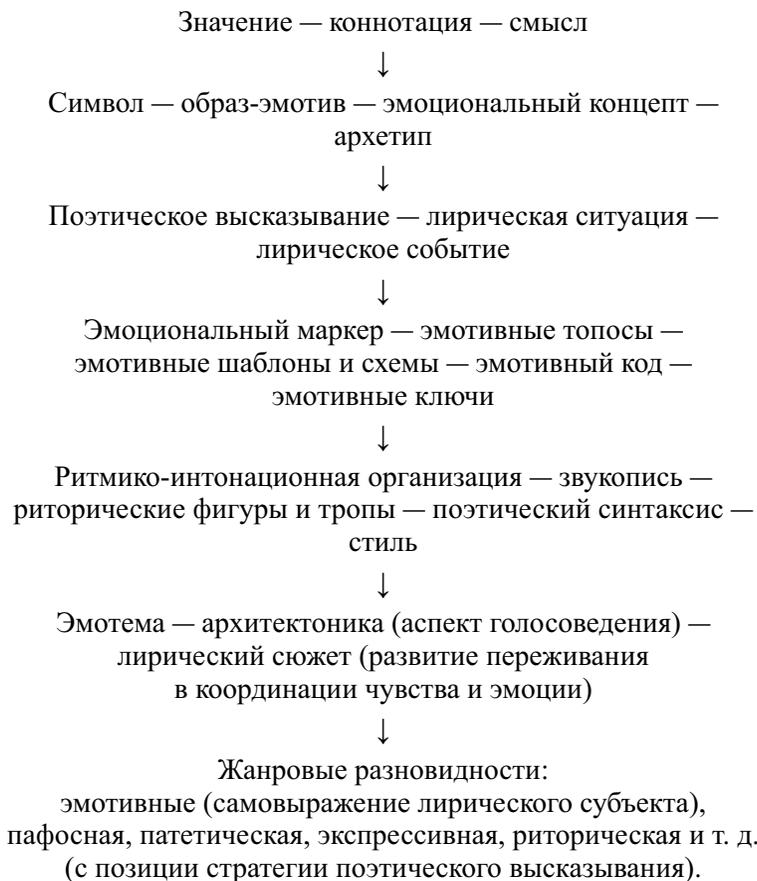
² Описаны в отдельной главе монографии [Колядка 2018: 148–208].

³ *Эмоциональное пространство* охватывает всю структуру поэтического произведения, *эмоциональное поле* — его часть (высказывание, строфу) с наибольшим эмоциональным напряжением.

Поэтическое произведение воздействует на эмоциональность читателя, определяемую его подготовленностью к восприятию художественной литературы, читательским опытом, мотивационными установками.

Попробуем отразить координацию и соподчинение базовых уровней (или пластов) в тексте, подверженных влиянию поэтической эмоции, в следующей схеме.

Эмотивность в литературоведческой теории эмоции связана со следующими факторами:



Терминологический аппарат литературоведческой эмотиологии

Поэтическая эмоция — обобщающее определение эмоциональных и эмотивных процессов, отраженных в поэтическом произведении, она присутствует на всех уровнях структурной модели текста. Обозначения поэтической эмоции связаны с раскрытием темы, идеи, проблематики, образа автора / лирического героя, образной (предметной) системы, лирического сюжета, композиции, жанровых разновидностей лирического стихотворения и др. Поэтическая эмоция выступает средством оживления внутренней формы художественного слова, приводящим в активное взаимодействие различные тропы, фигуры и нейтральные слова.

Образ-эмотив (или **эмотив**) представляет собой единство эмотивного смыслового выражения и эмоционального воздействия. Эмотив — стилистическое средство (художественный троп) с наибольшей эмоциональной нагрузкой в воплощении творческого замысла, которым обозначены состояние, настроение, переживание, передана авторская оценка, отношение. В поэтическом тексте носителями эмотивности могут быть как образы-эмотивы, так и нейтральные слово-образы, которые в контексте могут становиться эмоционально заряженными (приобретая эмоциональную коннотацию). Чаще эмотивами становится метафора (метафорическое выражение) или другие тропы. Эмотивное значение имеют эмоционально заряженные слова-образы в качестве константного компонента. Коннотация — образотворческое эмоционально-экспрессивное или оценочное значение слова-образа, актуализированное контекстом, которое присоединяется к основному значению. (Коннотацию могут иметь как образы-эмотивы, так и нейтральные образы, способные стать в контексте эмоционально заряженными.) Коннотация содержит информацию об оценке, выражении эмоций-отношений, стилистической окраске и др., подчинена экспрессии в раскрытии образной выразительности.

Нами выделены следующие **типы образов-эмотивов**, соответствующих их функции в произведении и эстетическим установкам:

Эмотив-интенсификатор — это эмоционально заряженное слово-образ (троп, фигура), которое приобретает доминантные пози-

ции в строке, строфе, тексте и в определенном контексте вызывает у читателя наиболее сильные и яркие реакции, интенсифицируя воздействие поэтического высказывания.

Эмотив-пульсатор — это эмоционально заряженное слово-образ (троп, фигура), выступающее в роли координатора развития лирического переживания, изменений эмоциональных настроений в поэтическом произведении. Пульсируя в определенном контексте, может распространять энергетику эмоции на неэмоциональные части произведения. В целом, явление излучения эмоциональной энергии тропами мы называем *пульсацией*.

Эмотив-полином — эмоционально заряженное многозначное слово-образ, отображающее разнообразные эмоциональные состояния автора / лирического героя, семантика которого вбирает в себя как положительные, так и отрицательные коннотации, которые могут раскрываться в той же или различных строфах в контексте / подтексте произведения с эмоционально-экспрессивным, оценочным компонентами и по-разному интерпретироваться читателями. Особенности образа-полинома по сравнению с другими образами-эмотивами в том, что его семантика содержит одновременно несколько эмотивных значений / коннотаций, посредством которых фиксируются разные полюса состояния, настроения, переживания, или иначе — это образ-эмотив в энной степени с функцией фиксирования различных смыслов состояния.

Эмотема — эмоционально-смысловая линия идейно-тематического содержания произведения. Эмотема (эмотемы) в лирическом сюжете отражает изменение состояний, настроений, переживаний автора / лирического героя, лирический сюжет может рассматриваться как развертывание эмотем(ы) — кодовых систем, в каждой из которых зафиксирована та или иная доминантная эмоция или их сплетение, отображено изменение эмоционально-смысловых кадров.

Эмотивные ключи — компоненты и элементы, входящие в тексты в качестве цитат, парафразов, ссылок, эпиграфов, воспоминаний и т. п., отсылающих нас к реминисценции в виде аллюзий и ретроспекций, к интертекстуальным включениям, отношениям, роль которых сводится к определению основной идеи произведения, ее эмотивно-смыслонесущей константы. Эмотивными ключами мо-

гут быть и внетекстовые компоненты и факторы: биография, переписка, дневники, выступления, статьи, интервью и др., позволяющие «вскрыть» суть эмоциональности автора-субъекта, его биографического героя / лирического «я» и эмотивности произведения.

Эмотивный код — совокупность художественных компонентов и знаков (деталей, образов, символов, концептов), эстетически шифрующих эмоциональные состояния, настроения, переживания и отношения и передающих особенности функционирования этих знаков в эмоциональном пространстве произведения, художественной литературы. Эмотивный код выступает значимым способом передачи внутреннего состояния автора / лирического героя / лирического «я», является идентификатором авторского стиля и важным компонентом творческого метода. Эмотивный топос также может выполнять функции эмотивного кода при условии общеизвестности информации, фактов литературного, культурно-исторического развития, в нем заложенных.

Эмотивные топосы — специфичные для определенной культуры, исторического периода, литературы и понятные для восприятия и понимания ее представителями образы, структуры. Эмотивные топосы — эмоционально-смысловые структуры, или конструкты, с универсальной функцией, например, отображения типических чувств в типических обстоятельствах (соответствующих лирической ситуации, событию, определенному контексту), образов с одинаковыми значениями, смоделированных собственных эмоциональных состояний и т. д. Разновидностью эмотивных топосов можно назвать **эмотивные трафареты** — так называемые устойчивые формулы в отражении эмоционального настроения, чувства, переживания автора / лирического героя, характерные для творческих методов многих писателей. Еще их можно называть **эмотивными шаблонами и схемами**, так как их функция — быть клишированными конструкциями, часто ритмико-синтаксическими формулами типа повтора одних и тех же сюжетных линий в развитии переживания; нанизывания одних и тех же образов в развертывании эмотемы; схематического введения и заключительной части (при их наличии) и др. Характеризуются посредством определений схематические, шаблонные, однотипные, повторяющиеся и чаще находят выражение в образной системе и структуре произведения.

Эмотивность проявляется в художественном тексте через совокупность текстовых компонентов, **показателей эмотивности** — эмоционально заряженных слов, фраз, предложений, тропов, фигур и др. **Эмоциональные маркеры** (различные стилистические риторические тропы, фигуры) — языковые средства-идентификаторы определенных поэтических эмоций, обозначающие определенные состояния автора / лирического героя в поэтическом тексте, выражающие различные смыслы эмоций, которые их сопровождают, а также акцентирующие внимание на экспрессии, аффектации, пафосе поэтического высказывания. Образ-эмотив также может выступать в роли эмоционального маркера. К примеру, писатель для акцентирования определенных эмоциональных моментов в поэтическом высказывании пользуется различными видами маркирования поэтической эмоции: повторами, экспрессивными обращениями, развернутыми метафорами, парцелляциями, эллипсисами, инверсией и др.

Эмотивный тип творческой личности — это особый тип автора, в творчестве которого превалируют различные эмотивные смыслы и формы (в нашей концепции определение «эмотивный» используется в описании текстовых показателей поэтической эмоции, а в психиатрии и психологии применяется в отношении типа автора, обозначенного таким образом еще К. Леонгардом, и эту традицию мы не изменяли). Акцент на эмоциональном в самовыражении автора в поэтическом произведении / всем творчестве, наличие разнообразных форм в выявлении эмоциональных состояний, настроений, переживаний, возможность выделить доминантную оценочную поэтическую эмоцию как маркер творчества писателя — характеризует эмотивный тип творческой личности.

Категории «эмотивность» и «психологизм» коррелируют между собой в отображении душевных состояний автора / лирического героя в произведении. Функции вышеназванных категорий, как и некоторых постоянных понятий (*значение и смысл, произведение и текст, высказывание и дискурс, картина мира*), могут выводиться и расширяться в эмотивном анализе произведений. Понятие «слово-образ» употребляется как интерпретационное: если говорить обобщенно-гипотетически, то эмоциональность и ее проявления нами рассматриваются на уровне *слова* как единицы поэтического

языка, а эмотивность и ее проявления — на уровне *образа* как категории художественного творчества. Слово-образ и словесный ряд в поэтическом тексте наделяются смысловым, когнитивным, оценочным, предметно-образным, эмоционально-чувственным компонентами значения в их взаимообусловленности, активизации первичности / вторичности в определенных контекстах.

Образ-эмотив: пути формирования

Поэтическая эмоция проявляется в слове-образе через эмотивное значение / коннотацию как образотворческие компоненты, придавая ему дополнительные смыслы и художественно-эстетические характеристики, расширяя его интерпретационный потенциал за счет активизации контекстуального / подтекстового значений. Средством опредмечивания эмоционального состояния становится поэтический троп, чаще это метафора (метафорическое выражение), возможны также метонимия, синекдоха, эпитет, сравнение и др. При отсутствии тропов в стихотворении эмотивные функции выполняют другие изобразительные средства (например, поэтический синтаксис, звукопись и т. д.). Троп, выраженный словом-образом с метафорическим значением, в контексте приобретает эмотивное значение / эмоциональную коннотацию как дополнительные. Все эти значения в слове-образе находятся в определенной соподчиненности, наибольшая активность одного из них определяется контекстом / подтекстом. Поговорим об этом немного подробнее.

Актуальным для литературоведения остается осмысление метафоры как ментального инструмента познания (П. Крисп), в котором возможно уподобление качеств, характеристик, свойств и др. на основе пересечения смыслов разных контекстов, установление между ними определенных связей, задающих координаты для новой реальности текста. Подобный ракурс позволяет при объяснении смыслов метафоры в эмотивном анализе произведения интерпретировать корреляцию эмоционального и рационального на уровне ментальной структуры этого взаимодействия. Однако в произведении со структурированием поэтического высказывания, выстраиванием ассоциативного ряда образов связан в большей степени

потенциал риторической метафоры. Поэтическая эмоция не только активизирует развертывание смыслов метафоры, но и продуцирует новую эмоциональную реальность для этих смыслов. Эмоция, согласно мнению П. Криспа [Crisp 2003], — та природная, стихийная и неконтролируемая сила, которая по-новому структурирует произведение.

Оживляется также образная функция риторической метафоры, ее способность приобретать новые смыслы под воздействием эмоции. Метафора под влиянием эмоции, трансформируя суть слова-образа или выражения, активизируя их переносное значение, способна акцентировать внимание в определенном контексте на их дополнительных смыслах. При этом метафоризируется не весь предмет или объект, а определенные его свойства. В новых сцеплениях предметов, деталей, явлений из разных сфер действительности, которые и образуют суть образной метафоры, поэтическая эмоция выступает соединительным звеном, стимулируя их диалог в пространстве поэтического образа-тропа. Но метафора не просто троп, в котором происходит уподобление одного признака другому — это поле взаимодействия смыслов, причем не обязательно по оппозиции вертикаль / горизонталь, верх / низ (хотя условно эти оппозиции можно использовать при разведении положительных — верха, вертикали, и отрицательных — низа, горизонтали, поэтических эмоций), а скорее по ассоциативному сближению, ожившему, возникшему в сознании автора в данный момент бытия, здесь и сейчас.

Слово-образ, оказавшееся в эмоциональном, часто метафорическом контексте, может приобретать многоярусную структуру с эмотивными значениями / смыслами (напомним, что эмотивным значением и коннотацией обладает метафорическое слово-образ (или другой художественный троп) и слово-образ, способное стать эмоционально заряженным в контексте поэтического высказывания). Метафорический образ под аккомпанемент поэтической эмоции превращается в образ-эмотив, он открыт для ассоциативных связей с другими образами. Наличие эмотивного значения и коннотации в слове-образе как художественном тропе отражает его способность наращивать семантику, иметь потенциал для метафоризации, а также выступает показателем его эмотивной валентности.

Художественный троп (чаще — метафора, так как она по сравнению с другими тропами — метонимией, синекдохой, эпитетом и т. д. — наиболее эмоциогенный троп, схождение в пространстве которого двух компонентов, ассоциативно уподобляющихся, всегда будет сопровождаться эмоциональным напряжением) становится смысло- и структурообразующим центром образа-эмотива, концентрируя в себе не только богатство художественных смыслов, но и множество интерпретаций за счет актуализации разных эмотивных значений и коннотаций, ими вызванных. Образ-эмотив обладает эмотивной валентностью. **Эмотивная валентность** — это, с одной стороны, способность слово-образа с переносным значением, приобретая эмоциональную нагрузку, наращивать дополнительные эмотивные значения / коннотации; с другой стороны, его возможность вступать в контекстуальные / подтекстовые ассоциативные связи (с активизацией положительных / отрицательных коннотаций) с другими эмотивными слово-образами или нейтральными словами и за счет этого расширять свой образотворческий потенциал, образно-смысловое выражение и эстетические функции. В контексте произведения эмотив, с одной стороны, активизирует собственные выразительные структуры посредством ассоциативных связей, с другой стороны, — эмотивность других образов посредством воздействия на них своей эмоциональной заряженностью. Образ-эмотив апеллирует к эмоциональной сфере личности — эмоциональным реакции, состоянию, настроению, переживанию, оценке и др., отражает чувство-эмоцию, чувство-переживание, чувство-состояние.

Мотивационные факторы метафоры, среди которых эмоциональная лирическая ситуация или лирическое событие, лирическое переживание, душевное потрясение, состояние души, реакция и другие аспекты эмоциональности, связываются с личностью автора / лирическим героем / лирическим субъектом / лирическим «я». Автор всегда присутствует в переживании, оценке, отношении как компонентах эмотивного значения / коннотации. Разные виды присутствия автора в тексте отображают воздействие субъективации на смыслы образов-эмотивов: присутствие в качестве «Я», позиционирующего определенные взгляды, суждения, мировоззрение, выстраивающего свой художественный мир (субъективность), и

присутствие в качестве выразителя определенных эмоций, субъекта активных отношений (субъектность).

Например, эмотивный компонент в структуре образов земли и писем стихотворения Максима Танка «***Я писал земле много писем...» [Танк 2007: 7] не выражен. Он актуализируется в контексте произведения, при «двухуровневой» метафоризации лексем с объектным значением, которыми управляет глагол «писал»: писал пером, смычком, спицами, якорями, мачтами, штыком, саперной лопатой, кружками, плугом. На первом уровне метафоризации слова-образы эмоционально окрашиваются посредством ассоциативного сближения с предметами из разных сфер жизни. На втором уровне трансформации происходят и с метафорами, на которых воздействует эмоциональная информация контекста: «Писал я смычками всех скрипок, / Которые смеются и плачут», — заявляет автор, и в его письме-метафоре, написанном смычками скрипок, появляется эмотивный фактор — скрипки *смеются и плачут*. Неживой предмет одушевляется, значение его метафоризируется и наращиваются эмотивные смыслы. Глаголы-антонимы *смеются и плачут* помещают образ-эмотив *скрипка* в оппозицию, фиксирующую противоположные состояния. Таким образом, слово с эмотивным значением приращивает еще и коннотацию, в которой воплотился оценочный компонент смысловой структуры образа с указанием на контрастность, антонимию. Метафорические выражения в стихотворении могут содержать определенные подсказки в виде эмоциональных маркеров, обозначающих эмоции автора и сигнализирующих о непосредственном переживании им какой-либо эмоции. Эмоционально заряженные глаголы передают эмоциональную информацию соседним словам-образам, под воздействием чего метафорическое выражение *писал я смычками всех скрипок* приобретает эмотивную окраску, и голоса *всех скрипок* воспринимаются олицетворением самых разных эмоций, которые может испытать человек, когда слушает музыку. Эмоциональное событие переписки автора / лирического героя с землей распространяет эмотивные смыслы на все высказывание, а отдельные образы-эмотивы эти смыслы усиливают. В результате использования метафор, метонимии, олицетворения, благодаря ассоциативному сближению предметов из разных сфер жизни, соизмерению в метафоризации различных сущностей предметов заиг-

рал новыми эмотивными красками образ хлеба, оживотворив связь человека с землей. Автор с помощью поэтической эмоции не только воспроизводит смыслы собственной экзистенции, но и транслирует модели переживаний, соответствующие его типу творческой личности. Из символических образов, к которым автор обращался на протяжении всей творческой жизни, из чувств и эмоций, в них вложенных, он словно собирает определенный пазл, который предстает ментальным воплощением культуры его письма.

Метафоризация в стихотворении Е. Янищиц «Праздник пирога» [Янишчыц 2017: 123] происходит как по принципу традиционной замены одного из компонентов (праздник пирога, как и праздник чувств или праздник счастья); так и по принципу ассоциативного сближения признаков, свойств, функций разных предметов и т. д. («шайморы — бездомности седая *польнь*» — эти образы объединяет в метафоре прототипическая ситуация невостребованности, брошенности). *Память* и *дом* — концепты, экстраполируемые контекстом, архетипы, активизирующие смыслы метафоры. Несколько раз упоминается образ воды и с ним коррелируемые образы колодца, ведра. Эмоции, захлестнувшие лирическую героиню, ассоциируются с образом воды — это имплицитные эмоции, которые выражаются в данном случае не прямо, а посредством образов-эмотивов (течение воды отождествляется с волнообразностью, текучестью переживаний). Образ воды проявляется в подтексте с оценочно-описательной функцией и широкими ассоциациями и определяется как эмотивный.

Эмотивные жанровые разновидности: герменевтическое поле проблемы

Изначально стоит затронуть некоторые теоретические аспекты определения жанра в поэзии. Традиционно к лирическим жанрам относят оду, стансы, элегию, эпиграмму, мадригал, эклогу, эпитафию, гимн, романс и др. А среди твердых строфических форм (сложившихся исторически; в них более или менее определен объем и строение строф) можно назвать сонет, триолет, рондо, рондель, терцины, газель, рубаи, танка, хайку и др. Если обратиться к перечисленным лирическим жанрам, то «живыми», активными среди

них в белорусской литературе с большими оговорками можно назвать элегию, сонет, романс и эпиграмму. Остальные если и возникают в творчестве писателей, то с заданными целями, в подчинении авторской интенции и мотивации. Среди многочисленных причин этого — следующие: в разные литературные периоды изменялись жанрообразующие принципы — от жанрового канона (с ориентацией на конкретный образец) до жанрового закона (с общим принципом строения жанра без отнесения к конкретному образцу) и затем к появлению внутренней меры (не имеющей отношения ни к канону, ни к закону). Как отметил С. М. Зенкин, «...упадок жанрового сознания в литературе было невозможно сдержатъ, и поэтому современная теория жанров носит плюралистический характер» [Зенкин 2000: 32]. Если в системе жанрового мышления литературное произведение воспринималось как вариация жанра, то в современном сознании, наоборот, жанр выступает как составная часть фундамента произведения, осуществляющая всеобщий принцип искусства: воспроизводство целостности бытия в произведении как художественной целостности.

В результате деканонизации появляются свободные жанровые формы, в которых происходит смешение и диффузия признаков различных жанров (это также могут быть признаки художественных и нехудожественных жанров, их текстовых показателей). Поэтические произведения не укладываются в однозначное жанровое определение, в них взаимодействуют различные жанрово-стилистические традиции, имеющие отношение к понятиям «полижанровость» и «полистилистика». Таких стихотворений без явных жанровых признаков появляется в литературе все больше; одной из причин этого процесса можно назвать историческую атрофию жанрового мышления, а также энтропию жанра в лирике.

Эти процессы привели к тому, что в литературоведении до сегодняшнего дня так и не выделены единые критерии и подходы к разграничению жанра, жанровой формы и жанровой разновидности. Часто в научных исследованиях понятия «жанр» и «жанровая форма» отождествляются — например, элегию называют и жанром, и жанровой формой, в таком случае возникает вопрос — формой какого жанра? Задавшись, видимо, этим вопросом, многие исследователи (в том числе В. Д. Яковлев, Е. В. Атрощенко, А. В. Кузнецов

в своих диссертационных исследованиях) определили лирическое стихотворение как самостоятельный лирический жанр, воспринимаемый в качестве отправной точки для жанровых классификаций. Тематические группы лирики — гражданскую (патриотическую и социально-политическую), пейзажную, философскую, интимную (любовную) — также относят к жанровым формам. Хотя, например, в диссертации Л. И. Бердникова «Становление сонета в русской поэзии XVIII в. (1715–1770)» [Бердников 1985] выделение уже жанровых разновидностей сонета связано с тематическими группами. На сегодня, если выделять в каждом жанре тематические группы как идентификаторы жанровых разновидностей, нужно провести дополнительную работу по их выявлению и классификации в соответствии с установленными жанрообразующими принципами, с историей развития жанра и исторически соответствующих жанру ответвлений. Это самостоятельное исследование; среди последних работ, посвященных рассмотрению отдельных жанров, например, докторская диссертация [Козлов 2013], а также монографии, правда, написанные с разбросом в 30 лет: [Федотов 2011; Алексеев 2005; Саськова 1999; Кихней 1989; Фризман 1973] и др.

Та же сумбурность наблюдается в разграничении жанровой формы и жанровой разновидности. Если в определении прозаических и драматических жанровых разновидностей все более менее очевидно (например, готический роман и роман воспитания являются жанровыми разновидностями романа; прозаическая повесть предстает одной из жанровых разновидностей средней эпической формы вместе с новеллой, рассказом и новой неканонической поэмой; или такие жанровые разновидности, как сатирическая и этологическая комедия относятся к поучительным видам, а водевиль и *commedia dell'arte* к потешительным (эти классификации представляет издание [Поэтика 2008]), то с поэтическими жанровыми разновидностями все сложнее. Так, в эпиграмме как лирическом жанре выделяют афористическую и новеллистическую жанровые разновидности, и в ней (эпиграмме), «несмотря на важность ситуационного контекста, превращающего эпиграмму в разновидность “стихотворения на случай”, в структуре жанра все-таки превалирует субъективная точка зрения» [Поэтика 2008: 305]. Еще сложнее разобраться, какие жанровые разновидности продуцируют жанры элегии, оды, лириче-

ского стихотворения, если пользоваться традиционными подходами (тематика, композиция, ритмика и строфика, форма и содержание и другие критерии). М. М. Бахтин считал, что жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом, однако этот подход более актуален в отношении прозаических произведений. Жанр и его структуры действительно перестали функционировать в качестве литературной нормы, но как особый способ «художественного завершения» (М. М. Бахтин) он не исчезал.

В итоге причины этого пробела — определения критериев жанровой разновидности — безусловно, теоретические. Одна из них — недопонимание того, на каких уровнях произведения раскрывается жанр и соответственно жанровая разновидность, а отсюда — отсутствие общепринятого подхода к жанровому анализу, а также установления видов жанра. Мы попытались найти собственные основы для выделения жанровых разновидностей, учитывая воздействие поэтической эмоции на различные уровни произведения. Вслед за В. И. Тюпой мы воспринимаем лирическое стихотворение общим обозначением лирического жанра, малой лирической формы.

Лирика (род) → лирическое стихотворение (жанр) → элегия, песня, ода и т. д. (жанровые формы) → пафосная, патетическая, экспрессивная, риторическая (жанровые разновидности). Такое разделение позволило нам упорядочить типы отношений между жанром и его видами и избежать в трактовках понятийной многозначности. Мы пользуемся понятием «внутренняя мера жанра», которая, «в отличие от канона, не является готовой структурной схемой, реализуемой в любом произведении данного жанра, а может быть лишь логически реконструирована на основе сравнительного анализа жанровых структур ряда произведений» [Теория литературы 2004: 370]. Мы придерживаемся позиции, что у каждой жанровой разновидности собственное место в жанровой иерархии и литературном процессе, особый генезис и своя логика историко-литературного развития. Это тем более важно, поскольку типология часто ассоциируется с описанием статических явлений — жанровые разновидности к таковым отнести не представляется возможным. И все же даже при их постоянной подвижности находятся критерии, которые их унифицируют.

Как уже отмечали, нам нужно было внутри жанра — лирического стихотворения — найти основы для выявления жанровых разновидностей. Поэтому мы отталкивались от тезиса, что эмоциональная мысль, нашедшая себя в особом осуществлении — в лирическом переживании, — есть основа лирического рода в искусстве слова. С одной стороны, автор поэтического произведения выражает эмоции в произведении в различных эмоциональных формах. Границы каждого стихотворения определяются динамикой переживания, в нем выраженного. Как писал В. Г. Белинский, «отдельное произведение не может обнять целостности жизни, ибо субъект не может в один и тот же миг быть всем. Отдельный человек в различные моменты полон различным содержанием. Хотя и вся полнота духа доступна ему, но не вдруг, а в отдельности, в бесчисленном множестве различных моментов» [Белинский 1978: 98]. И это содержание состояний может повторяться как у одного, так и многих других авторов, определяя внутреннюю меру жанровой разновидности. С другой стороны, само поэтическое высказывание / весь поэтический текст предстает выражением отношений, реакции, оценки, впечатления. То есть в произведении мы наблюдаем за постоянным процессом преобразования содержания в форму и наоборот: присутствие автора как лирического субъекта, раскрываемого во множестве «я» в лирическом переживании, распознается нами по повторяющимся формам этого раскрытия — они словно застывают и становятся традиционными уже не для одного, а многих самовыражений (это использование устойчивых штампов и схем, эмотивных топосов, повтор мотивов и образов, развертывание лирического переживания в определенной динамике и последовательности, что позволяет воплотить в слове внутреннюю жизнь, состояние души в их изменчивости и в то же время в похожести проявлений у многих). Таким образом, жанр соотносим с понятием субъектной организации текста (Б. О. Корман). Субъектная организация текста выступает также единством ритмико-интонационного строя произведения и его композиции (прием голосоведения). Соответственно, суть самовыражения автора / лирического героя / лирического субъекта и т. д. как субъекта сознания не может быть не связана с эмоциональными факторами в этом творческом процессе. «За каждым словом, за каждым стилем, за каждой фонетической идиосинкра-

зией — живая личность говорящего (типического и индивидуально-го)» [Бахтин 1996: 287].

Таким образом, в произведении сохраняется индивидуально-творческий потенциал автора, его личностное присутствие и глубинная целостность, неделимость художественного мира, им созданного. Уникальность индивидуально-творческой позиции совершается в выборе тона, настроения, динамики, ритмики, средств выражения собственных настроений, переживаний, состояний, что определенным образом характеризует представленного в произведении субъекта. И как заметил Н. Н. Гиршман, «жанровая определенность делает произведение художественно-значимым единством. “Отдельность” произведения и авторская индивидуальность — это своего рода вариации, элементы жанрового единства, жанр же как определенный тип единства слова и внесловесной социально-культурной жизнедеятельности представляет собою средостение, объединение столько же индивида и общественного целого, сколько индивидуальности произведения и бытия искусства в социуме» [Гиршман 2007: 195].

То есть эмоциональное настроение автора-субъекта, авторская позиция в выборе стратегии высказывания предстает принципом организации произведения, навязывающим всем его структурам и элементам своего рода идею порядка, что-то внутренне присущее им и их взаимодействию в завершенном эстетическом целом, один из слоев которого — эмоционально-смысловое пространство произведения — пространство напряженного диалога направленных друг к другу содержаний, многочисленных культурно-эстетических, духовных смыслов, активизированных авторской эмоциональностью. Такое сосредоточение определенной эмоции в лирическом переживании основывается на формообразующем принципе эмотивности. Развертывание поэтического высказывания в определенный лирический сюжет подчиняется выраженной автором эмоции, представляющей организующим компонентом развития лирического переживания. Движение в лирическом переживании от одной до другой эмоции закольцовывает содержательное единство, оно воплощается в структуре текста через определенную эмоциональную стратегию поэтического высказывания и предстает одним из источников образования жанровых разновидностей. Поэтика авторского самовыражения в определенном эмоциональном векторе или регистре,

конструктивно определяющая эмотему, лирический сюжет, композицию, стилистику, ритмико-интонационный строй стихотворения, представляется необходимой жанровой характеристикой целого, позволяющей разграничивать различные типы лирических стихотворений.

В центре нашего внимания также конструкция событийного ряда (события души), в которой большое значение приобретает семантика мотивов, изменение в эмотеме (эмотемах), доминантная эмоция и эмоциональная тональность высказывания, что определяет содержательность составленных из них структур целого. Развитие лирического переживания происходит по сюжетной схеме — устойчивой структурной модели, которую можно рассматривать в качестве инвариантного каркаса определенной множественности сюжетов в произведениях многих авторов, а также в комплексе компонентов эмотемы (эмотем), последовательность которых также соответствует ряду схем (движение переживания от мажорного к минорному, от положительного к отрицательному и наоборот с вариантами чередования в произведениях с развернутым лирическим сюжетом — например, сменой эмотивных полей эмотемы с отображенными в них разными настроениями, центризмом одной положительной и периферийной ролью всех остальных, в том числе отрицательных или только отрицательных эмоций). Очевидно циклическое и линейное развитие лирического переживания. Нами выделяются жанровые сюжетные схемы, образующие структуру эстетического целого и определяющие механизм оцельнения, а потому рассматриваются в качестве жанровых разновидностей лирического стихотворения.

Важным принципом структурирования поэтических высказываний в модель текста является выделение доминирующих признаков — в нашем случае, их эстетической, или художественной модальности. «Модальность — это абстрактная, внеисторическая категория, характеризующая ситуацию произнесения текста» [Зенкин 2000: 30]. Художественная модальность — категория, характеризующая способ действия автора-субъекта вместе с отношением к этому действию, она определяет суть стратегии поэтического высказывания. Эстетические модальности художественных высказываний нередко сводятся теорией литературы к субъективной стороне ху-

дожественного содержания: к «видам пафоса» (Г. Н. Поспелов) или к «типам авторской эмоциональности» (В. Е. Хализев). Так, стратегия авторского высказывания вбирает в себя определенный пафос, эстетическую модальность, подчиняющуюся определенному модулю художественности, между ними не иерархические, а симультанные связи, ведь каждое по-своему семантизирует и упорядочивает предмет высказывания.

В связи с этим при определении жанровой разновидности необходимо учитывать соотношение в лирических произведениях различных лейтмотивов, определяя, какому из них принадлежит доминирующая роль. Художественная целостность сохраняется при условии, что одна из стратегий завершения оказывается эстетической доминантой, она сообщает каждому другому элементу и всему целому определенный смысл. А другие стратегии работают на усиление художественной целостности, ее цементирование — в том числе эмоциональность автора-субъекта и эмотивность компонентов текста. Если в настроении автора / лирического героя доминирует, например, грусть, печаль, исследователь соотносит эмоциональное содержание авторской рефлексии (или медитации) с сентиментальностью или с меланхоличностью. В свою очередь содержание эмоциональной рефлексии помогает ему определить преобладающую эмоциональную тональность поэтического высказывания / пафос произведения. В результате исследователь приходит к установлению аналогий между доминирующей тональностью / пафосом и жанровой формой (это может быть элегия, лирическая песня, романс и т. д.). Проявления гнева, возмущения, недовольства в творчестве поэта позволяют почувствовать пафос публицистического накала, неуспокоенности, тревоги за завтрашний день и др. и соотнести тип проявления эмоций с гражданской лирикой. Гимн ассоциируется с торжественностью, величавостью, возвышенностью в выражении эмоций, эпиграмма — с насмешкой, иронией и иногда язвительностью, дифирамбы — с восхвалением.

Например, пафос радости, восторга, восхваления у различных писателей в стихах, посвященных теме Родины, можно воспринимать одним из вариантов эмотивного топоса, обычно выражаемого в самом обращении писателей к данной теме. В этом случае можно обозначить семантический ореол, свойственный не только размеру,

ритму, но и моделям строф, подбору образов, выраженной эмоции. Это подтверждает преимущественно бессознательный характер воспроизводства стихотворных форм, в которых фиксируется коллективный художественный опыт, и указывает на существование хоть и абстрактной, но вполне устойчивой семантики, аккумулятивной строфами с однотипными или различными эмоциональными тональностями, с определенной эмоциональной доминантой в них. А нас заставляет говорить о возможности выделения пафосной жанровой разновидности в произведениях, посвященных Родине, родному краю, любимой деревне, родительскому дому и т. д. Пафос в стратегии авторского высказывания в подобных случаях дополняется модальностью эстетического наслаждения.

Или, например, еще один тип пафоса выражается в гимне как лирическом жанре. Если обратиться к гимнам Беларуси, то можно отметить некоторые особенности авторского самовыражения: автор не над произведением, не ощущается нами и в произведении, он полностью сливается с создаваемым жанром, с общим чувством праздничности и торжественности лирического события, с взволнованным восторгом, объединяющим субъекта высокого поэтического высказывания со слушателем. Именно соединение в высоком стиле жанра торжественности и восхищенности — выраженного чувства / эмоции и его соответствия воспринимающей эмоциональности — определяют как пафос гимна, так и стратегии его эстетического воплощения. Это еще один пример раскрытия пафосной жанровой разновидности, основанной на жанрово-стилистическом единстве произведения, которым управляет пафос как эмоциональная доминанта.

Например, в стихотворении Максима Танка «Задача с одним неизвестным» уже в названии имеется отсылка к критерию внутренней организации целого, к определенной структурной целостности, апеллирующей к логическим и риторическим структурам (если исходить из толкования риторики как искусства дискурса, направленного на убеждение, где форма со всеми ее возможностями подчиняется мысли, а сам текст это разворачивает). Структура математической задачи, которая представляет собой текст с числовыми величинами и определенными манипуляциями с ними, экстраполируется на поэтическое высказывание, в котором обрисовывается

ситуация с известными составляющими и отрицательным результатом. Аргументированность авторских высказываний требует приведения доказательств, а затем их опровержения. В основе стратегии авторского высказывания — обращение к рациональным процессам расчленения и синтеза, к формам и законам логики — к риторической сути поэтической рефлексии, актуализирующей риторическую жанровую разновидность произведения.

Эмоциональное начало в авторском самовыражении, отраженное в различных типах поэтических высказываний (где разворачивается эмоциональная рефлексия), является той внутренней мерой, архитектурной заданностью, группирующей произведения в рамках определенных жанровых разновидностей. Модус художественности, модальность и эмотивность в поэтическом высказывании могут стать для современного исследователя критериями в определении внутренней меры завершения целого, особенно в произведениях без жанровых признаков со структурой, открытой для трансформаций. Связь между жанром как обозначаемым и типом эмоционального самовыражения автора как обозначающим условна. Рассмотрение поэтической эмоции в качестве жанроорганизующего признака и ее воздействие на объединение поэтических высказываний в формосодержательное единство текста требует выработки определенных подходов.

Эмотивный анализ поэтического произведения

Объективация эмотивности текстовых компонентов в содержании и форме осуществляется методом **эмотивного анализа**⁴, являющегося частью целостного анализа поэтического произведения. Эмотивный анализ — это анализ, с помощью которого описываются проявления эмотивности в поэтическом тексте на всех уровнях его организации. При проведении эмотивного анализа поэтического произведения обосновывается связь эмоционального и рационального, определяются механизмы и способы выражения эмоций, выявляются образы-эмотивы, эмотивные изобразительно-выразитель-

⁴ Предложенный эмотивный анализ не претендует на полноту представленных позиций и может быть расширен другими данными; ср. также статью [Колядко 2021], в которой представлено более подробная схема анализа.

ные средства, эмоциональная лексика, синтаксис, звукопись и др. В анализе используется инструментарий традиционной теоретической поэтики (стихovedения, стилистики, топики), структурной поэтики, методы и приемы герменевтики, феноменологии, гносеологии, гендерологии, рецептивной эстетики и др.:

Общая информация

Какие факты из биографии поэта могут быть связаны с творческой идеей и ее воплощением в стихотворении (эмоциональный триггер; эмоциональная субъективность; эмоциональные факторы авторского самовыражения; авторская интенция, мотивация)?

Литературные связи (выражение доминантных эмоций в произведениях этого и иных авторов; эмотивные доминанты творчества).

Связи с другими видами искусства (влияние музыки, изобразительного искусства, фотоискусства на эмоции автора и их раскрытие в поэтическом произведении; эмотивная интертекстуальность).

Литературоведческий анализ

Первые эмоции, которые вызывает текст (эмпатия; эмоциональная суггестия).

Род, жанр, эмотивная жанровая разновидность (пафосная, патетическая, риторическая, экспрессивная и т. д.).

Пафос (связь с модусом художественности, модальностью и эмоциональной тональностью поэтического высказывания).

Тема (заголовок как эмотивный интенсификатор при развертывании темы; эмотивные коды).

Идея (раскрытие лирического переживания посредством различных форм соотношения эмоций и чувств; эмотивные ключи).

Композиция (из каких эмоциональных частей, или эмотем, состоит произведение? Сколько их в тексте и как они связаны между собой? Эмотивные топосы).

Лирический сюжет (изменение каких эмоций и чувств составляет развертывание лирического переживания в тексте? Эмотема).

Тип мировосприятия (связь поэтической эмоции с рефлексией и медитацией; эмоциональная картина мира).

Лирический герой, или лирический субъект, или лирическое «я» (какие эмоции в его изображении связаны с личностью автора? Эмоциональная субъектность; эмоциональные субъектно-объектные отношения).

Художественные образы (образ-эмотив и его типы — эмотив-интенсификатор, эмотив-полином, эмотив-пульсатор — как троп, в котором воплощена доминантная эмоция произведения).

Детали, пейзаж (эмоциональные маркеры в обозначении настроений, состояний, переживаний; колоронимы).

Художественные средства (эмотивные средства: тропы, фигуры поэтического синтаксиса, звукопись и т. д.).

Ритм, размер стиха, интонация (их влияние на тональность поэтического высказывания, пафос произведения).

Язык и стиль произведения (эмотивные средства на лексическом, фразеологическом, морфологическом, синтаксическом уровнях структурной модели поэтического текста).

Текстологический анализ (сравнение текста с его вариантами или переизданиями, в которых есть значительные правки, воздействующие на его эмотивность).

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев 2005 — *Алексеев Н. Ю.* Русская ода. Развитие одической формы в XVII–XVIII вв. СПб., 2005.
- Бахтин 1996 — *Бахтин М. М.* Язык в художественной литературе // Бахтин М. М. Собр. соч. В 7 т. Т. 5. М., 1996.
- Белинский 1978 — *Белинский В. Г.* Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Собр. соч. В 9 т. Т. 3. М., 1978. Режим доступа: http://www.vgbelinsky.ru/texts/books/13-5/articles_and_reviews/1841/1/ (дата обращения: 15.04.2021).
- Бердников 1985 — *Бердников Л. И.* Становление сонета в русской поэзии XVIII в.: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1985.
- Блейхер, Крук 1995 — *Блейхер В. М., Крук И. В.* Толковый словарь психиатрических терминов. Воронеж, 1995.
- Болотов 1981 — *Болотов В. И.* Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Основы эмотивной стилистики текста. Ташкент, 1981.

- Булгаков 1994 — *Булгаков С. Н.* Свет не вечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.
- Волкова 1997 — *Волкова П. С.* Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (На материале прозы Н. В. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997.
- Выготский 1987 — *Выготский Л. С.* Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М., 1987.
- Гиришман 2007 — *Гиришман М. М.* Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2007.
- Зенкин 2000 — *Зенкин С. Н.* Введение в литературоведение. Теория литературы: учеб. пособие. М., 2000.
- Калядка 2018 — *Калядка С. У.* Літаратуразнаўчая тэорыя паэтычнай эмоцыі. Мінск, 2018.
- Колядко 2021 — *Колядко С. В.* Эмотивный анализ поэтического произведения // Верхневолжский филологический вестник. 2021. № 1 (24). С. 45–51.
- Кихней 1989 — *Кихней Л. Г.* Из истории жанров русской лирики: Стихотворное послание начала XX в. Владивосток, 1989.
- Козлов 2013 — *Козлов В. И.* Русская элегия неканонического периода: типология, история, поэтика. Дис. ... докт. филол. наук. М., 2013.
- Лихачев 1985 — *Лихачев Д. С.* Письма о добром и прекрасном / Сост., общ. ред. Г. А. Дубровской. М., 1985.
- Музычук 2010 — *Музычук Т. Л.* Маркер эмоционального состояния и его языковая репрезентация в невербальном речевом дискурсе художественной прозы // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Язык и литература. 2010. Вып. 3. С. 166–173.
- Поэтика 2008 — *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / Гл. науч. ред. Н. Д. Тamarченко. М., 2008.
- Саськова 1999 — *Саськова Т. В.* Пастораль в русской поэзии XVIII в. М., 1999.
- Скафтымов 1994 — *Скафтымов А. П.* Поэтика и генезис былин. Саратов, 1994.
- Скобла 1998 — *Скобла М.* Шукальнік характава // Жылка У. Выбраныя творы / Прадм. і камент. М. Скоблы. Мінск, 1998. С. 5–20.
- Танк 2007 — *Танк М.* Збор твораў. У 13 т. / Паdryхт. тэкстаў і камент. В. У. Карачун. Т. 4: Вершы, 1964–1972. Мінск, 2007.
- Теория литературы 2004 — *Теория литературы: Учеб. пособие. В 2 т.* / Под ред. Н. Д. Тamarченко. Т. 1. Н. Д. Тamarченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.
- Томашевский 1999 — *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М., 1999.

- Федотов 2011 — *Федотов О. Н.* Сонет. М., 2011.
- Фризман 1973 — *Фризман Л. Г.* Жизнь лирического жанра. М., 1973.
- Хализев, Холиков, Никандрова 2017 — *Хализев В. Е., Холиков А. А., Никандрова О. В.* Русское академическое литературоведение: История и методология (1900–1960-е годы): Учебное пособие. М.; СПб., 2017.
- Шаховский 2008 — *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций. М., 2008.
- Шаховский 2010 — *Шаховский В. И.* Эмоции: долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. М., 2010.
- Энциклопедический словарь 2012 — Энциклопедический словарь по психологии и педагогике (сводный). Составлено по различным изданиям. 2012. Режим доступа: <http://med.niv.ru/doc/dictionary/psychology-and-pedagogy/fc/slovar-221-7.htm#zag-20282> (дата обращения: 12. 04. 2021).
- Янішчыц 2017 — Яўгенія Янішчыц: творы, жыццяпіс, каментарыі. У 4 т. / Уклад. С. У. Калядка, Т. П. Аўсяннікава. Т. 2. Мінск, 2017.
- Crisp 2003 — *Crisp P.* Conceptual metaphor and its expressions // *Cognitive poetics in practice* / Eds.: J. Gavins, G. Steen. London; New York, 2003. P. 99–115.
- Heldt 1987 — *Heldt B.* Terrible perfection: Women and Russian literature. Bloomington, 1987.

Между Аполлоном и Дионисом:

художественная и литературно- критическая проза М. Кузмина

Аннотация: В статье анализируются основные положения манифеста М. Кузмина «Эмоциональность как основной элемент искусства» (1924), в котором он обосновывает закономерную необходимость связи и соотношения искусства с реальностью, исследует формы, являющиеся наиболее приемлемыми и менее всего противоречащие сущности искусства. В статье рассматриваются также изменения художественных парадигм, смены культурных кодов, интенсивно происходившие в русской литературе и искусстве в 1920-х гг.

Ключевые слова: символизм, эмотивный код, эмоционалисты, смена культур, эмотивные реакции.

Соотношение рационального и эмоционального начал в русской литературе стало предметом осмысления для писателей и поэтов в период формирования в начале XIX в. сентиментализма и романтизма, противопоставлявших себя классицизму. Сдающий позиции классицизм и сменившие его литературные школы составили сложный сплав эстетических тенденций, образовавших новое явление — отечественный реализм, куда вошли как дидактика классицизма, апеллировавшего к разуму, так и ярко выраженная гуманистическая составляющая сентиментализма и либеральная — романтизма, ориентированных на эмоциональную сферу. К середине XIX в. эта проблематика уступает место политическим по своей природе спорам о прошлом и будущем Российской империи. В этой ситуации эмоциональный элемент не исчезает из дискурса реформаторов и радикалов, иногда, правда, преобразуясь в эротическую составляющую программы будущего переустройства государства¹, о чем красноре-

¹ Политически окрашенная эротика становится отражением набирающего обороты движения женской эмансипации в России.

чиво свидетельствуют художественная проза Н. Г. Чернышевского, поэзия Н. А. Некрасова, литературная критика, представляющая лагерь радикалов, прежде всего Н. А. Добролюбова и Д. И. Писарева.

О том, что политические дебаты явились своеобразным продолжением споров «сенсуалистов» и «рационалистов» эпохи противоборства классицизма с литературными обновленцами, свидетельствует, в частности, полемика Добролюбова и Писарева по поводу драмы А. Н. Островского «Гроза». Хотя в данной дискуссии в центре оказывалась не литературная ситуация как таковая, а вопрос выбора объекта, которому предстоит подвергнуться идеологической обработке для дальнейшего вовлечения в активную фазу противоправительственной борьбы. Во второй половине XIX в. спор продолжился в форме противостояния народников и оформляющихся в политическую силу русских марксистов, а в XX в. — эсеров и эсдеков.

Выбор, сделанный народническо-эсеровским крылом в пользу эмоционально восприимчивой аудитории, обусловил необходимость акцента на эмоциональной составляющей в пропаганде своих идей, которые способствовали радикализации общества, а средством воздействия становилась в первую очередь литература (хотя и в изобразительном искусстве, и в музыке не составит труда найти аналогии). Введение в общественно-политическую жизнь рационального элемента в виде легального марксизма, опиравшегося на экономические идеи К. Маркса, постепенное укрепление позиций социал-демократов, нашедших свою нишу в литературном пространстве («знаньевцы» и близкие им авторы, а в ряде случаев и литераторы-модернисты), должны были усилить позиции «рационалистов» в сфере художественного творчества, что нередко происходило в самых нелогичных формах.

Обратим внимание на то, что классицистическая по оформлению, клерикальная по природе своей идея воздействия искусства на общество с определенной, формирующей общественное сознание целью, по сути дела, не подвергалась сомнению ни в кругах защитников, ни в кругах противников разума. Споры велись о том, как именно пропагандировать те или иные взгляды, апеллируя к разуму или к чувствам, а предпочтение, отдаваемое той или иной эстетической платформе, объяснялось установками самого политическо-

го движения, делающего ставку на анархический (эмоциональный в своей основе) бунт или «разумный» протест.

Базирующийся на прочной традиции XIX в. реализм нового типа в XX в. успешно сочетал интеллектуально-философский элемент, унаследованный от Достоевского и Л. Толстого, демотеизм народнической беллетристики, импрессионистические тенденции, характеризующие прозу и драматургию А. П. Чехова, а в дополнение к этому получившие широкое распространение в первое десятилетие XX в. идеи символистского искусства. К этому прилагалась не менее значимая для русского искусства религиозная идея, пронизывающая произведения многих авторов, как реалистов, так и нереалистов.

Символизм, эстетически расходящийся с реализмом, за два десятилетия своего существования претерпел значительные изменения, от идеи индивидуалистического искусства продвигаясь в направлении идеи религиозной общественности, а со временем и гражданской направленности искусства, что отчетливо проявилось в концепциях Мережковского — Гиппиус — Философова и их единомышленников, с одной стороны, и Вяч. Иванова и его сторонников — с другой. Первоначально символизм заявил о приоритете личного над общественным и попытался вывести искусство из подчинения общественно-политической проблематике. Это должно было высвободить эмоции художника и реанимировать эмотивный код в литературе, подавляемый шаблонным политориентированным восприятием действительности. Но раскрепощение происходило быстрее в повседневной жизни, где раскованности было гораздо больше, чем в творчестве, пока остающемся в привычных для читателя формах XIX в. Тематически обновленная поэзия и проза символистов, реализующие себя в старых формах и «оживляющиеся» за счет языковых приемов (фигур умолчания, перифрастических образований и т. п.), осторожных экспериментов с ритмикой и метрикой стиха, основной прорыв совершила в области миропонимания, на определенное время потеснив материализм.

С первых лет существования символизма его теоретики особое внимание уделяли иррациональному, мистическому элементу, успешно сочетая его как с вопросами религиозного характера, так и с эстетической проблематикой. Декларируемая свобода творчества предполагала свободу самовыражения и в других сферах —

в религиозной, политической, в сфере личных взаимоотношений. Подобный подход закономерно должен был завершиться победой эмоций над разумом, хотя бы в пределах отдельно взятого литературного направления. Однако избыточное теоретизирование привело символистов к созданию жестких рационалистических схем, что стало следствием сосредоточенности на определении символистской концепции скорее как мировоззренческой, а не эстетической. Основываясь на оценке кризисного состояния религии в современном мире, символисты предложили свой способ решения проблемы, возложив религиозные функции на символизм, которому под силу было, как они считали, выполнить главную задачу — выступить фактором единения людей, вывести их из пределов вульгарно-материалистических представлений о бытии человека. Вряд ли мистическая схоластика символистов была их сознательным выбором, а не побочным продуктом при выстраивании концепции, которая должна была стать направляющим трендом в грядущем переустройстве мира. Тем не менее к концу первого десятилетия XX в. в рядах самих символистов постепенно назревал протест против избыточной зарегулированности творческого процесса, что, очевидно, ощущалось и мэтрами, ср., к примеру, предпринимаемые Вяч. Ивановым определенные действия: проявление живого интереса к творчеству С. М. Городецкого, вовлечение в орбиту своих идей М. А. Кузмина, сама мистико-эротическая атмосфера собраний, где встречались адепты его теории идеореализма, даже сконструированный некоторыми его последователями мистический анархизм. Все это свидетельствовало об осознании недостаточности эмоционального элемента и в самом творчестве, и в подкрепляющих его теориях. К 1909 г. созрело понимание того, что символизм в его нынешнем состоянии себя исчерпал, были необходимы изменения, в его ли рамках или в появляющихся новых литературных группировках, которые предполагали отход от навязчивого теоретизирования в пользу включения в творчество, в миропонимание элементов живой реальности и чувств живого человека. Как ни странно, но обращение к традициям пушкинской прозы способствовало такому повороту — именно Пушкин в свое время (в пору острых споров между наследниками рационального классицизма и «эмотивистами»-романтиками) предложил свою формулу гармо-

ничного сочетания противоположных начал, разделив творческий процесс на две фазы: эмоционально-бессознательную (начальная фаза) и рационально-организующую (заключительная фаза).

В широко известном манифесте М. А. Кузмина «О прекрасной ясности» [Кузмин 1910] как раз и воспроизводится пушкинская формула с акцентом на необходимость эстетически выверенного дооформления авторских эмоций.

Пушкинской была и открытость реальному миру, предложенная Вяч. Ивановым в его версии символизма, продолжившей и развившей традицию положительной эстетики, освобожденной Вл. С. Соловьевым от налета нигилизма. Эта часть теории Вяч. Иванова, заключенная в умение ценить явления действительности и находить в них знамение высшей реальности, должна была уравновесить склонность символистов к абстрактным теоретическим конструкциям. Привлекательной она оказалась и для Кузмина, который пришел в символизм со своими представлениями о том, каким должно быть искусство. Сблизившись с Вяч. Ивановым, вслед за своим наставником он делает выбор в пользу реалистического символизма и отвергает символизм идеалистический, хотя и крайний субъективизм идеалистов, и нацеленность их на «утончение и обогащение» своей души, интимный его характер² как будто должны были импортировать Кузмину. Но в концепции Иванова существовал один важный аспект, который легко встраивался в кузминскую картину творчества, немыслимого без трансценденции и некоего разрыва души, расточения ее в чем-то гораздо большем, чем имманентная реальность — это продукт чувственного освоения действительности. Тема экстатического саморасточения, самосжигания, охватившая литературу начала XX в. (особенно с приходом в нее младосимволистов), встраивалась в разные эстетические концепции. Она трактовалась по-разному и сочеталась с разного рода проблематикой — политической, религиозной, философской, сомкнувшись, наконец, с давним вопросом об интеллигенции и народе, где народ с его «примитивными» верованиями снова предстал как источник живительной силы, способный наполнить эмоциями любую «сухую» теорию. Черпали

² Так характеризовал Вяч. Иванов эту «ветвь» символизма. См. его статью «Две стихи в современном символизме» [Иванов 1908]; окончание статьи было опубликовано под названием «Два течения в современном символизме» [Иванов 1908а].

из этого источника представители самых разных групп — от богоискателей до богостроителей (см. об этом [Певак]), от символистов до футуристов. Успехи новокрестьянских поэтов в литературных салонах тоже отчасти можно объяснить спецификой их восприятия со стороны признанных литературных мэтров. Кузмин, широко практиковавший «хождения в народ», не без иронии вначале, представил встречу с народом, включив в историю русского Кандида-Иосифа, эпизоды с его престарелой тетушкой, вступившей в связь с молодым кучером Парменом. Столкновение в повести Кузмина критической (интеллигентской) и примитивной, органической (народной) культур высекает искру живой жизни. Впрочем, едва ли сам автор «Нежного Иосифа» углублялся в хитросплетения ивановской теории о взаимовлиянии органической и критической культуры, тающей в себе зерно саморазрушения, оргиастического по своей природе. Но он усвоил мысль своего наставника, предположившего возможность высвобождения личности из плена субъектности и приобщения к вечности путем прохождения через варварское, оргиастическое, дионисийское самоуничтожение, когда, предельно обострившись, раскрываются и изживаются внутренние противоречия.

Можно задаться вопросом, каким образом в русском символизме, если принять во внимание чистый символизм Брюсова и его сторонников, уживались схоластический рационализм и склонность к острым эмотивным реакциям? Логично видеть источник оргиастических идей в ницшеанстве, где доведение до предела внутренних противоречий личности, их изживание рассматривается как необходимая предпосылка будущего возрождения. Пафосом преодоления современного сознания, отравленного индивидуализмом, проникнуты статьи А. Белого. О преодолении себя как о единственной возможности для индивидуума стать личностью пишет Г. Чулков, вспоминая слова Ницше: человек — мост, а не цель. Однако при общем для всех символистов увлечении идеями Ницше существует различие в тех выводах, которые делали представители двух ветвей в символизме. «Соборники» во главе с Вяч. Ивановым нашли, как им представлялось, реальную возможность претворения богоборчества в теургию. Представители «чистого» символизма (брюсовская школа) воспринимали христианство как этап, **предшествующий** воплощению заветов Ницше, которого современное человечество

преждевременно отправило «в археологический шкаф культуры» (А. Белый). Главным оппонентом Иванова в этом споре был А. Белый, утверждавший, что для того, чтобы достигнуть возрождения, необходимо или устремиться «к высотам» с Ницше — или «действительно стать народным». Проблема, по его мнению, в том, что в настоящее время это неосуществимо. Эти «две правды» русского символизма — нищешанство и народность — частично представлены в творчестве Д. С. Мережковского и В. Я. Брюсова, но у первого, отмечает А. Белый, народная правда «забронирована в проповедь», у другого — правда личности «забронирована в форму».

В символизме вообще много внимания уделялось антропологической проблематике, и вопрос о сверхкультурной теургии был тесно связан с рассуждениями о выборе пространства для дальнейших трансформаций человека, да и человечества в целом. Эмоциональная сфера служит постоянным фоном в осмыслении имманентно-трансцендентной парадигмы изменений человеческого «я». Позиция Кузмина, воспроизводящего в «Нежном Иосифе» разные нюансы этого теоретизирования, интересна своеобразием плана подобной трансформации, отчасти являющегося контаминацией идей Белого и Иванова. Показывая, как главный герой повести изживает антиномии своего «я», автор постоянно проецирует эту борьбу из сферы субъективного сознания Жозефа в мир внешний, как в зеркале отражая все изломы его души в событиях, лишь косвенно связанных с судьбой центрального персонажа. Само повествование строится таким образом, что внутренний мир героя — деградация и затем воскресение, важнейшие этапы его духовной жизни — представлены не в виде прямой или косвенной психологической характеристики, а в тех чувствах и переживаниях, которые испытывают окружающие Жозефа другие действующие лица повести, причем как его друзья, так и недруги. Так построена, к примеру, сцена встречи его с Андреем Фонвизиным — мистическим опекуном Иосифа, подготовленная поддерживающей Иосифа странной барышней Соней Дрейштук. Глава, повествующая об этом событии, начинается с упоминания о той «ажитации», в которой пребывает девушка, ожидая прибытия тех, кто может спасти главного героя. Тревожная атмосфера нагнетается и сгущается вокруг ничего не подозревающего Иосифа: автор описывает волне-

ние Сони в разговоре с единомышленниками. Предупрежденный Соней, Жозеф, вместо естественного в этой ситуации волнения, пребывает в каком-то бессознательном состоянии: «Иосиф тяжело опустился на диван и склонил голову на руки; ему хотелось не то спать, не то закричать диким голосом, быстро поехать по зимней дороге, разбить стекло, ударить кого-нибудь, но дремота преодолевала...». Та же дремота владеет его сознанием в минуты беседы с Андреем Фонвизиным, на которого Иосиф, замечает автор, «больше глядел, чем слушал». Кузмин раскрывает его ощущения в портретном описании Фонвизина и как бы переносит центр тяжести в мир внешний, не перегружая крайне зыбкое и аморфное сознание своего героя более или менее рациональными представлениями о происходящем.

С одной стороны, Кузмин усиливает «дионисийский» элемент в характеристике героя, с другой — упорядочивает и приводит к «аполлонический» ясности не оформленные в сознании Иосифа, но воплощенные в ясных и пластичных образах окружающих его людей тревоги и сомнения. Иногда они отражены как бы в кривых зеркалах, раскрываясь в репликах эпизодических лиц из народной среды, которые придают мироощущению героя одновременно и снижающую, и мистическую окраску. Простонародный элемент, включенный Кузминым в повесть, эквивалентен той части теории Иванова, где речь идет о необходимости саморасточения в народном, примитивном, варварском сознании, без чего, по мнению Иванова, невозможно истинное возрождение: кабацкая стихия, «взрывлив поле сознания» Жозефа, вскоре отступает, и герой приходит к мысли, что ему надо отдаться в руки Бога.

В повести Кузмина «Нежный Иосиф», таким образом, можно видеть соединение анализа стихийных начал индивидуального подсознания в духе идей А. Белого — с ивановским упразднением границ личного сознания и с выходом в мир вечный. Сама структура повествования свидетельствует о желании автора превратить самоуглубление в пределах субъективного сознания во вселенский процесс преобразования мира, поэтому не случайно, а закономерно желание героев повести в финале совершить паломничество в Рим — вечный город, символизирующий будущее вселенское единение.

В годы реакции 1907–1909 гг. многими символистами овладела мысль, что декадентство (индивидуалистическое мирозерцание и творчество) как основа символистской эстетики исчерпало себя и требует замены — без этого символизм так и будет пребывать в состоянии кризиса. Но были и те, кому казалось, что завоевания декадентства еще не до конца использованы представителями нового искусства, да и завоевания эти весьма сомнительны, так как речь может идти не столько об углублении и более полном постижении тех открытий в области человеческого духа, которые явились результатом переворота в сознании современного человека, сколько о широком распространении в обществе поверхностно усвоенных идей.

Переживания отчаяния, неизбежной гибели, соединяясь с настойчивым желанием саморасточения в хаосе народной жизни, гибели во вселенском пожаре, заполняют произведения большей части символистов и близких к символизму авторов. Этот разлив негативных эмоций, по сути, захлестнул пространство русской литературы, словно бы отказавшейся от любых оптимистических сценариев. Вяч. Иванов, анализируя сложившуюся ситуацию, размышлял о причинах этого страшного порока, поразившего современное человечество. Спасением могла бы быть вновь расцветшая любовь, не знающая страха; в противном случае человечество так и будет смотреть на погибающий мир безумно расширенными глазами «древнего ужаса»³. Но привычка жить торопливо, беспечно, т. е. безответственно, лишает человека веры в возможности спасения, потому внезапная гибель для него — самый легкий и приятный выход из создавшегося положения.

Чутко улавливающий изменения в умонастроениях современников, не склонный по природе своей предаваться долгому отчаянию, М. Кузмин спасается бегством и от своего наставника, и от тех новых идей, которые начинает исповедовать Иванов, все более погружаясь во враждебный живому миру мистицизм. Кузмин выдвинул свой тезис — «человек должен жить», а иллюстрацией стала написанная в 1912 г. повесть «Покойница в доме». В основе сюжета события, которые возвращают нас к трагедии, пережитой

³ Об этом Вяч. Иванов писал в статье «Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста “Terror antiquus”», см. [Иванов 1909].

Вяч. Ивановым после смерти его жены, Л. Зиновьевой-Аннибал. Герой повести, Павел Ильич Прозоров, так же безутешен и так же ищет успокоения в общении с женщиной, которая, как ему кажется, имеет доступ в иной мир и способна установить контакт с его покойной женой. В краткой характеристике жены Прозорова Ирины есть черты, позволяющие говорить об определенном сходстве этого персонажа с Зиновьевой-Аннибал: обеим свойственны были «возвышенность характера» и, наряду с этим, «большая жизненность и настоящая любовь к земле».

Как и большинство произведений Кузмина, повесть несет большую смысловую нагрузку и позволяет уяснить — с не меньшей определенностью, чем его критические обзоры, — ту оценку, которую дает писатель изменившемуся под влиянием теософов мировоззрению Иванова. Более понятным, благодаря этой его повести-манифесту, становится сближение Кузмина с редакцией «Аполлона», как и суть его расхождений с недавним единомышленником. Кузмин, на протяжении всей повести мастерски используя создаваемый им иронический подтекст, лишает всякой значительности и возвышенности «истины», проповедуемые таинственными персонажами — тетушками-немками. И он не просто вступает в борьбу с чуждыми ему идеями, высмеивая тетушек-теософов, — он сам пытается избавиться от околдовавшего его душу влияния таинственных сил, которые до конца дней не утратили для него своей привлекательности. В произведениях Кузмина разных лет встречаются однотипные описания сеансов ясновидения: в «Эме Лебефе», в «Калиостро», в «Римских чудесах»; не является исключением «Покойница в доме». Обращает на себя внимание интонация автора в этих сценах: явный интерес, соединенный с неприязнью, почти отвращением — и тонкая насмешка. Поддавшись очарованию непонятого и неизведанного и совершив небольшую экскурсию в мир чудес, Кузмин всегда сохраняет для себя возможность вернуться в границы здравого смысла.

Одним из первых Кузмин ощутил, что в 1910-е гг. происходят необратимые изменения в мироощущении соотечественников. Вскоре многим стало понятно, что не только люди, но и само искусство устало от ненужных сложностей, которые не только не делают жизнь богаче и интереснее, но разрушают ее, лишая человека

немногих радостей, доступных ему в этой земной жизни. Кузмин постепенно освобождается в своем творчестве от обязательного для символистов «второго плана», который призван напоминать о том, что существует мир иной и только ему и принадлежат истинные и достойные человека явления.

Предельное углубление в «суть вещей», предпринятое младосимволистами, имело некоторое положительное значение, но лишь постольку, поскольку ускорило закономерную реакцию — возрождение интереса к реальному миру и к обычным предметам и явлениям, естественную для русского человека привязанность к земной жизни. Языческое в своей основе, но просветленное знанием о высшей реальности, мироощущение русского человека должно было, по мысли Вяч. Иванова и его сторонников, среди которых до определенного момента был и Кузмин, послужить основой для создания новых форм в искусстве и в жизни, отвечающих требованиям приближающейся «органической» эпохи. Однако превращение теплого и «домашнего» религиозного чувства в своеобразный «кадильный» дым претило Кузмину.

Эпоха постсимволизма (1910-е гг.) отмечена творческой продуктивностью реалистически, в духе положительной эстетики и жизнелюбия ориентированных авторов, громким выходом на литературную арену представителей отечественного авангарда, всплеском интереса к новокрестьянской поэзии. В одном ряду с этими явлениями — деятельность журнала «Аполлон». На его примере без труда можно продемонстрировать происходившие в отечественной литературе сдвиги, в том числе и попытки в очередной раз определить, что же является ключом к творчеству — разум или чувство? Как найти ответ на связанный с предыдущим вопрос: куда должен быть устремлен взор художника: в глубины своего «я» или направлен на явления окружающей действительности? Применительно к символизму связь между двумя этими вопросами очевидна. Схематизация внешнего мира, к чему склонны были не только Брюсовцы, но и «соборники», возглавляемые Вяч. Ивановым, привела к тому, что мир был заключен в строгие рамки теории, регламентирующей способы взаимодействия художника с реальностью. Причем структурирование реальности, на которую *имеет право* смотреть художник, без труда «уживалось» у символистов с готов-

ностью принять крайнюю степень рассредоточенности, раздвая, характеризующего состояние внутреннего мира творческой индивидуальности, против чего, собственно, и выступал М. Кузмин, когда писал статью «О прекрасной ясности».

Само название нового журнала должно было свидетельствовать о том, что «преодолевшие» символизм авторы отдают предпочтение не Дионису, не культу чувств, а разумному началу. Но появление в первом номере «Аполлона», в частности, декларативной статьи А. Н. Бенуа, где «оба бога пляшут» [Бенуа 1909: 7], сама ее стилистика, как и содержание, говорят о том, что вопрос, кому же принадлежит пальма первенства в искусстве, все еще был актуален. Постепенно сосредотачивающие в своих руках власть представители постсимволизма (акмеисты — адамисты) по-прежнему оставались в плену двойственности (Дионис — Аполлон), присущей символизму: не случайно ключевые манифесты новой школы были написаны воспитанником Вяч. Иванова — С. Городецким и Н. Гумилевым — Брюсовцем⁴. Ореол И. Ф. Анненского, склонного к сенсуальному восприятию действительности, участие М. А. Кузмина в осуществлении редакционной политики «Аполлона», появление статей молодых критиков, мечтающих о создании произведений, способных охватить действительность во всей ее полноте, придали особый характер новому журналу, пришедшему на смену закрытым в 1909 г. «Весам» и «Золотому руну».

Говорить об однородности постсимволистов не приходится. Более эмоционально насыщенными были тексты представителей «адамической» ветви постсимволизма, что отчетливо проявилось в поэзии Мих. Зенкевича и Вл. Нарбута, как и в творчестве самого С. Городецкого. Акмеисты из Цеха поэтов двигались, скорее, в заданном Брюсовым направлении и стремились совершенствовать техническое мастерство, хотя и им было близко желание «очистить» поэтический язык, вернуть слову изначальное, свободное от культурных коннотаций значение, следствием чего должно было стать сближе-

⁴ Московские символисты, «направляемые» В. Я. Брюсовым, скептически относились к идее религиозной общественности, вступили в жесткую полемику с Вяч. Ивановым, статьи которого (как и его сторонников) публиковались в московском «Золотом руне» — журнале, лишившем «Весы» монополии на символизм. См. об этом, напр., [Певак 2008].

ние автора с реальностью, так как теперь между ними уже не должно было быть преграды, мешающей свободному выражению эмоций, рожденных непосредственным восприятием окружающей действительности. В качестве примера такого вида искусства, где разуму нет места, рассматривался примитивизм, интерес к которому был характерен не только для представителей изобразительного искусства.

Идея эмоциональной непосредственности, свойственной примитивизму, позволяла уходить от заданности и сознательной ограниченности символистского искусства, хотя надо признать, что сами символисты немало сделали для того, чтобы обеспечить свободный выход за рамки ими же самими созданной схемы. Они изменили представление о бессознательном как об арене борьбы добра и зла, где арбитром выступает разум или религиозные идеалы. Подвергнув сомнению способность разума разобраться в хитросплетениях человеческой психологии, они применили критический анализ и в отношении христианства, обратив внимание на отрешенность этой религии от «земных» потребностей человека. Во многом ренессансное представление о человеке, о самодостаточности его имманентного мира, исповедуемое символистами, позволило им сосредоточиться на самой человеческой природе.

Реабилитации естественных проявлений личности сопутствовало все более широкое распространение идеи безграничной свободы творчества, послужившей одной из важнейших основ в складывающейся в это время концепции авангардного искусства. Неумное стремление к полному раскрепощению художника не могло не коррелировать с идеей тотального освобождения, освобождения в планетарном масштабе (не исключено, что и в масштабах вселенной) — не в смысле расширения репертуара дозволенных личности и не осуждаемых обществом деяний, но предполагающей вовлечение всех сфер человеческой деятельности в освободительный процесс. Разумеется, такое тотальное освобождение распространялось и на эмоциональную сферу, и на творчество, так как освобожденное «я» требовало снятия всех этических и эстетических границ. Однако, как выяснилось, методология творчества, его материал и язык были не способны удовлетворять новым потребностям личности, высвобождающей свой творческий потенциал. В ряде случаев на помощь слову пришел акционизм, важный фактор развития аван-

гардной эстетики: речь прежде всего о перформансах «гилейцев». Эгофутуризм реализовывал свой потенциал, используя, в частности, элементы инсинуационизма, что вообще было свойственно практике русских футуристов, например, в разделе объявлений о планируемых издательских или иных проектах, что вовсе не подразумевало их действительной реализации.

Вообще, футуризм в России — явление разветвленное, сложное, имеющее мало общего со своим европейским аналогом. Составляющие его группировки имели прозрачные границы, как не было жестких границ и между футуризмом и акмеизмом. В то же время, при всей условности «водоразделов», каждой из групп были свойственны отличительные особенности, которые проявлялись на уровне стиля, в выборе материала или же в способах обоснования эстетической доктрины. Различия, существующие между футуристами разных школ, многими современниками не принимались в расчет, и весь футуризм в целом рассматривался, и не только критиками прогрессивных изданий, как свидетельство возрождения в обществе чуждых русскому духу декадентских настроений. Среди различных групп и объединений наиболее «декадентским» современникам представлялся альманах «Очарованный странник», где присущий русскому футуризму интуитивизм, как одна из трансформаций декадентски окрашенного индивидуализма, открыто заявил о себе.

В написанных в 1922 г. заметках «Стружки» Кузмин, представляя свою точку зрения на процесс смены культур, обратился к вопросу о борьбе различных тенденций в литературе и отметил возрождение экспрессивной тенденции, враждебной позитивизму XIX в.: «В литературе победоносное шествие позитивизма имело уже стычки с символизмом, поразив его акмеизмом, новоклассицизмом, кубизмом, конструктивизмом и просто формализмом, оно снова изнемогает от широкой волны разлившегося экспрессионизма». Интуитивизм «Очарованного странника» также был реакцией на усилившееся давление со стороны «логических» школ, появившихся в это время не только в искусстве, но и в философии. Но все они, по мнению Кузмина, способны завести человечество лишь в «рациональнейший тупик». Он призывает восстановить в правах простейшие человеческие чувства, которые по силе, может быть, и уступают чувствам коллективным, но значительно превосходят их

по качеству. Данное Кузминым в «Стружках» определение экспрессионизма выходит за границы эстетики футуризма, но перечисленные им характерные особенности представлены были если не в манифестах, то в художественной практике представителей различных футуристических школ.

В первом альманахе эгофутуристов «Оранжевая урна» (1912) были опубликованы две статьи, представляющие собой теоретическое обоснование тезиса «“вечная” сущность мировой жизни — “я”-эгоизм». В написанной С. Петровым⁵ статье «Эгопоэзия в поэзии» речь идет о давних поисках человечеством «незримой нити», которая сможет объединить всех людей. Ни религии, ни науке не удалось отыскать эту нить, поскольку и та и другая нацелены были на поиски вселенской тайны, а в этом случае отсекается живой, природный мир, а вместе с ним данные человеку природой свойства, одно из которых — эгоизм, объединяющий всех, потому что все — эгоисты.

Естественно, не все в этой своеобразной трансформации теории «разумного эгоизма» совпадает с точкой зрения Кузмина, но сама мысль о том, что инстинкты далеко не всегда темны и враждебны человеку, была ему близка, о чем свидетельствуют многочисленные персонажи его произведений, путь которых к истине представляет собой последовательное преодоление чуждых человеческой природе аскетических ограничений, которые мешают наслаждаться радостью бытия.

Проблема соотношения материальной и духовной природы рассматривается Кузминым и в более поздних произведениях, и если эгофутуристы лишь косвенно затрагивают этические вопросы, прославляя эгоизм «как единственную правдивую и жизненную интуицию», то в его творчестве, в частности в романах «Тихий страж», «Плавающие-путешествующие», они становятся центральными.

Герои «Тихого стража» демонстрируют в ходе развития сюжета, как из «трения» альтруизмов рождается эгоизм, осознанный и разумный, более соответствующий человеческой природе, нежели напыщенный и бесполезный жертвенный альтруизм. О пользе со-

⁵ Писал под псевдонимом Грааль-Арельский. Вместе с Г. Ивановым он вскоре оставил группу эгофутуристов и присоединился к Цеху поэтов, но и в дальнейшем продолжал публиковать свои произведения в футуристических изданиях.

знательного эгоизма, в отличие от эгоизма инстинктивного, писал в своей статье и Фофанов, утверждающий, что сознательный эгоизм почти тождественен альтруизму и, в отличие от эгоизма инстинктивного, «он не ищет борьбы».

Очевидно, привнесенная в литературу эгофутуристами проблематика, оказавшаяся близка Кузмину, связана как с вопросом соотношения рационального и эмоционального начал, так и с вопросом признания естественного, природного уровня существования человека и человечества не менее значимым, чем привносимые во все сферы жизни абстрактные глобальные проекты, имеющие под собой религиозную или политическую подоплеку. Проза Кузмина, художественная и литературно-критическая, интересна в этом случае тем, что в ней собрана и представлена вся гамма настроений в обществе, стоящем на пороге цивилизационного поворота, до начала которого оставалось менее десяти лет.

Одно из этих настроений — готовность ценить простые человеческие чувства, «животные функции», если мизерность и пошлость их искупается искренностью, способность увидеть в банальных отношениях отблеск нездешнего света. Это отличает прозу Кузмина от произведений большинства его современников, для которых «ледяные Монбланы» Веры, Искусства, индивидуалистического или всенародного, Любви к Человечеству оказались дороже обыкновенной жизни. Эгоистические устремления футуристов тоже приобретают космический, вселенский характер, чуждый «теплой» вере Кузмина. «Мистический холод» проникает в теории «интуитов» из «Очарованного странника»: спасаясь от подавляющей их свободу «общественности», во власти которой оказались прежние декаденты, они готовы отказаться от жизни вообще.

Страх перед жизнью действительной ярко проявился в одной из статей В. Ховина, опубликованной в третьем выпуске «Очарованного странника», — «Медь гремящая и кимвал звучащий» [Ховин 1914]. Статья имеет программный характер и представляет собой достаточно глубокий анализ современного состояния символизма и тех предпосылок, которые способствовали перерождению декадентского в своей основе искусства в искусство «общественное».

Ужасом перед наступающим на них миром обывательской псевдокультуры проникнуты практически все статьи, опубликованные

в «Очарованном страннике». Тем не менее от абсолютного отрицания современности авторы альманаха постепенно переходят к более лояльному отношению к миру, призывая возродить утраченное поэтами «живое чувствование мира, живое ощущение жизни, движение динамики его», чтобы разрушить, наконец, утвердившееся «мертвое царство мертвых вещей».

Размышляя о способах интуитивного постижения мира, Ховин обращается к творчеству Елены Гуро, которая не боялась быть самой собой, не принимала себя и мир как нечто неизменное, не полагалась слепо на рассудок. Она старалась «созидать какое-то свое личное, интимное, творческое общение с жизнью, созидать именно то, что Елена Гуро называла “своим голосом”». Подобные поиски «своего голоса» свойственны были, по мнению Ховина, Вл. Маяковскому, поэту, который иным путем — «через боль и муку, через трагизм» — пришел к той же душевной открытости, которая отличала поэзию Гуро.

Таким образом, возвращаясь на круги своя, русское искусство, в его футуристической ипостаси, повторяет путь, пройденный ранее символизмом: от прямого противостояния действительному миру — к попытке возобновить утраченный контакт с ним, не нарушив при этом суверенных прав личности. Такая форма отношений художника с миром вполне приемлема и для Кузмина: не растворяясь без остатка (что было свойственно некоторым представителям соборного символизма) в пространстве мировой жизни, сохраняя обособленное существование, одновременно связанное множеством «интимных», невидимых нитей с общим жизненным потоком.

В контакт с живой жизнью, в той или иной форме, вступали представители разных футуристических групп: гилейцы-будетляне поддерживали связь с реальностью в основном на уровне языка; декларирующие неприятие мира эгофутуристы, «Мезонин поэзии» постоянно пребывали в границах реальной действительности, представленной в их произведениях пусть в «пошлых» образах, разоблачающих пороки обывательского мира; метафоризованная действительность — обязательный атрибут поэзии «Центрифуги». Своеобразна трансформация этого внезапного «жизнелюбия», охватившего представителей различных футуристических групп, у участников группы «Лирень» — ориентированного на творчество

Хлебникова — тройственного союза Н. Асеева, Григория Петникова и Божидара (псевдоним Б. П. Гордеева), который возник в недрах «Центрифуги», но по ряду положений был близок «Гилее». Находящаяся как бы на периферии «столичных» эстетических споров, группа «Лирень» в своем манифесте (вступление в книгу «Леторей»⁶) выявила общую для различных группировок тенденцию к «оживлению» слова и, таким образом, к «оживлению» искусства в целом. Намерение это было высказано в свое время и акмеистами. Но свойственная акмеизму сухость и книжность, вытеснившая «адамизм» Городецкого, не позволила достигнуть той эмоциональной насыщенности слова, к которой стремился и которой достиг, в лучших своих образцах, футуризм. Не просто зафиксировать новое отношение к миру в новом слове, но создать такую экспрессивную форму, в которой сохранится недоступное разуму субъективно-эмоциональное содержание личности поэта, способное влиять на мир своей «напряженной душевной силой речью». В теории «живого» слова, представленной «Лиренем», отразилась также еще одна постепенно приобретающая все большую силу тенденция отказа от рационалистически-упорядоченного представления о мире и отражающих его словах и возвращения к интуитивно-эмоциональному постижению мира. Знаменательно превращение «живого» слова в заключительных строках манифеста группы «Лирень» в «дикое» слово.

Близки их теории мысли, высказанные в Вик. Ховиным в № 10 «Очарованного странника» за 1916 г. Упрекая символистов в том, что они утратили свое «самоценное» слово, отдали его в услужение мертвому мироощущению, окутанному мистическим туманом, он спрашивает:

Зачем высказывать сердце свое через мысль, через логику? Не смазным сапожищам рассудка иметь дело с нюансами душевными, а интуитивному постижению.

Только для такого интуитивного постижения необходимо постичь и эмоциональную основу слов, почувствовать их, — почувствовать их не написанными, а звучащими. Тогда слово взнуздает переживание, оседлает его, перестанет быть тенью [Ховин 1916: 8].

⁶ Несколько слов о «Леторее» // Леторей. М.: Лирень, 1915.

Таким образом, высказанная Кузминым в пореволюционные годы мысль о том, что рациональное искусство (в который раз) уступает место эмоциональному, является всего лишь констатацией происходящих в литературе процессов. Не случайно и его собственное обращение к эмоциональным формам в искусстве. Всегда тонко чувствующий, в чем именно в данный, конкретный момент нуждается искусство — в усилении ли его рациональным началом или, напротив, в «оживлении» застывших его форм началом эмоциональным, Кузмин, как и в прежние годы, дополняет свой «индивидуальный» эстетический идеал новыми идеями, отражающими происходящие в сфере художественного творчества объективные процессы. Предпринятое им еще в годы активного сотрудничества с символистами «умаление темы» открыло русской литературе путь к использованию, не боясь осуждения, таких интимных тем и мотивов, которые были невозможны в литературе символизма вследствие их несоответствия идее высокого предназначения искусства, выдвинутой поэтами-символистами. Подхваченная акмеистами мысль Кузмина о том, что о высоком можно говорить словами не возвышенно-туманными, а простыми и понятными любому смертному, помогла искусству вернуться с высот, на которые ее переместил «зарвавшийся» символизм, к обыденной жизни. Футуризм, в свою очередь, закрепил за художником право строить свои отношения с реальным миром, не выходя за пределы своего интимного мира. Это потребовало от него особой эмоциональной отдачи, экспрессии в выражении своих чувств и мыслей, возникающих в минуты соприкосновения с реальностью, так как, эмоционально не насыщенные, они могут быть адекватно восприняты читателем. Средством, которое избрали футуристы для обнаружения тех глубоко личных конфликтов, которые терзают душу поэта, было слово. Диссонирующие созвучия, заполнившие их стихи и прозу, действительно, были обращены не к разуму, а к «душевному дремлянам» — обиталищу интуиции, приоткрывали тайну поэтической души. Как бы завершая этот «эмоциональный» этап существования русского искусства начала века, Кузмин выступает в 1920-е гг. с теорией эмоционализма, которая представляет собой соединение ранее высказанных писателем идей: внешняя независимость художника при наличии внутреннего канона, неразрывная связь искусства с жизнью,

отказ от абстракций, необходимость борьбы с укрепившим к этому времени свои позиции формализмом.

Эмоционализм, речь о котором идет в статьях Кузмина, написанных в 1920-е гг., едва ли можно рассматривать как новую литературную школу. Слишком уж свободным было это объединение поэтов и писателей, созданное в 1922 г. Кузминым и его единомышленниками Ю. Юркуном, К. Вагиновым, А. и С. Радловыми, А. Пиотровским и др., хотя оно сразу же заявило о себе выходом в свет сборника «Часы», где, наряду с эмоционалистами, публиковались также В. Шкловский и В. Хлебников, и тремя выпусками (1922–1923) альманаха «Абраксас», также включающими произведения «посторонних» авторов, в числе которых были А. Ахматова, Б. Пастернак, О. Мандельштам. Декларация эмоционализма, которая, согласно представлениям М. Кузмина, должна была быть не программой, а подводящим итог документом, появилась лишь в третьем выпуске «Абраксаса». Основные ее положения были развиты и более глубоко обоснованы в кузминской декларации эмоционализма. После запрещения «Абраксаса» идеи эмоционализма Кузмин развивает в газете «Жизнь искусства» (1923); в 1924 г. в петроградском альманахе «Арена» был напечатан его манифест эмоционализма «Эмоциональность — как основной элемент искусства» [Кузмин 1924]. Отзвуки этой «эмоциональной» теории встречаются и в других его статьях, опубликованных в 1925 г. в журнале «Новая Россия», «Стружках», в предисловии к сборнику стихотворений О. Черемшановой «Склеп».

«Эмоциональная» тема появляется в некоторых статьях Кузмина, вошедших в его сборник «Условности» (1923). Особого внимания заслуживает статья «Эмоциональность и фактура» (1922). Развивая знакомые по его дореволюционным статьям мысли о том, что в основе художественного творчества лежит «свое, единственное, неповторимое восприятие» реальности, Кузмин уточняет, каким именно должно быть это свое (независимое от внешних влияний) восприятие, и вводит новое понятие — эмоциональность. Эмоциональное искусство, к которому призывает писатель, нельзя, однако, рассматривать как нововведение, лишенное преемственной связи с его прежними воззрениями. Испытавший серьезное влияние эстетики Вяч. Иванова, в которой декларируется синтез и взаимодействие

двух противоположных начал, на равных правах участвующих в творческом процессе, — аполлонического и дионисийского, Кузмин последовательно развивал это положение ивановской теории, что отразилось, в частности, в его статье «О прекрасной ясности», где он использовал его для анализа историко-литературного процесса. Отказавшись от мифотворчества, в том числе в области теоретических изысканий, Кузмин порывает с символизмом, на время сближаясь с возникшим вокруг «Аполлона» объединением поэтов и писателей, которые позже выдвинули лозунги новой школы — акмеизма. Присоединившись к ним, он вначале активно участвует в разработке враждебной символизму новой эстетической программы, однако нечеткость этой программы, к тому же не только сужающей сферу влияния искусства в целом, но и крайне ограничивающей творческую свободу художника, заставляет Кузмину обратиться к опыту других поэтических школ, вступивших на литературную арену в одно время с акмеистами.

В творчестве русских футуристов он смог обнаружить недостающую, по его мнению, акмеистам раскованность, которая свидетельствовала о некоторой хаотичности эстетической системы, но одновременно позволявшая автору лавировать между законами формы, требованиями материала и свободно принятым внутренним канонем. Вопреки разумным «цеховым» правилам акмеизма, русские футуристы в первую очередь уделяли внимание явлениям алогичным и вне разумным, впрочем, стараясь при этом как бы «уравновесить» свое «примитивное» и хаотичное сознание тщательно проработанной теорией слова. Следует отметить определенное сходство «словесных» теорий футуристов — в самом подходе к решению проблемы поэтической речи — с «Декларацией формлибризма» Ореста Тизенгаузена, опубликованной в первом выпуске «Абракса» (1922). «Элементарная геометрия», о которой он рассуждает, напоминает теоретические обоснования кубофутуристической поэзии и живописи, в еще большей степени — «лучизма» Михаила Ларионова, с той разницей, что роль «лучей» в формлибризме выполняют эмоции, определяющие форму, в которую будет облечено то или иное переживание. Такое не совсем обычное соединение формальной и эмоциональной тенденций в одной теории, очевидное в рассуждениях Тизенгаузена, в скрытой форме при-

сутствует и в футуристических теориях, в которых происходит как бы замещение идеи внутреннего канона, выдвинутой в свое время Кузминым, идеей внешней организации поэтических переживаний. В роли внешнего канона в данном случае выступает несуществующая вне субъективного сознания художника норма, продиктованная эстетической программой той или иной школы, но постоянно творимая им самим норма, предстающая, как правило, в виде нового словообразования — вещественного доказательства неповторимости своего, личного восприятия мира. Таким образом, оформленная интуиция приобретает в произведениях футуристов более или менее системный, упорядоченный характер. Вопрос о возможности примирения стихийного и рационального начал творчества кажется решенным. Однако вряд ли такой способ решения проблемы мог вполне удовлетворить Кузмина. Не «взнуздать» переживание, не «оседлать» его словом, а соединить обладающие равными правами в художественном произведении эмоциональность и фактуру — такова его цель. Эмоциональным сделает произведение искусства не придуманное специально для конкретного переживания новое слово, в котором должна сосредоточиться его суть, а особое эмоциональное отношение к миру, в котором художник увидит не собрание мертвых форм, чуждых его душе, а живую, насыщенную глубоким смыслом жизнь. «Ведь то, что мертво, — пишет Кузмин в статье «Счастливый археолог», — не может и не должно жить, а то, что живет, значит, живо, и обращаться с ним как с мертвым большой грех». Интуитивным может быть, следовательно, постижение не только тайн бытия, но и внешних его форм. Не предмет, а отношение к нему, не сам факт личного переживания, а насыщенность его чувством позволяет художнику эмоционально воздействовать на читателя. Даже «интимно» окрашенная абстракция, идеально «оформленная», не будет иметь той силы эмоционального воздействия, какую приобретают элементарные формы, в основе которых обыкновенные, но обязательно конкретные человеческие чувства. «Движет к искусству — любовь, — утверждает Кузмин. — Любовь к миру, материалу, человеку. Не схематическая или отвлеченная, а простая, конкретная, единолично направленная любовь. Но ясно осознанная, не прихоть, не минутное желание». Эта сентенция возвращает нас к ранней повести Кузмина «Картонный домик», в ко-

торой любовь предстает источником творчества и жизни вообще и влюбленные герои ожидают или гибели, или «зари искусства, чувств жизни», которая может быть зажжена их любовью.

Мысль о том, что искусство должно быть эмоциональным и великим, Кузмин развивает в статье «Крылатый гость, гербарий и экзамены», также вошедшей в сборник «Условности». «Сначала возрасти сумму восприятий и ясновидения, — призывает он художника, — потом ищи средства изобразительности». Но и одной лишь «суммы восприятий» недостаточно для того, чтобы создать произведение искусства. Оценивая творчество А. Белого начала 1920-х гг., Кузмин как «событие трагическое» рассматривает его эпопею «Я», так как в этом произведении «сумма восприятий» не преобразована автором в органическое целое. Отметая, как совершенно бесполезную, попытку систематизировать разрозненные впечатления с помощью внешних формальных приемов, Кузмин говорит о том, что не механические правила, а «духовные наши силы», влияние которых испытывает на себе первоначальный «сибиллианский» импульс, соединяет «жизненные элементы» в органическое целое. Воля, темперамент, порыв или гармонизация обязательны для оформления первичного побуждения к творчеству — для превращения импульса в произведение искусства. Законы и формы, необходимые для его «овеществления», для каждого произведения свои, определяются «органической необходимостью».

Очевидна близость этих рассуждений Кузмина к теории Вяч. Иванова, представляющего творческий процесс как усмирение «дионисийского волнения» «аполлинийским началом». «Творчество форм» Иванов расчленяет на три этапа — «три точки»: мистическая, дионисийская, эпифания, когда происходит интуитивное постижение или созерцание «высших реальностей» (1); аполлинийское сновидение, в котором, как в зеркале, отражается интуитивный момент (2), и «окончательное воплощение снов в смысле, звуке, зрительном или осязаемом веществе» (3).

Кузмин, как и в прежние времена, упрощает и конкретизирует абстрактную схему Вяч. Иванова, придает его суждениям практический характер, и «вещное» значение искусства в его трактовке не имеет ничего общего с ивановскими видами на «моря и горы вечности».

Размышляя об отношении искусства к жизни в статье «Скоротеходы истории», Кузмин утверждает, что истинное искусство всегда **опережает** жизнь, а не плетется в обозе, **отражая** жизнь. Крайне редко, отмечает он, темп жизни совпадает с «пульсом искусства». В истории человечества это случилось дважды: в аристофановских Афинах и шекспировской Англии. Но даже тогда «жизнь, запыхавшись, несколько отставала от искусства». Будучи по природе своей революционным, ясновидящим и бунтарским, искусство всегда озабочено будущим, как правило, ведет за собой жизнь. Искусство постоянно смотрит вперед, «а не по сторонам, пророк, а не попугай». Пребывая в «известном времени», художник, хочет он того или нет, всегда современен, даже если он не отражает, не описывает окружающий мир, а изображает себя или творит свой особый мир. Но при этом он должен иметь «свой глаз». Новизна и «свое», писал Кузмин еще в 1914 г., определяется не тем, на что смотрит художник, а тем, как он видит, что видит, каким «глазом» смотрит. Свое, особое видение мира возможно лишь в том случае, развивает он свою мысль в позднее написанных статьях, если автор способен воспринимать мир **эмоционально**.

Анализируя литературную ситуацию в России в статье 1922 г. «Письмо в Пекин», Кузмин отмечает, что «формальная волна спадает и попытки овладеть сущностью искусства при помощи механического анализа и приемов... делаются все реже». В целом искусство возвращается к своим истокам — эмоциональным, символическим и метафизическим. Кузмин выделяет две тенденции в развитии современной литературы: «панический тупик» и «эксальтированное приятие жизни», отмечая, что, как это ни парадоксально, иногда эти две тенденции соединяются. Современному искусству, а значит, и жизни, указывает он, свойственны «паника и эксальтация, ужас и восторг, беспокойствие, неуравновешенность». Во всех сколько-нибудь значимых произведениях отражается типичное для этого времени «смешение стилей, сближение отдаленнейших эпох при полном напряжении духовных и душевных сил». Среди тех, кто оказался в «паническом тупике», он называет прежде всего А. Белого. «Эксальтированное приятие жизни», тенденция, чрезвычайно близкая кузминскому эмоционализму, представлено творчеством В. Хлебникова. В том же «эксальтированном» духе

пишет свои произведения, по мнению Кузмина, Ю. Юркун, в прозе которого он находит «вихревой блеск описаний, восторженную нежность к жизни, природе и людям, патетизм лирических рассуждений, эмоциональность фабулы».

Особое внимание он уделяет прозаическому творчеству Б. Пастернака. Противопоставляя его лишенным какой-либо эмоциональной восприимчивости «Серапионовым братьям», он находит в повести «Детство Люверс» те черты, которые представляются ему наиболее ценными в настоящее время. Интерес этой повести, пишет он, «в огромной волне любви, теплоты, прямоты и какой-то целомудренной откровенности эмоциональных восприятий автора». В эмоционализме Кузмина нельзя не заметить определенное сходство с его мыслями дореволюционных лет о том, что ведущим направлением в прозаическом творчестве может быть символично-реалистическое.

Эмоционализм Кузмина соединяет в себе те тенденции, которые были рассредоточены в 1910-е гг. в художественном творчестве и манифестах представителей разных школ и направлений. Требование экстаичности, помимо эстетики футуризма, в своеобразной форме было представлено в акмеизме — как желание создавать «вершинные» произведения, проникнутые «духом всеобъемлющей полноты». Ведущим в искусстве к этому времени становится стремление воссоздать целостное содержание мира, избежав абстракций, сохранив при этом все многообразие форм, составляющих земную жизнь. Но не импрессионистический хаос раздробленных впечатлений должен представить художник или поэт, рассчитывая на добровольное соучастие в творческом процессе зрителя или читателя, а преображенный своей творческой волей и фантазией комплекс восприятий. Эмоционально насыщенное в каждой точке, изображение обретет наконец недоступную ему ранее полноту и объем.

Выводы, касающиеся современной литературной ситуации и определяющие перспективы развития русского искусства, Кузмин изложил в своем манифесте «Эмоциональность как основной элемент искусства» [Кузмин 1924]. Неправомерным кажется ему перемещение интересов от основ искусства к техническим приемам, которые являются всего лишь средством для выражения его содер-

жания и которым нельзя придавать большего, чем они того заслуживают, значения. В противном случае подобная эквилибристика неминуемо приведет к падению общего уровня мастерства, в том числе и технического.

Сущность искусства, утверждает писатель, «заключается в произведении единственного, неповторимого эмоционального действия посредством выраженного в единственной неповторимой форме единственного неповторимого эмоционального восприятия». В творческом процессе Кузмин выделяет, таким образом, три элемента, каждый из которых имеет смысл, только взаимодействуя с остальными двумя: восприятие, форма, действие. Каждый из них характеризуется единственностью, эмоциональностью и неповторимостью. Эти три качества, обязательные для художественного произведения, так или иначе, были представлены в более ранних теориях Кузмина, в первую очередь в его требовании освободить автора от жестких ограничений внешнего канона и позволить ему творить, основываясь на своем собственном представлении о мире. Кузмин, характеризуя этапы творчества, отмечает, что связь между первым и вторым (восприятием и оформлением полученных впечатлений) полностью определяется самим художником и имеет, как правило, бессознательный характер. Эмоциональное воздействие, которое оказывает произведение искусства на воспринимающего, зависит в большей степени от последнего. Его пассивность и доверие к художнику «облегчают путь для более точного воздействия», хотя предугадать, каким именно будет это воздействие, едва ли возможно; известно лишь, что оно неизбежно и эмоционально. Кузмин определяет характер и тональность эмоционального воздействия на сознание читателя: оно должно быть нравственным, рождать волю к жизни и примирять с миром. Даже в тех случаях, когда художник отрицает мир, отрицание должно иметь временный характер — быть отрицанием во имя будущего утверждения. Безнравственно и ложно искусство, которое строится на ненависти и голом отрицании. В какую бы блестящую форму ни облек автор свои «вредные» эмоции, каким бы пафосом ни были проникнуты его слова, такое искусство не имеет права на существование, рано или поздно оно погибнет. Не призывая художника заниматься проповедью, Кузмин, как и прежде, убежден в том, что в основе эстетического идеала

должна быть нравственность. Но вместо этической тенденциозности, вместо поучения, он предлагает художнику «показывать и передавать из сердца в сердце эмоции», принадлежащие к разряду положительных.

В декларации решается вопрос и о соотношении формы и содержания в произведении искусства. Вне формы и материала, напоминает Кузмин, нет искусства, но это не повод для того, чтобы утверждать приоритет формы над содержанием: форма не должна отвлекать внимание читателя, она должна быть преодолена, так же как и материал творчества, в этом случае художник обретает необходимую ему свободу, а читатель — возможность до конца понять авторский замысел. Лишь в одном случае, считает Кузмин, допустимо подчеркнутое внимание автора к форме произведения, — если формальная новизна и необычность помогает ему обнаружить внутренний смысл и используется им как сознательный прием.

Решая вопрос о том, что является материалом творчества для писателя-эмоционалиста, Кузмин напоминает: искусству враждебны рассудочность и отвлеченность, обобщенность и стремление установить незыблемые правила. Следовательно, предметом эмоционального искусства являются конкретные факты; обращаясь к идеям, автор должен их эмоционально «претворять», чтобы освободить идею от отвлеченности и превратить ее в чувство.

Эмоциональное искусство имеет дело с «неповторимым, исключительным и феноменальным», поэтому бессмысленно требовать от художника выполнения раз и навсегда установленных правил внешнего канона: «для каждой вещи возможен свой стиль, свой слог, свой материал». Не важно, использует художник старые формы или изобретает свои. Автор может конструировать неологизмы, «ломать» синтаксис, экспериментировать со всеми элементами произведения, если цель, которую он преследует, не поразить воображение читателя необычной формой, а передать свою «неповторимую выразительность», а заодно и словам вернуть их «первобытную чистоту и значительность». Но формальная новизна без новизны эмоциональной — «пустая побрякушка».

В декларации Кузмин снова обращается к вопросу о том, как соотносены искусство и жизнь. В целом придерживаясь прежних взглядов, он несколько усиливает связь искусства с современностью,

хотя признает при этом, что искусству доступны любые времена и страны. Однако обращаясь к прошлому или будущему, художник не имеет права забывать о современной жизни: ретроспективизм (прошлое без всякой связи с настоящим), утопии, построенные без учета современных данных, находятся за пределами искусства эмоционального, которое прошлое воспринимает в контексте современности, а на будущее смотрит, как на настоящее: «сердцем к сердцу, глаза в глаза».

Утверждая связь искусства с современностью, Кузмин, таким образом, обосновывает необходимость связи искусства с реальной жизнью. Не отрицая, что и логические построения обязательны в процессе творчества, Кузмин не придает им решающего значения, так как не логика, не понятия, не идеи являются, как ему кажется, источником и основным элементом искусства, а конкретные факты, живой человек и его чувства. Путь искусства — от конкретного к общему; обратный путь — от общего к частному — губителен для искусства. Построенное на отвлеченных добродетелях, искусство перестает быть таковым.

Новые эстетические принципы писатель реализует в произведениях, написанных в 1920-е гг.: «Из записок Тивургия Пенцля» (1921), «Римские чудеса» (1922), «Златое небо» (1923). Последний набросок — начало жизнеописания Вергилия, предназначенного для объявленной еще в дореволюционные годы серии «Новый Плутарх», — был опубликован в книге третьей «Абраксаса» (по сути дела, печатного органа эмоционалистов). Но и отрывки «Из записок Тивургия Пенцля» не менее интересны для анализа «эмоциональных» тенденций в творчестве Кузмина. Пенцль, живя вдали от родной Германии, постепенно освобождается от меланхолии, сильных страстей и прочих «немецких чудачеств». Так теоретические рассуждения о том, что искусству не нужны абстрактные идеи, но необходимо соприкосновение с живой жизнью, превращаются в «Записках» в зримые образы, реализуя кузминскую схему: к великому — только от конкретного и частного. «Не испытывая сильных чувств и страстей, — замечает автор «Записок», — я принужден заменять их количеством впечатлений, кучей пестрых, мелких острых уколов, смеха и развлечения». Из этих мелочей, по мнению Кузмина, и состоит живая жизнь.

Кузмин критикует формальный метод не только в художественном творчестве, но и в критике, доказывая, что произведение невозможно верно оценить, ориентируясь на его формальные, внешние признаки. Критик должен быть пристрастным, должен испытать на себе, так же, как и читатель, эмоциональное действие. «Нужно полюбить или ужаснуться, вот что значит понять», — пишет Кузмин. Попытки объяснить эмоциональные импульсы художника «часовым механизмом» бессмысленны; перед такими критиками искусство захлопнет свои двери. В тех редких случаях, когда формальный метод дает некоторый положительный результат, это происходит не благодаря, а вопреки ему. Значит, замечает по этому поводу Кузмин, формальный критик не смог окончательно стать манекеном — «в минуты слабости» ему иногда удается «обмолвиться живым словом».

Реакция на распространившийся в русском искусстве 1920-х гг. формальный метод принимала нередко необычные формы. Доведенный до абсурда техницизм, часто переходящий в поэтический нигилизм, видел свое призвание в освобождении искусства от враждебной ему формальной тенденции — хотя бы и ценой собственной гибели, чтобы расчистить, таким образом, место для новых поэтических школ, изначально свободных от рационализма. Этим, вероятно, объясняются свойственные представителям различных поэтических течений 1920-х гг. апокалиптические настроения. Как и прежде не принимающий апокалиптический способ решения проблемы, когда «истоки Всего — из Ничего», если воспользоваться формулой ничевоков, Кузмин и в это время пытается наметить иные пути выхода литературы из тупика, в котором она оказалась отчасти по вине формалистов. В современном искусстве он находит и выделяет те качества, которые позволят преодолеть кризис, — появление эмоциональной, метафизической и символической тенденции. Так же как в 1910 г. в манифесте «О прекрасной ясности» Кузмин выявил, дал имя и наметил контуры того направления, которое помогло русской литературе выйти из запутанного лабиринта, созданного теориями символистов, в 1920-е гг. он обнаружил появившееся к этому времени стремление преодолеть рационализм и схематичность, культивируемые формалистами, и напомнил о более актуальной в данной ситуации эмоциональной составляющей искусства.

Закономерным представляется выделение Кузминым в 1920-е гг. эмоциональной тенденции, отражающей естественную потребность искусства — соприкоснуться с живой жизнью, а не с абстрактной идеей жизни. О том, насколько естественным и органичным был найденный Кузминым выход из кризисной ситуации, свидетельствует широкое распространение среди представителей различных, как правило, враждующих между собой, школ «эмоционалистски» окрашенных представлений. Призывающие ничего не писать, не читать, не говорить и не печатать, **ничеговоки** тем не менее включают в свой «Декрет» характеристику «допустимой» поэзии, данную, впрочем, в форме отрицания: «Всякая поэзия, не дающая индивидуального подхода творца, не определяющая особого, только субъекту свойственного мировоззрения и мироощущения, не оперирующая с внутренним смыслом явлений и вещей... с сего августа 1920 года. Аннулируется». Рассуждения ничеговоков о необходимости «индивидуального подхода» напоминают «закон индивидуальный», которому должен подчиняться в своем творчестве художник у Кузмина. Определенное сходство есть и в акценте на субъективном мировосприятии. Свободу литературных вкусов и право соединять в своем творчестве элементы различных направлений декларируют «Серапионовы братья». Необходимым условием художественного творчества считают индивидуальную свободу художника неоклассики. Как допустимый элемент творческого процесса рассматривают «индивидуальные творческие схемы», в которых раскрывается естественное и различное содержание человека, конструктивисты. Даже построившие гиперабстракцию «Оно», или Люмен, вобравшую в себя «тело и кровь насущного», люминисты призывают на помощь «живое слово», «вспененное кипящей кровью». «Гордую независимость творчества» ставят во главу угла, решая вопрос о соотношении содержания и формы, биокосмисты. Объявившие содержание «слепой кишкой искусства», призывающие аннулировать «ренту глупцов», которые основой искусства привыкли считать интуицию, имажинисты (также в духе времени) вносят некоторые коррективы в свою теорию, как бы возвращающую нас ко временам возникновения акмеизма (о чем напоминают слова в «Декларации» имажинистов: «Мы, настоящие мастеровые искусства»), и вынуждены признать: «Несмотря на всю изошренность мастерства поэт двигает свою по-

этическую мысль согласно тем внутренним закономерным толчкам, которые потрясают как организм вселенной, так и организм отдельного индивидуума».

Вопреки настойчивому стремлению ограничить формальным законом бунтующее сознание, в теориях поэтов и писателей первых пореволюционных лет появляется почти бессознательное обращение к той самой эмоциональной основе, без которой немислимо, по мнению Кузмина и его единомышленников-эмоционалистов, искусство. Эмоционализм проникает в манифесты в разных видах и под разными именами, сохраняя, однако, свою изначальную сущность: влюбленность художника в материал его творчества — это единственно возможный для него способ познания мира, эмоциональный. И жизнь большинством представителей различных литературных школ рассматривается как необходимый компонент творчества.

В то же время и эмоционализм испытал воздействие распространившихся в эти годы «мессианских» настроений, которые проявились в ожидании зари новой жизни и нового искусства в России, стоящей на пути освобождения от влияния умирающей европейской цивилизации. Как бы повторяя часто встречающиеся в манифестах разных школ призывы избавиться от тяжелого наследия прошлого, эмоционалисты также включают в свою программу пункт, провозглашающий независимость современного русского искусства, изжившего и перевавшего чувства и мысли старого Запада

Как и в годы выхода в свет манифеста «О прекрасной ясности», Кузмин, будто бы идя вразрез с общим направлением, на деле предвещает в своей эмоциональной теории совершившийся в скором времени поворот от формализма в художественном творчестве и критике к возрождению традиционного для русского искусства интереса к эмоциональной сфере человека. В этом смещении акцентов, предпринятом Кузминым, отразилась постоянно присущая ему способность чутко улавливать и своевременно реагировать на те изменения, которые происходили в литературе и искусстве, поддерживая, таким образом, относительное равновесие и нейтрализуя возникающие отклонения. Кузмин, как правило, не изобретал новую теорию, предназначенную для излечения искусства от пороков — он всего лишь аккумулировал в своих программных статьях

положения, далеко не очевидные для многих его современников, которые в ближайшем будущем и на определенный период становились основополагающими, если не для сторонников крайних форм, то для большинства, составляющего магистральную линию в искусстве. Кузмин, следовательно, не столько реформировал, сколько закреплялся на завоеванных позициях, напоминая тем, кто слишком отстал или, напротив, ушел далеко вперед, что собой представляет искусство вообще, вне времени и пространства, и поясняя, какие формы среди существующего многообразия наиболее приемлемы и менее всего противоречат изначальной сущности искусства.

ЛИТЕРАТУРА

- Бенуа 1909 — *Бенуа А. Н.* В ожидании гимна Аполлону // Аполлон. 1909. № 1. С. 5–11.
- Иванов 1908 — *Иванов Вяч.* Две стихии в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 3–4.
- Иванов 1908а — *Иванов Вяч.* Два течения в современном символизме // Золотое руно. 1908. № 5.
- Иванов 1909 — *Иванов Вяч.* Древний ужас. По поводу картины Л. Бакста «Тет-гог antiquus» // Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909. С. 393–422.
- Кузмин 1910 — *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. С. 5–10.
- Кузмин 1924 — *Кузмин М. А.* Эмоциональность как основной элемент искусства // Арена. Пг., 1924. С. 8–10.
- Певак — *Певак Е. А.* Русская философская, религиозная и общественная мысль в конце XIX — начале XX века; Философские основы литературного махизма // Стефанос: Русская литература и культурная жизнь. XX век: Интернет-энциклопедия. Режим доступа: www.philol.msu.ru/~modern/.
- Певак 2008 — *Певак Е. А.* В орбите «Золотого руна» // Stefanos: Сб. научн. работ памяти А. Г. Соколова. М., 2008. С. 314–348.
- Ховин 1914 — *Ховин В.* Медь гремящая и кимвал звучащий // Очарованный странник. 1914. Вып. 3. С. 9–12.
- Ховин 1916 — *Ховин В.* «Ветрогоны, сумасброды, летатели»!.. // Очарованный странник. 1916. Вып. 10. С. 8–13.

Жест в живописи между эмоциональным и рациональным

В свете наследия
Н. М. Тарабукина

Аннотация: В статье речь идет о жесте в живописи в рамках проблем художественной коммуникации. Различные формы передачи жеста — изображение языка тела, характер использования живописных и в целом поэтических средств — рассматриваются в аспекте передачи и восприятия эмоций в искусстве разных эпох. Особое внимание уделено анализу соответствующих положений книги Н. М. Тарабукина «Жест в искусстве» (1929, в рукописи). В своем исследовании советский ученый подробно анализировал жест как универсальный элемент визуальных искусств, на основе которого противопоставление *рациональное* × *эмоциональное* выявляет фундаментальный принцип культуры.

Ключевые слова: искусство, эмоция, живопись, жест, Тарабукин.

Язык жестов является одной из наиболее универсальных систем коммуникации. Согласно данным лингвистических исследований, он предшествует возникновению естественного языка, чем и обусловлена возможность замещения последнего и в современной культуре межличностной коммуникации, в случаях, когда средства языкового общения по тем или иным обстоятельствам недоступны (язык глухонемых и пр.) [Крейдли 2004; Иванов 1974]. В искусстве жест как телодвижение (движение руками, ногами, всем корпусом или мимическими мышцами лица), несущее определенное сообщение, то есть имеющее значимую поэтическую функцию в составе художественного целого, выступает также как универсальное средство выразительности. На языке жеста основано искусство телодвижения — танец и балет, им пронизан театр и кинематограф (особенно ранний, дозвуковой), наконец, жест определяет базисные характеристики композиции в изобразительном искусстве (особен-

но в фигуративной скульптуре, но также в живописи и графике). Особенный интерес для исследователя представляет живопись, поскольку в ней жест зафиксирован как стоп-кадр, а, следовательно, больше доступен анализу, в отличие от сценических форм, где действие происходит во времени и предполагает множественность позиций зрителя / наблюдателя (поэтому даже видеозапись не может представить полную картину происходившего действия). При этом важно учитывать, что жест в художественном изображении может выражаться не только посредством человеческой фигуры (в этом его отличие от жеста в скульптуре), но и в характере мазка, общем распределении масс живописной поверхности, работе мастера с цветом и т. п. То есть жест охватывает всю сферу изобразительности станкового произведения.

Следует иметь в виду, что язык жеста в искусстве — это мета-язык по отношению к коммуникативным основам собственно жеста, то есть это рассказ о том или ином сообщении посредством жеста, а не жест как таковой. Он может иметь или не иметь конвенциональное значение, или это значение будет трансформировано контекстом (художественным в первую очередь), или его содержание будет полностью определяться поэтической системой и типом визуального нарратива, в рамках которых он репрезентирован. Существенно то, что жест служит центральной задаче художественного произведения — передаче той или иной эмоции. Но только ли эмоциональное начало определяет жест в живописи и искусстве в целом? Чтобы ответить на этот вопрос, остановимся на проблеме дихотомии эмоционального и рационального в культуре.

* * *

Разделение на эмоциональное и рациональное начала в культуре посредством понятий нейрофизиологии может — схематично — возводиться к работе соответственно правого (преимущественно отвечающего за образность) и левого (преимущественно аналитического) полушарий головного мозга. Это разделение функций головного мозга находит выражение и в символической деятельности человека. Фундаментальное и наиболее универсальное противопоставление модальностей *эмоциональное / рациональное* пронизывает все этапы истории культуры — они то чередуются, то взаимо-

действуют и сливаются друг с другом (различается лишь степень их поляризации). Так, в истории искусства данная оппозиция может быть использована для общей типологической классификации смены художественных парадигм: *Высокое Возрождение / барокко, романтизм / Просвещение, импрессионизм / реалистический академизм* и т. п. В разных кодах данная классификация может обретать различные формы; последние различаются по общим установкам поэтики, как в культуре в целом, так и в отдельных видах искусства: *дионисийское / аполлоническое* начала (европейская культурная традиция), *Иерусалим / Афины* (как преимущественно экстатическое versus рациональное начала в постижении мира — противопоставление, легшее в основу христианской традиции), *органическое / механическое* (материал культурной рефлексии), *интуитивное / интеллектуальное* (способ освоения предмета), *экспрессивное / конструктивное* (характер репрезентации материала / предмета), *живописное / линейное* начала (стилистическая модель в истории изобразительного искусства).

Извечные противопоставления *алгебра / гармония* и *наука / искусство* особенно остро обозначились в культуре XX века. В искусстве этого столетия происходила интенсификация (ускорение и гибридизация) процессов и, как следствие, возникало обостренное взаимодействие членов оппозиции, т. е. эмоциональное и рациональное начала то характерно сближались, то разводились по крайним позициям. Оставалось при этом актуальным напряжение полюсов, которое определяло модель художественного высказывания. Это напряжение наиболее ярко проявилось в экспрессионизме (как в литературе, так и в живописи) с присущей этому направлению установкой на антиномию как свойством поэтики. В живописи экспрессионизма соединились две традиции: символизма рубежа веков и авангарда 1910-х гг. Символизм опирался на чувственно-семантическое начало, в то время как кубофутуризм, супрематизм и возникший позднее конструктивизм — на начало аналитическое, начало превалирования *языка* формы, в которой синтактика возобладала над семантикой. Экспрессионизм в русской / советской живописи (сравнительно недавно открытое явление конца 1920-х гг., заявившее о себе необычайно ярко, но в силу исторических обстоятельств прерванное в своем естественном развитии) выступил как гремячая

смесь экстатической эмоциональности плана содержания и аналитической автономизации плана выражения, что проявилось на всех уровнях организации художественного высказывания (мотив, композиция, цвет и рисунок). В этом контексте эмоций и рассудочности в искусстве и следует рассматривать жест в его выразительной функции.

* * *

Проблеме жеста огромное внимание уделялось в советском искусствознании 1920-х гг., в частности в трудах сотрудников Государственной академии художественных наук (ГАХН, 1921–1930). Интерес к этой проблематике можно объяснить самыми разными причинами. Это и то обстоятельство, что новый вид искусства — немое кино, ярко заявившее о себе в ту пору, — взял на вооружение прежде всего жест, и утвердившаяся в ту пору стратегия междисциплинарного научного поиска — поиска мостов между разными видами искусства с целью выработки единого механизма описания и анализа художественных форм и их восприятия. Свою важную лепту внесли и значимые тенденции современного искусства: соединить науку об искусстве с самим искусством — такова была и фундаментальная задача ГАХН с момента ее образования. Но на контексте художественной практики мы остановимся отдельно.

Одной из самых замечательных фигур в гуманитарной науке тех лет был Николай Михайлович Тарабукин (1889–1956), видный искусствовед — историк и теоретик изобразительного искусства. В 1920-е гг. он принимал активное участие в научной жизни ГАХН, был сотрудником Академии в статусе члена-корреспондента и руководителем одной из секций (по изучению творчества М. Врубеля) и, конечно, участвовал в разнообразных начинаниях своих коллег, в частности в изучении художественных функций жеста. Наследие Тарабукина огромно — его перу принадлежит несколько монографий и множество статей, среди которых большая часть осталась в рукописи. К последним относится и дошедшая до нас в двух экземплярах машинописи и написанная в 1929 г. книга «Жест в искусстве» [Тарабукин 1929]. Книга небольшая — не превышает 5 авторских листов, но по своей насыщенности обсуждаемыми проблемами, тонкими замечаниями, блестящим искусствоведческим анализом чрезвычайно объемна.

Книга делится на историческую и теоретическую части. В первой части жест рассматривается как маркер эпохи, который отмечает специфику той или иной модели мира и типа художественной культуры (и наоборот, по словам автора, «общий стиль эпохи определяет в общих чертах форму жеста» (120)¹. В этой вертикали развертывания жеста, его прохождения через разные слои истории искусства жест характеризуется с точки зрения геометрических инвариантов — преобладание прямых линий жеста типично для эпох рационального склада, кривых и извилистых — для эпох эмоционально заряженных. В теоретической части рассматриваются основные категории жеста: ритм, темп, фактура и композиция. Наибольший интерес представляют именно теоретические положения труда.

Жест в искусстве рассматривается Тарабукиным системно, то есть как универсальная категория художественной формы и в рамках (как бы мы сейчас сказали) интермедиальности — как способ означивания, присущий всем видам зрительного искусства (изобразительного, музыки, танца, в том числе балетного, театра и кино). Но акцент в исследовании делается именно на жесте в живописи. С первых страниц текста жест трактуется как условный знак в контексте реализации языковых правил, то есть как речь: «жест — начало всех языков» (9); «жесту присущи все элементы условности» (9). «Как понятие языка неизбежно связано со смысловым знаком звучащей речи, — пишет автор, — так и система жестов обладает смысловой значимостью» (16). То есть жест по Тарабукину — это форма выражения глубинного смысла. На этом основании (наличия или отсутствия внутреннего смысла) строится фундаментальное различие трех феноменов, в которых собственно жест занимает срединное положение — позы, жеста и жестикуляции. Критерием значимости для Тарабукина является т. н. «жизнь», под которой понимается наличие в изображении смысла: он отказывает в «жизни» позе (как мертвому жесту, смысл которого *еще* не обретен; такovy, например, древнегреческий Дискобол, а также римская статуя Августа-оратора) и жестикуляции (хаотичного внезакового набора движений, *уже* утративших смысл — такого рода знаковой энтро-

¹ Нумерация страниц приводится по второму, более четко отпечатанному экземпляру машинописи; при этом архивная нумерация (карандашом) опущена.

пией наделен, по мнению Тарабукина, современный ему футуризм). Оппозиции *жизнь / не жизнь* и *живой / мертвый* как *знак / не знак* проходят через все рассуждения автора, отсылая к трудам немецкого ученого Г. Зиммеля, пользовавшимся у сотрудников ГАХН большой популярностью. Однако противопоставление не абсолютизируются: поза и жестикаляция могут стать жестом, то есть обрести значение, в определенном контексте, заданном автором художественного произведения.

Главное свойство бытия жеста в искусстве, по Тарабукину, — его интенциональность. Жест выступает как функция воли («волевое устремление навстречу опасности — жест», 121), что, очевидно, восходит к немецкому формализму, понятию *Kunstwollen* А. Ригля, а также категории *воля* в трудах Ницше. В среде коллег Тарабукина по работе в ГАХН этой категорией в связи с понятиями внутреннего движения и становления оперирует в своих трудах известный искусствовед А. Габричевский, для которого время в живописи — неотъемлемое свойство художественной формы, выступающее в паре с пространством. Движение — важный предмет изучения в советской гуманитарной науке 1920-х гг. В ГАХН, например, существовала лаборатория хореологии, а также секция кинемологии, а в Центральном институте труда оптимизацией движения на рабочем месте занимался А. Гастев [Сироткина 2017]. Тарабукин был автором статьи «Движение» в фундаментальном труде ГАХН — Словаре художественных терминов. Жест как носитель двигательного начала для Тарабукина заряжен напряжением. Ученый писал: «жест <...> есть разрешенное в единстве противоречие и <...> рассматривается нами как категория становления» (125). Согласно Тарабукину, сделать зримым то, что находится за его пределами — такова функция жеста («сделать невидимое волнение видимым» 135–136). Но самым важным для нас — в рамках настоящей статьи — является то, что жест рассматривается Тарабукиным в дихотомии *эмоциональное / рациональное*.

По мнению исследователя, материалом жеста являются эмоции. В живописи стоит задача визуализировать эмоцию посредством широко понятой категории жеста. При этом виды жеста типологически разбиваются в истории искусства на тяготеющие к тому или иному полюсу: есть эпохи, в которых жест преимущественно эмо-

циональный, а в другую — как правило, рациональный. Тарабукин очерчивает с этой точки зрения и геометрию жеста: в романтизме (например, в живописи Делакруа, Жерико) линия жеста извивиста и криволинейна, что отражает высокую взволнованность в передаче изображаемой сцены, в то время как в классицизме преобладают прямые линии в очертаниях жеста (живопись Давида). Различение между эмоциональным и рациональным жестом проходит не только по границам историко-художественных эпох, но и по типу визуального сообщения: жест может носить конвенциональный характер (жест оратора в плакатных изображениях), а может выражать спонтанность эмоционального состояния персонажа (страх, горе, восторг и пр.).

Содержание жеста сводится к четырем характеристикам: ритм — темп — композиция — фактура. Ритм и темп — это категории количественные, а фактуру Тарабукин относит к качественным характеристикам: «фактура жеста <...> есть качественная сторона жеста и обнаруживается лишь в самом процессе движения, обнаруживает его “привкус”, “тембр”, “оттенок”, наконец, “вес” и “плотность”» (160). Качественная характеристика жеста — это и есть модальность изображения, то есть передача эмоции. В трактовке Тарабукина фактура жеста выступает не столько как механизм остранения (как это было у русских формалистов), сколько как *сенсублизованное* различие. Наконец, жест, согласно теории Тарабукина, — сюжетен, он содержит в себе рассказ. Рассматривая жест по ведомству динамических систем, Тарабукин помещает в его в динамическое пространство механизмов наррации. Таким образом, жест в теории Тарабукина трактуется как динамическая знаковая система, которой описывается поток переживаний (то есть интенциональный поток как сознание) от внешнего к внутреннему, от формы к смыслу, и обусловлен этот поток знаковым характером эпохи. Иными словами, жест передает идею процесса, становления сообщения в потоке эмоционального переживания. Но если жест в живописи — это изображенный жест, то есть дважды кодированный, то и представленный им процесс становления смысла — это метаописание самого производства художественного творчества. Таким образом, жест в живописи — это репрезентация процесса выработки сообщения в соответствии с условностями того или иного стиля.

* * *

Значимость выразительного жеста в искусстве 1920-х гг. сильно возросла по сравнению в предыдущим периодом, с десятилетием исторического авангарда. В тому же изменилась и форма, и назначение жеста в живописи. В авангарде 1910-х гг. жест носил характер эпатажа, обращался к доязыковым, начальным этапам культуры, выражал недостаточность слова, противопоставляя новое искусство логоцентрической традиции [Бобринская 1998]. То есть носил не столько эмоциональную, сколько поэтическую функцию. Так, обращение М. Ларионова к примитиву, низовой культуре и даже «вульгарным» темам (что отразилось не только в картинах с изображением заборных надписей в его солдатской серии 1910-х годов, но и в названиях картин этого времени — например, «Маня-курва») были своего рода жестом, направленным на отрицание / преодоление рутины академизма с его салонной эстетикой, а также литературности символизма. Невозможность выразить себя словом ярче всего проявилась в «Поэме конца» (1915) В. Гнедова: в печатном варианте в ней не было ни одной буквы, а в претворении на сцене поэт выходил и делал широкий жест рукой, после чего молча удалялся. Эмоционально-рациональное содержание жест приобрел в следующем десятилетии, когда в искусство вернулась предметность — но это уже была фигурация совсем новая — прошедшая сквозь горнило великого художественного эксперимента и стоявшая на его плечах, она хранила память о революционном прорыве.

Изображение жеста в живописи 1920-х гг. эксплицируется — из зоны поэтики выходит в пространство внешнего выражения и обретает разнообразный характер [Злыднева 2018]. В целом его функция сводится к передаче художественного сообщения, балансирующего на грани эмоций и рассудочности. Общая классификация иконографии выглядит следующим образом. Большая группа сюжетов приходится на изображение «человека говорящего», оратора-пропагандиста, политического лидера (Ленин, Троцкий). Действие обозначено жестом правой руки, вытянутой по диагонали — это конвенциональный знак власти, восходящий еще к древнеримским военачальникам, призывно-повелительно обращающимся к народу, а в более широком смысле — «жест обще-

ния» [Пасквинелли 2009: 135]. Можно согласиться с замечанием О. Булгаковой, согласно которой «новые создатели пролетарской семиотики ораторского жеста <... отдавали> предпочтение вертикали перед горизонталью и жестам по возможности “прямоугольным”, а не скругленным. Вертикально поднятая руки — фаллический сигнал силы, жест благословляющий» [Булгакова 2005: 233]. Поднятием руки отмечен и жест голосования, многократно умноженный, как на картине А. Дейнеки «Постановили единогласно» (1925). Интересно, что ораторскому жесту следуют и изображения кранов и других механизмов на плакатах и в живописи. К тем же условным типам жеста относится и изображение воздетых кверху обеих рук — поза победы, но и мольбы о помощи, отчаяния. Вторую группу образуют изображения, содержащие индексальную семантику. В отличие от ораторских жестов, сигналы могут не иметь традиционных коннотаций, репрезентируя сигнализм как таковой, то есть знак регламентации поведения. Таков, например, «Милиционер» К. Вялова (1923), изображающий постового-регулировщика на службе. Сигналы жестикулирующего персонажа могут не иметь мотивировки, а выразить эмоциональное состояние: на картине К. Редько «Восстание» (1925) в центральной группе организаторов масс изображен вождь (Ленин) в кульминационный момент истории; его руки описывают некий жест наподобие стрелок часового циферблата, и он наделен одновременно и регуляторной, и эмоциональной функцией. Неопределенный сигнал, балансирующий между рациональным сообщением и всплеском эмоции, демонстрирует и портрет Максима Горького работы Б. Григорьева (1926). Наконец, третью и самую многочисленную группу образуют изображения жестов собственно эмоциональных. К ним относятся изображения человека в аффективном состоянии с воздетыми вверх руками. Таковы «Кричащая» С. Никритина (1928), «Убийство Марата» А. Гончарова (1927). Воздетые кверху руки могут быть и выражением крайнего восторга, охватившего человека ликующей толпы, как на картине А. Самохвалова «Девушка в розовой майке» (1933). Аффекты могут соседствовать и с жестами умиротворения: на картине Г. Рублева «Сталин, читающий газету “Правда”» (1927) персонаж, сидящий в кресле-качалке, по-домашнему скрестил ноги, углубившись в чтение. Ноги скрещены и у гармониста на одноимен-

ной картине Г. Рублева (1930) — жест отвлеченности от внешнего, погруженности в звук, текст, свое внутреннее бытие. Разумеется, можно привести и множество других примеров изображения жеста как передачи эмоции. Однако интереснее другая группа живописных полотен. Имею в виду советский экспрессионизм конца 1920-х гг.

Экспрессионизм 1920-х гг. в советской России был краткого века, но высокого подъема. Он открыл совершенно уникальную страницу в истории русской живописи, дав миру таких замечательных живописцев, как А. Древин, Р. Семашкевич, Б. Голополосов, А. Тышлер. В творчестве некоторых из них фигурируют люди, в других — пейзажи и машины. Однако всех их объединяет особый тип жеста, передающего эмоцию — причем средствами самой живописной материи. Это широкий пастозный мазок, исполненная динамика композиция, энергия цвета — то гармонично-пастельного (как у Древина), то интенсивно-контрастного (как у Голополосова). Все произведения этих очень разных мастеров объединяет мотив ветра (А. Древин, «Косуля»), быстрой езды (Р. Семашкевич, «Авто»; А. Тышлер, «Маховщина»), борьбы (Б. Голополосов, «Борьба за знамя») передающие состояние глубокой взволнованности происходящим. Основанные на движении живописной материи, они реализуют как раз ту идею становления в жесте, представленном в живописи, о котором так подробно писал Н. М. Тарабукин.

Взгляды Н. М. Тарабукина на современное искусство были противоречивы. Иногда он занимал предельно левые позиции (когда писал о производственном мастерстве), иногда следовал классическим принципам (как в монографии о М. Врубеле [Тарабукин 1974]). Взгляды Тарабукина на искусство представляют собой систему последовательных отрицаний: икона (Тарабукин является автором книги «Смысл иконы», вчерне законченной к 1916 г., но опубликованной только недавно, в 1999 [Тарабукин 1999]) отрицает классическую живопись, с позиций классической живописи отрицается футуризм (в живописи русского кубофутуризма Тарабукин видел только пустую жестикуляцию — набор жестов, утративших смысл), а конструктивизм отрицается не лишенным утопичности призывом к современным художникам создавать не вещи, а среду обитания, где имеет значение не конечный продукт, а процесс его создания, то есть приведение в действие производственного мастерства. Идее

жеста как становления соответствует не столько его изображение в живописи или иконография движений тела, сколько движение внутреннее — то есть движение самой живописной материи, создающей акцент на фактуре. Именно это ее качество нашло яркое выражение в живописи советского экспрессионизма. Модальность появилась в динамической внутренней форме, которую показал отечественный экспрессионизм конца 1920-х. Страх, тревога, эмоциональный подъем — все эти проявления чувства определили фактуру жеста в живописи 1920-х гг. И они обнаруживают близость идеям Тарабукина о жесте, тем самым выявляя общий фон, среду, семиосферу (в понимании Ю. М. Лотмана), в которую погружены и мысль об искусстве, и сама художественная практика.

ЛИТЕРАТУРА

- Бобринская 1998 — *Бобринская Е. А.* Жест в поэтике русского авангарда // Хармиздат представляет. Авангардное поведение: Сб. материалов науч. конференции Хармс-фестиваля-4 в Санкт-Петербурге. СПб., 1998. С. 49–62.
- Булгакова 2005 — *Булгакова О.* Кинотексты фабрики жестов. М., 2005.
- Злыднева 2018 — *Злыднева Н. В.* Homo loquens в живописи пост-революции // Ost-West-Express. Kultur und Übersetzung. Bd. 30. Revolution und Avantgarde / Hg. A. Niederbudde, N. Scholz. Berlin, 2018. S. 367–384.
- Иванов 1978 — *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет. Асимметрия мозга и знаковых систем. М., 1978.
- Крейдлин 2004 — *Крейдлин Г. Е.* Невербальная семиотика. М., 2004.
- Пасквинелли 2009 — *Пасквинелли Б.* Жест и экспрессия. М., 2009.
- Сироткина 2017 — *Сироткина И. Е.* Кинематология, или наука о движении. Забытый проект ГАХН // Apparatus. Film, media and digital cultures in Central and Eastern Europe. 2017. No 5. URL: <https://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/81/127>.
- Тарабукин 1929 — *Тарабукин Н. М.* Жест в искусстве. 1929. Рукопись (машинопись в 2 экз.). ОР РГБ, ф. 627, к. 6, ед. хр. 2.
- Тарабукин 1974 — *Тарабукин Н. М.* Врубель. М., 1974.
- Тарабукин 1999 — *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. М., 1999.

**Эмотивные стратегии
в текстах XIV–XVII веков:**

sacrum et profanum

Эмотивные инструменты и стратегии

в средневековой восточно- славянской книжности¹

Аннотация: В статье ставится вопрос о статусе эмотивности в христианской иконологии, показывается, что это категория онтологизирующая и анаagogическая, а характер эмотивных структур является основанием каноничности и критерием различения канонических и неканонических произведений; исследуется характер и функции эмотивных образов в структуре «поэтики Истины», а также художественные средства создания эмосем в произведениях древнерусской книжности.

Ключевые слова: поэтика Истины, древнерусская книжность, эмотивная стратегия, эмотивный ключ, эмосема.

Еще в 20-е гг. XX в. Б. А. Ларин предложил исследовать «эмотивность поэтического впечатления, которая отличается от всякой эмоциональности», понимая под эмотивностью некое «особое волнение, обусловленное восприятием» художественного произведения. Исследователь увидел в «эмотивности» функционально-семантическую категорию, призванную сообщать адресату эмоциональное состояние адресанта языковыми средствами. Таким образом, Б. А. Ларин отличил эмоцию как категорию психологии от эмотивности как языковой категории, с помощью которой эмоция выражается, передается и/или вызывается [Ларин 1974: 44–46].

Дальнейшее изучение эмотивности в области филологии ведется в основном лингвистами в разных аспектах (подробнее см. [Левшун 2021: 91]). С недавних пор на эту категорию стали обращать внимание историки языка: эмотиологические лингвистические штудии стали вестись на материале средневековых произведений (иссле-

¹ В статье в расширенном и дополненном виде представлены положения, опубликованные автором в работах [Левшун 2020; 2021; 2021a; 2021b].

дования Е. Г. Дмитриевой, Л. А. Калимуллиной, М. В. Пименовой, В. Б. Сибиной и др.).

Однако до сих пор эмотиология еще не стала отдельным предметом системных литературоведческих исследований. Немногочисленные пока работы посвящены, в основном, тому, как в литературных, преимущественно поэтических, произведениях выражается авторское самосознание и субъективность лирического героя (работы А. К. Кабакович, С. В. Колядко, Р. М. Семашкевич и нек. др.). А медиевистическая литературоведческая теория эмотивности представлена пока отдельными исследованиями, причем не специальными, а лишь касающимися в той или иной мере проблемы выражения эмоций в средневековых произведениях (труды О. Н. Бахтиной, А. Н. Демина, О. Ф. Коновалова, Е. Л. Конявской, А. А. Пауткина, А. Н. Ужанкова и некоторых других).

Однако до сих пор, как видится, ни в исторической, ни в теоретической медиевистике (как, собственно, и в культурологии и искусствоведении) не выяснен сам статус эмоциональности и эмотивных структур в системе художественного канона христианской культуры восточнославянского средневековья, как не поставлен вопрос и об основаниях и функциях эмотивности в произведениях христианской культуры. Между тем этот статус эмоции, обозначенный христианской психологией и сотериологией, и эмотивный код, заложенный христианской иконологией (здесь — теория художественного образа. — *Л. Л.*), несомненно, должны сильно отличаться от таковых в секулярной культуре, являясь тем не менее их истоком, основанием и обоснованием.

Статус эмоциональности и эмотивных структур в художественном каноне христианской культуры

Христианское богословие — особенно святоотеческое и наследующее ему восточнохристианское — весьма сдержанно относится как к сфере эмоций, так и к области рации, и не приветствует их проявление, а тем более культивирование где бы то ни было, в том числе и в художественном произведении, хотя не отвергает ни того, ни другого, поскольку, во-первых, «из всего объемлемого чувством и созерцаемого умом, ничто не есть сущее в подлинном

смысле, кроме превысшей всего сущности, которая всему причина, и от которой все зависит» [Григорий Нисский 1861: 266]. Во-вторых, эмоциональное несомненно и неизбежно присутствует в произведениях христианской культуры, так как является атрибутом человека, органической составляющей его естества: эмоции «составляют существо животного: без них ведь не может состоять жизнь» [Немезий 2011: 77].

Еще стоики определяли добродетель как ἀπάθεια ‘отсутствие страстей’ и полагали, что эмоции суть ошибки в рассуждении разумной души (см., напр., [Гаджикурбанова 2005]). 19-е правило Шестого Вселенского Константинопольского собора предписывает «поучати весь клир и народ словесами благочестия <...> не инако <...> разве как изложили светила и учителя Церкви в своих писаниях, и сими более да удовлетворяются, нежели составлением собственных слов, дабы, при недостатке умения в сем, не уклониться от подобающего»; 51-е правило того же Собора «совершенно возбраняет быти смехотворцам и их зрелищам <...> Аще же кто <...> предастся которому-либо из возбраненных увеселений, то клирик да будет извержен из клира, а мирянин да будет отлучен от общения церковнаго»; 22-е правило Седьмого Вселенского Никейского собора предписывает «все приносить Богу, и не порабощаться своими желаниями» и т. д.

Таким образом, задачу христианской иконологии можно определить как укрощение и преобразование эмоционального и поставление его на службу христианской педагогике. Выполнению этой задачи весьма способствовали святоотеческие психология и аскетика, «поверившие алгеброй» дисгармонию человеческой души и отыскившие в ней «точки приложения» преобразующего воздействия и наиболее действенные его рычаги.

Итог многовековой работы христианских психологов подвел еп. Немезий Эмесский (V в.), учение которого, согласно выводам Ф. С. Владимирского, «типично и характерно для всей вообще патристической и в частности — аскетической литературы» [Владимирский 1912: 429, 433], вслед за Аристотелем (Aristotle De anima, II, 2–3) подразделяет душу «по способностям, видам, или частям <...> на растительную <...>, чувствующую (ощущающую) и мыслящую <...> В “Этике” же он (Аристотель. — Л. Л.; см. Aristotle Ethic.

Nicomach., I, 13) разделяет душу на два главных и основных вида: на разумную и неразумную. А неразумную душу он, в свою очередь, подразделяет на подчиняющуюся разуму (λογικόν) и неповиновующуюся ему (ἄλογον)» [Немезий 2011: 75–76]. В свою очередь, согласно Аристотелю, с кем согласен еп. Немезий и многие иные отцы Церкви (например, Климент Александрийский, Stromat lib. V, cap. 8 и lib. III, cap. 10; свт. Григорий Нисский, Об устройении человека, гл. 8), «повинаясь разуму часть разделяется на две — на чувственно-пожелательную (ἐπιθυμητικόν) и аффективную (τό θυμικόν)» [Немезий 2011: 76]: первая проявляет себя в человеческой природе как вождение (ἐπιθυμία), вторая — как гнев (θύμος). Причем, как полагает вслед за Аристотелем еп. Немезий, «эти (две) способности называются повинующимися разуму потому, что они *от природы созданы подчиняться разуму*, покоряться ему и возбуждаться к деятельности так, как он прикажет <...> Эти страсти (τα πάθη) составляют существо животного: без них, ведь, не может состоять жизнь» [Немезий 2011: 76–77].

Нас в данном случае интересует именно аффективная часть — в терминологии, принятой еп. Немезием, «страсть душевная», которая «есть неразумное движение души вследствие ожидания блага или зла», чья «энергия называется страстью <...> всякий раз, как она проявляется вопреки природе» [Немезий 2011: 77]. «К определению страсти, — уточняет еп. Немезий, — добавляется: (страсть есть) движение, подлежащее чувственному восприятию» [Немезий 2011: 79]. Именно эта сила, согласно святоотеческой антропологии, негативно проявляется в падшем человеке, если она не подчинена разуму. И напротив, отмечает прп. Максим Исповедник, «чей ум непрестанно устремлен к Богу, того и вождение / желание (ἢ ἐπιθυμία) превозрастает в желание Бога / в Божественную страсть (τὸν θεῖον ἔρωτα), и раздражительность / гнев (ὁ θυμός) вся превращается в Божественную любовь (τὴν θεῖαν ἀγάπην)» [Максим Исповедник].

Проанализировав антропологические воззрения наиболее авторитетных христианских богословов, Ф.С. Владимирский заключил: «страсть есть “движение вопреки природе” (Климент Александрийский, Немезий Эмесский, Василий Великий, Григорий Нисский, Исаак Сирий, Иоанн Дамаскин, Мелетий Монах и др.), <...> душа сама по себе, по своей богоподобной природе, бесстрастна, ἀπαθής

(Исаак Сирин, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст, Мелетий Монах и др.), так что “страсти ей не свойственны” (Григорий Нисский, Иоанн Златоуст, Исаак Сирин, Илья Критский и др). Отсюда ясно, что “πάθος” есть нечто “противоестественное”, ненормальное, “извне приводящее” в душу (Исаак Сирин, Макарий Великий, Илья Критский...); она — “недуг души” и — притом — случайный (Василий Великий, Исаак Сирин и др.)» [Владимирский 1912: 433].

Действительно, прп. Исаия Отшельник (†370) полагал: «страсти суть раны души, которые отделяют ее от Бога» [Исаия 2004: 400]. Свт. Григорий Нисский (†394) утверждал, что «страстность человеческой души есть уподобление бессловесному. Душа, усвоившая себе это, переходит в естество скотское» [Григорий Нисский 1861: 194–195], «человек <...> носит в себе до противоположности двоякий вид, в богоподобии ума изображая подобие Божественной красоте, а в страстных стремлениях представляя близость свою к скотообразности», причем «нередко <...> не узнаем дара Божия, потому что плотские страсти налагаются, подобно отвратительной маске, на красоту того, что но образу» [Григорий Нисский 1861: 150] и бытие интеллектуальной части души часто нарушается именно вмешательством страстей, πάθημα, по причине чего «кто по природе человек, тот по страсти делается скотом» [Григорий Нисский 1861: 280]. По мнению прп. Максима Исповедника (†662), страсть — это импульс души, противоречащий природе [Максим Исповедник: гл. 32–33], «страсть достойна порицания, как не естественное движение души» [Максим Исповедник: гл. 35]. Преп. Иоанн Дамаскин (†749) полагал: «страсть есть неразумное движение души» [Иоанн Дамаскин]. И т. д.

Причина страстей, по мнению христианских антропологов, лежит не в природе человека; «психическая сила», способствующая возникновению этого «недуга», — помысел (ὁ λογισμός), помрачающий разум и возникающий «в результате ослабления власти разума над низшими и естественными влечениями человеческой природы», то есть в результате «худого делания ума». Сами по себе эти влечения «еще ни порочны, ни добродетельны, а все зависит от того направления, какое дает им разум, воздвывая “ниву нашего сердца”» [Владимирский 1912: 434]. И почвой для предрасположенности разума к греху является, согласно святоотеческой антропологии,

«растление души, которое произвел в человеке первородный грех» [Владимирский 1912: 439]. А ««спасение» страстной силы души — как ее исправление и освящение — осуществляется в христианине путем как бы некоего “перенацеливания” вектора этих сил — с телесных наслаждений и мирских чувственных удовольствий на Божественную реальность, и в то же время — через подчинение этого страстного начала неразумной души нашему разуму (как это и было изначально замыслено Творцом в отношении человека), а также благодаря достижению некоей умеренности в проявлении этих сил, их как бы “умаления”, нормализации “мощи” их порывов» [Малков 2012].

Именно поэтому христианские психология, аскетика и педагогика (в лице, например, прп. Максима Исповедника и прп. Григория Паламы) столь пристальное внимание уделяют последовательному теосису (обожению) страстной силы в людской природе под «неописуемыми таинственными действиями (энергии) Духа» [Григорий Палама]. Главной задачей при этом признается «перенацеливание» неразумной страстной силы с «кажимостей» эмпирии (мира, который «во злѣ лежитъ», 1Ин.5:19) на истинность Божественной реальности («храмину нерукотворену, вѣчну на небесѣхъ», 2Кор 5:1). И в результате такого «перенацеливания» как раз и происходит преобразование страстной, воделеющей любви к «миру, лежащему в грехе», в любовь к Богу, так что, согласно Святогорскому томосу прп. Григория Паламы, «блага жизни оставлены ради надежды будущих благ» и при этом «страстная часть души изменилась, освятилась, но не умертвилась <...> И радость, рождающаяся тогда в душе и в теле, есть несомненное напоминание о нетленном жительстве» [Григорий Палама].

Такое состояние, определяется в христианской аскетике как *«святая страстность»*.

Например, прп. Максим Исповедник в одном из своих произведений предельно сближает и даже почти отождествляет «понятия “страсть” и “обожение”»: страсть как пребывание в состоянии обожения <...> — это одновременно и “претерпевание” обожения (понимание “страсти” именно как претерпевания чего-либо), и в то же время она — само страстное любовное и радостное восхождение человеческой души к обожению (ее собственная деятельная и

страстная природно-энергичная устремленность, отражающая второе значение понятия “страсть”). Таким образом, в тексте преподобного Максима два значения понятия “страсть”, “πάθος” почти сливаются, по сути — синтезируются — в описании того страстного союза любви Творца и Его творения, что соединяет <...> подающего Свою благодать Бога и страстно ищущего этой благодати обожения человека» [Малков 2012].

Однако одно и то же, казалось бы, «единое» для всех христианское учение — воспринимается каждым конкретным человеком «в свою меру» (ср.: Еф 4:16) — в соответствии с типом экзистенции, гносиса и аксиологической иерархии, которые отличают данного конкретного индивида. И значит, стратегии и даже, порой, тактики «перенацеливания» естественной страстной силы разных индивидов должны быть разными.

Этот принцип лежит в основе уже апостольской проповеди; в частности, он раскрыт ап. Павлом: «будучи свободен от всех, я всем поработил себя, дабы больше приобрести: для иудеев я был как иудей, чтобы приобрести иудеев; для подзаконных был как подзаконный, чтобы приобрести подзаконных; для чуждых закона — как чуждый закона, — не будучи чужд закона пред Богом, но подзаконен Христу, — чтобы приобрести чуждых закона; для немощных был как немощный, чтобы приобрести немощных. Для всех я сделался всем, чтобы спасти по крайней мере некоторых» (1Кор 9:19–22).

Этому же принципу безусловно следует христианская педагогика: все подвигающиеся представлены, в соответствии с их духовной просвещенностью, как три «чина» — «телесные», «душевные» и «духовные» (см. Рим 8:5–7, 13; 1Кор 3:1,3–4, 9:1, 12:14, 15:44, 46; Еф 2:3), или «начинающие», «преуспевающие», «совершенные», или: «очищаемые», «просвещаемые» и «совершенствуемые» (см. «О небесной иерархии» Дионисия Ареопагита, III. 3).

Многочисленные свидетельства безусловного следования этому принципу находим в письменных памятниках, например: «*Якоже вместишу* ученицы Твои, славу Твою, Христе Боже, *видеша*» (кондак Преображения, глас 7-й); «*Къждо противе силе своєї подвизаху ся о своємъ спасении <...> елико можетъ вмѣстити, да вмѣститъ*», — неоднократно повторяется в славянской редакции Скитского устава (цит. по [Белякова 2003: 63, 69, 71, 88, 89 и др.]). Св. равноап. Кирилл,

первоучитель словеский, «слово расѣва комоуждо зыкоу *противоу своему разоумоу*» [Успенский сборник: 200, 110в 13–15]. «*Сущя убо вся познаваема суть чювством, умная же умне постизаема суть...*», — внушает Плоть Душе в «Диоптре» Филиппа Пустынника (цит. по [Прохоров 1987: 76]). «Кийждо вас *подобающим себе чином да подвизается*», — объяснял монашествующим прп. Нил Сорский, — «вся естества едином правилом объяти невозможно есть: понеже *разнство велие имуть телеса в крепости, яко медь и железо от воска*» (цит. по [Федотов 1990: 170]). «*Своих мер, братие, не преходите*, — учит монастырскую братию умирающий прп. Пафнутий Боровский, — *не полезно бо вам се, но и душевредно*» [Рассказ 1982: 502]. «*Мы, плотяни суще, духовнаа мудрствовати не можем*, — следуя святоотеческой гносеологической традиции объясняет прп. Иосиф Волоцкий, — *якоже некто от святых рече, яко плотьскаа мудрствующеи не по воли Святаго Духа разумеють Божественная Писания, но по воли плотьстеи*» [Иосиф 1994: л. 185], поскольку Божия премудрость каждому «не является убо, еже есть, но *яко жь может видяи видети...*» [Иосиф 1994: л. 214]. И т.д.

В соответствии с этим принципом святоотеческой педагогики художественный канон христианской культуры (теория образа) определяет для своих художников основные цели:

- ▶ «начинающим» следует предлагать по преимуществу произведения, воспитывающие их чувственно-эмоциональное восприятие мира и помогающие подчинить «низшие и естественные влечения человеческой природы» воле (агиография с ее яркими примерами из жизни подвижников);
- ▶ «преуспевающими» следует руководить через произведения, развивающие их рассудочно-мыслительные способности и тем самым научающие, как подчинить волю разуму (экзегетика с ее подчас скрупулезными объяснениями, почему в тех или иных случаях следует поступать так, а не иначе);
- ▶ «совершенным» же предлагается соучастие в прославлении Творца на вершинах богопознания, что возможно лишь в состоянии *ἀπάθεια*, «святой страстности», возможной лишь после отрешения от страстей, так или иначе связанных с эмпирией (панегирик).

Именно поэтому часто «простота построения и изложения литературных произведений <...> раннего времени объясняется не неумелостью их авторов, а сознательным стремлением сделать свое творчество понятным для непросвещенных людей» [Калиганов 1996: 330].

Другое обстоятельство, которое необходимо учитывать, исследуя статус эмоциональности и эмотивных структур в художественном каноне христианской культуры, касается ее гносеологических основ. Как заметил В. В. Бычков, в основе христианской иконологии лежит убежденность в том, что высшее знание открывается человеку (любому «чина спасающихся») не в понятиях, а в образах и символах [Бычков 1977: 117], в том числе художественных. Но эти последние по своей природе не могут быть свободны от эмотивности. Так, еще автор «Ареопагитик» в «Послании Титу-иерарху» охарактеризовал такое познание мира как «неизреченное и таинственное <...> символическое и ведущее к таинствам <...> действующее и утверждающее в Боге ненаучимым тайноведением» (цит. по [Прохоров 1987: 185]). Однако эмотивность «неизреченного и таинственного тайноведения» по-видимому является той «святой страстью», в которую на вершинах обожения преобразуется «животная страстность», освободившись от телесности и душевности (см. Рим 8:5–7, 13; 1Кор 3:1, 3–4, 9:1, 12:14, 15:44, 46; Еф 2:3). Иначе говоря, образы и символы христианской культуры порождают (во всяком случае, должны порождать в соответствии с художественным канонам) эмоции (ту самую «святую страсть»), никак не связанные с естественными реакциями человеческого тела и психики на явления «лежащего во зле мира» (1Ин 5:19), но отражающие неизреченный восторг приобщения к Божественному бытию. Эмоциональное воздействие «неизреченного и таинственного тайноведения» приводит адресата, таким образом, не к сопереживанию с автором, не к одобрению или осуждению высказываемых им идей и т.п., а к тому эмоциональному состоянию, которое в святоотеческой психологии называется «святой страстностью», или «страстным желанием Бога». «Есть здесь и печаль, но не та, — писал об этих состояниях свт. Феофан Затворник, сравнивая их с аффектами, которые «суть свидетельства расстройства нашего существа», — есть и радость, но иного рода; есть гнев, и страх, и стыд, и другие движения, похожие по имени на страсти,

но существо их совсем другое, другой их источник» [Феофан Затворник 2010: 432].

Следовательно, характер эмотивных структур, включенных в художественные творения христианской культуры, может служить как основанием собственно каноничности, так и критерием различения канонических и неканонических (но вместе с тем остающихся христианскими религиозными) произведений².

«Святая страстность», или, как определил это прп. Максим Исповедник, «желание Бога», проявляется в *эмоциях преображения*, где под преображением подразумевается то, что в святоотеческой традиции называется «метанойя» (др.-греч. μετάνοια ‘сожаление (о совершившемся), раскаяние’, греч. μετάνοια ‘перемена ума, перемена мысли, переосмысление’) и означает изменение не только восприятия тех или иных явлений и фактов, но и мировоззрения в целом, которое — через катарсис — сопровождается сожалением о дурных поступках и искренним раскаянием, что способствуют раскрытию потенциала личности, стремящейся к богоподобию. А «страсти душевные», которые прп. Исаия Отшельник называл «ранами души», возбуждаются и культивируются *эмоциями внушения*, манипулирующими сознанием реципиента с целью внушить ему идеи автора.

Привлечение эмоций первого типа христианская иконология в согласии с аскетикой и педагогикой приветствует как содействующее духовному возрастанию и обожению реципиента; использование эмоций второго типа резко порицается, поскольку они — либо инструмент манипуляции земными человеческими страстями для достижения чьих-то личных целей, либо проявление духовной незрелости, «младенчества» (см. 1Кор 13:11) писателя.

Таким образом, в христианском каноническом творчестве³ эмотивные структуры и оформляющий их поэтический инструментарий

² Здесь под каноническими мы понимаем произведения, созданные согласно рекомендациям христианского художественного канона, иконологии, учения о художественном образе.

³ Под каноническим творчеством в любой известной сфере культуры мы понимаем творчество в согласии с художественным канонам христианской культуры. Поэтика произведений христианской религиозной тематики, не соответствующих принципам художественного канона христианской культуры, существенно отличается от «поэтики Истины». О категории художественного канона в культуре Slavia Orthodoxa см. [Левшун 2005; 2006а].

являются средствами путеводительства адресата к Истине изображаемого, способствуя тем самым духовному преобразению реципиента. Этим и отличается эмотивный код христианского художества от эмотивности светского искусства — «системы сигналов эмотивности текста, отражающих общий пафос произведения, его прагматический заряд и эмоциональное отношение автора к описываемым реалиям художественного мира» [Эмотивный код 2003: 136].

Эмотивный компонент категорий «жанр» и «стиль» в художественном каноне христианской культуры

Выше было отмечено, что теория образа (художественный канон) в христианской культуре основывается на принципе святоотеческой педагогики, суть которого в том, чтобы тактики «перенацеливания» естественной страстной силы разных индивидов соответствовали их (индивидов) степени духовной просвещенности.

Категории «жанр» и «стиль» играют основную роль в этом «перенацеливании», поскольку взаимодействуют в художественном каноне христианской культуры — «поэтике Истины» (Р. Пиккио) — особым образом, существуя там «в ином смысле», отличном от того, какой придается им в классических (нормативных) риторике и поэтике: жанр выступает как модификация творческого метода в отношении адресата, а стиль — в отношении предмета изображения. Однако предмет изображения, согласно христианской иконологии, должен соответствовать способности восприятия адресата. Таким образом, очевидно, что жанр и стиль в «поэтике Истины» взаимосвязаны и взаимовлияют через категорию «адресат», а стелевая и, следовательно, эмотивная программы, задаваемые христианским художественным каноном, предполагают, что среди изображаемых предметов, посредством которых христианская педагогика совершает воспитание / спасение человека, стилем / эмотивностью маркируется степень «спасительности» того или иного художественного образа [Левшун 2006; 2006а; 2009: 227–260]. И поскольку «одни и те же понятия и символы истолковываются по-разному в разных социальных группах» [Гуревич 1999: 40], в разных чинах спасающихся, то в отличие от внешне подобной стилевой программы Прокоповича-Ломоносова, статус предмета изображения в «по-

этике Истины» не является постоянным: «высокий стиль» в каноническом произведении христианской книжности соответствует не абсолютно и безусловно «высокому» предмету с высоким потенциалом эмотивного воздействия, но предмету, который представляется «высоким» для данного адресата в данных обстоятельствах и с конкретной воспитательной целью [Левшун 2009: 217–227].

Так, еще автор «Ареопагитик» отмечал, что «различные чувственно воспринимаемые образы, изображения, символы организованы в соответствии с возможностями нашего восприятия» [Бычков 1977: 97], так что, по замечанию Ипатия Эфесского, «каждый чин верующих по-своему направляется к Божественным предметам» (цит. по [Бычков 1977: 57]). Однако это соответствие вовсе не предполагает неких жестких ограничений и разделений внутри жанро-стилевой системы христианской канонической книжности. Одним из критериев художественности образа в христианской иконологии является как раз его универсальность — способность «перенацеливать» и преображать страстность реципиентов разных духовных уровней: «и те читатели, которые были не способны постичь “высшее значение”, т. е. скрытый “духовный” смысл данного текста, не были оставлены в темноте. Буквальный смысл произведения мог также действовать в качестве самоуправляемой семантической структуры, способной создать поучительно-воспитательный эффект» [Пиккио 2003: 436]. При этом один и тот же художественный образ имеет одно значение для «уверовавших» (или «начинающих»), другое, более глубокое и полное — для «практиков» (или «преуспевающих»), третье — для «гностиков» («познающих Бога», или «совершенных») [Бычков 1977: 128–129].

В качестве примера приведу несколько схожих по «сюжету» фрагментов, в которых бытовой, казалось бы, и эмотивно нейтральный предмет изображения преображается книжниками в художественный образ, оказывающий на читателя (в зависимости от «чина» последнего) сильное эмоциональное воздействие, что, несомненно, способствует не только лучшему усвоению художественной информации, но и духовному возрастанию адресата. Это — хорошо известные эпизоды, в которых описывается просветительская деятельность князя Владимира, его сына Ярослава (Мудрого) и возвращенных их стараниями проповедников христианского учения на Руси. Эпизоды

эти извлечены из разножанровых произведений: летописи, прологовой памяти и торжественной проповеди, наиболее приспособленных для разумения соответственно «начинающими», «преуспевающими», «совершенными». Следует, однако, учитывать, что отмеченная выше ориентация той или иной жанровой формы на определенного адресата призвана ограничить автора, которому следует «быть всем для всех», согласно художественному канону христианской культуры, и при этом никак не ограничивает состав читателей.

Якоже бо некто землю разореть, другыи же насеет, инии же пожинають и ядят пищу бескудну, да и се отец бо сего Володимиръ землю разора и оумягчи, рекше крещением просветив, сии же Ярославъ, сын Володимерь, насея книжными словесы сердца верных людии, а мы пожинаемъ учение приемлюще книжное (Ипат. 6545).

(князь Владимир Великий) взорав крещениемъ всю Рускоюю землю и насеяв святыми книгами, от нихже жноуть сынове рустии полезныя рукояти покаяния нивы, друзии же ядят неоскудную пищу въ Царствии небеснемъ, еяже трапезы и мы сподобимся⁴.

Якожь некто землю взорет, а инь насеет, а иниижь пожинают и ядят пищу неоскудную, отец бо сего (князя Ярослава. — Л. Л.) — Володимер — землю взора и умягчи, рекше крещением просвети, сеи жь насея книжными словесы верных людей сердца. А мы пожинаемъ, учение книжное приемлюще⁵.

Ныне ратаи Слова словесныя юньця ко духовному я«рму приводяще и крестное рало во мысленых браздахъ погруждающе, и браздноу покаяния прочертающе, семя духовное исьсыпоующе, надеждами будущихъ благъ веселятся⁶.

Все приведенные фрагменты не содержат явных эмотивных знаков, кроме разве что глагола *веселятся* в последнем отрывке. Однако, как заметил В. И. Шаховский, в «плане выражения могут отсутствовать эмоциональные знаки, в то время как все пространство текста может <...> быть глубинно, имплицитно эмотивным» [Шаховский

⁴ Въ ть ж день /память/ блаженънаго и великого князя Владимира, крестивъ'шаго Роуську землю // БАН Литвы, F 19–101, Пролог, июнь–авг., XVI в., под 15 июля, л. 178.

⁵ В той же день освящена быс великаа церкви святаа София, иж есть в Руси въ граде Киеве // НБ РБ 091/4200 Пролог, сент.–февр., XVI ст., под 14 ноября, л. 209б–209в.

⁶ В новоую неделю по Пасце Кирилла мниха слово о поновлении Въскресения, и о арътосе, и о Фомине испытании таин // БАН Литвы, F 19–256, Сборник бесед отцев Церкви, XVI в., л. 227б.

2008: 181]. В данном случае речь пойдет не только о «пространстве текста» как письменном документе, но прежде всего о пространстве культуры Slavia Orthodoxa как системе, содержание которой актуализируется в зависимости от установок ее читателя.

Так, для «**начинающих**» сравнение весеннего сева и последующей жатвы с распространением на Руси «книжных словес» имеет — даже будучи понято буквально — сильный положительный эмоциональный заряд, который формируется несколькими устойчиво положительными архетипическими ассоциациями. Прежде всего посев ассоциируется с весной, а значит, с солнцем и теплом после зимних холодов, с пробуждением природы, цветением и др. явлениями, вызывающими массу приятных эмоций. Вместе с тем и посев, и жатва прочно ассоциируются с народным гуляньем: радостное празднование начала и завершения как посева, так и жатвы свойственно абсолютно всем земледельческим культурам и имеет в них яркую эмоциональную окрашенность. С посевом и жатвой ассоциируется также богатый урожай — «пища бескудна», залог благополучия земледельца. А упоминание «трапезы» в прологовой памяти кн. Владимира усиливает это эмоциональное воздействие, включая в ассоциативный ряд образ пира — заслуженного отдыха, вкусной и обильной пищи, распития медовухи и иных горячительных напитков, всеобщего веселья, различных развлечений и т. д.

Заметим, все эти ассоциации возникают у представителей земледельческой культуры (причем не только у собственно крестьян) абсолютно произвольно; заслуга христианских авторов здесь — в правильном выборе объекта изображения и «сюжета», который близок и понятен адресату в силу того, что затрагивает важнейшие культурные архетипы, и который поэтому может быть определен как *архетипная эмотема*. Очевидно, что в ассоциативном ряду этой «архетипной эмотемы» «насеянные» Владимиром и Ярославом «книжные словеса», «святые книги» и «учение книжное» получают — даже в сознании профанов — устойчивую положительную коннотацию, а деятельность просветителей, плоды которой «пожинают сынове русти» и «ядять неоскудную пищу», безусловно воспринимается как благодеяние. При этом, несомненно, происходит чаемое христианским книжником «перенацеливание» страстных сил адресата «с телесных наслаждений и мирских чувственных удовольствий на Божественную

реальность» [Малков 2012]; адресат под воздействием этой «архетипной эмотемы» подводится книжником к размышлению о том, что «не о хлѣбѣ единѣмъ живѣ будеть человекѣ, но о всяцѣмъ глаголь, исходящемъ изо устѣ Божіихъ» (Мф 4:4).

При восприятии этих же текстов «преуспевающими» в герменевтическое поле, помимо архетипных коннотаций, включаются эмотивы евангельских притч, так или иначе связанных с семенем, посевом и жатвой, которые «набрасывают» на «архетипную эмотему» дополнительный смысл и дополнительный эмоциональный заряд, поскольку уже само по себе освящение описываемого деяния словом Божиим вызывает известное эмоциональное переживание с безусловно положительной коннотацией. Прежде всего, это широко известная «Притча о сеятеле» (Мф. 13:3–9 [Зач. 50] и паралл.), сюжет которой существенно уточняет содержание приведенных отрывков, превращая его в эмоционально заряженное иносказание: образы жатвы и трапезы как итог посева свидетельствуют о том, что просветители Руси и проповедники слова Божия бросили семена христианского учения «на земли добръй <...> а сѣянное на добръй земли, се есть слышай слово и разумѣвая, иже убо плодъ приносить и творить ово сто, ово же шестьдесятъ, ово тридесять» (Мф 13:8, 23). И это не может не вызывать у адресата радостного чувства причастности к этому — уже духовному, а не материальному — «плоду». Но никакая «добрая земля» не даст урожая без доброго семени. Поэтому в эмотивно-герменевтическое поле анализируемых здесь отрывков «преуспевающий» адресат непроизвольно вводит и «Притчу о добром сеятеле и плевелах» (Мф 13:24–38 [Зач. 52]), где ключевыми для «наведения» дополнительной эмосемы являются слова Христа: «уподобися Царствіе Небесное человекѣ, сѣявшу доброе сѣмя на селѣ своемъ» (Мф 13:24) и «сѣявый доброе сѣмя есть Сынъ Человѣческой, а село есть міръ, доброе же сѣмя, сіи суть сынове Царствія, а плѣвеліе суть сынове непріязненніи, а врагъ всѣявый ихъ, есть діаволь, а жатва кончина вѣка есть, а жатели ангели суть» (Мф 13:38). Эти характеристики, даваемые Христом, будучи привлечены к пониманию рассматриваемых отрывков, существенно приращивают как их содержание, так и эмотивность: «преуспевающий» легко ассоциирует Русь с «доброй землей», князей Владимира и Ярослава, как и взрощенных ими христианских проповедников, —

с «добрыми сеятелями», «ратаями» «Сына Человеческого», чьим семенем является «книжное слово»; самого себя, читающего или слушающего, — с «сынами Царствия», которые, согласно обетованию Христа, «просвѣтятся яко солнце въ Царствіи Отца ихъ» (Мф 13:43). При этом продолжается процесс «перенацеливания» эмоционально-страстного вожделения человека: с желания жить по «слову Божиему» в земной жизни «преуспевающий» обращается к чаянию Царствия Небесного в пакибытии, получая гарантию оногo из уст Самого Христа.

Эти евангельские тексты, непроизвольно (интуитивно) вовлекаемые реципиентом в герменевтическое поле образа посева и жатвы, являются своего рода *мотивными ключами*, настраивающими читателя на соответствующий эмоциональный тон. В данных фрагментах их можно определить — по аналогии с «библейскими тематическими ключами» Р. Пиккио [Пиккио 2003: 431–473] — как *библейские мотивные ключи*⁷.

«Совершенный», «в свою меру» (ср. Еф 4:16) воспринимающий те же самые контексты, особенно фрагмент из праздничной проповеди свт. Кирилла, вовлекает в герменевтическое поле данных образов более сложные «библейские мотивные ключи», позволяющие подняться на следующий уровень разума и сопереживания.

Слова апостола «азъ насадихъ, Аполлосъ напои, Богъ же возрасти; гѣмже ни насаждая есть что, ни напаяя, но возвращая Богъ. Насаждая же и напаяя едино еста: кійждо же свою мзду приметь по своему труду» (1Кор 3:6–8 [Зач. 127]) переводят для «совершенного» картину книжного просвещения Руси из прагматической сферы в энигматическую мистическую, то есть в область крайнего напряжения «святой страсти». Действие князей и проповедников слова Божия приобретает значение вселенского Таинства, совершаемого Самим Творцом, а сами они воспринимаются уже не только как «ратаи слова», сеющие «книжные словеса», но прежде всего

⁷ В канонических христианских произведениях они выполняет несколько функций: 1) маркируют высокий «спасительный» статус предмета изображения, 2) (тем самым) наводят эмосему в художественный образ и 3) (вместе с тем) «набрасывают» новые смыслы — расширяют и уточняют содержание образа за счет непроизвольных ассоциаций, что также является серьезным фактором для «перенацеливания» страстности телесной в «святую страсть», то есть в «желание Бога», как определяется этот тип эмоциональности в христианской аскетике. Подробнее о библейских мотивных ключах см. в работе [Левшун 2021].

как «ратаи Слова», потому что являются и порождением и орудием Логоса: «Богу бо есмь споспѣшницы: Божіе тяжаніе (в Синод.: нива), Божіе зданіе естѣ. По благодати Божіей даннѣи мнѣ, яко премудрѣ архитѣктонѣ основаніе положихъ, инѣ же назидаетъ: кійждо же да блюдетъ, како назидаетъ» (1Кор 3:9–10 [Зач. 128]), «порождѣни не от сѣмене ислѣнна, но неистлѣнна, словомъ живаго Бога и пребывающа во вѣки» (1Пет 1:23 [Зач. 58В]).

Среди эмотивных ключей, привносящих новые смыслы и наводящих новые эмосемы в анализируемые фрагменты, несомненно присутствуют и весьма сложные для понимания Христовы притчи «О пшеничном зерне» (Ин 12:24), «О горчичном зерне» (Мф 13:31–32, Мк 4:30–32, Лк 13:19) и апостольские иносказания, объединяющие и тем самым углубляющее смысл этих двух притч: «ты еже сѣши, не оживетъ, аще не умреть: и еже сѣши, не тѣло будущее сѣши, но голѣ зѣрно, аще случится, пшеницы или иного от прочихъ: Богъ же даеъ ему тѣло, якоже восхошетъ, и коемуждо сѣмени свое тѣло» (1Кор 15:36–38) и «всякъ рожденный от Бога грѣха не творить, яко сѣмя его въ немъ пребываетъ: и не можетъ согрѣшати, яко от Бога рожденъ естъ» (1Ин 3:9).

Аллюзии «Притчи о пшеничном зерне», произвольно возникающие у «совершенных» адресатов, дают им основания для радования: достигнутый просветителями Руси результат — духовная трапеза «учения книжного» и веселящая душу «надежда будущих благ» духовных — свидетельствует о том, что чаемое преобразование Руси и русичей (смерть «зимы языческаго кумирслужения» и рождение «веры Христовой») состоялось. А воспоминание «Притчи о горчичном зерне» заставляет «совершенных» восхититься масштабностью описываемого события.

Вот как, например, передает это восхищение блаженный Иероним Стридонский (339–420): «Учение евангельское есть самое краткое (minima) из всех учений <...>. Но <...> проповедь [Евангелия], кажущаяся вначале незначительной, когда она посеяна, — в душе ли верующего, или во всем мире, — не превращается в злак, а вырастает в целое дерево, так что птицы небесные, — под которыми мы должны подразумевать или души верующих, или силы, непрестанно занятые служением Богу, — приходят и живут в ветвях его» [Иероним Блаженный 1903: 120–121].

Аллюзии апостольских иносказаний, возникающие у «совершенных» при восприятии этих отрывков, подводят их как минимум к изумлению тем, что в пакибытии Бог воссоздаст тело соответственно тому семени, какое было посажено каждым христианином в его земном бытии; а поскольку «рожденный от Бога» не может посадить иного семени, кроме того, какое вложил в него Сам Творец в момент его уверования, то Царство Божие уже внутри верующего (см. Лк 17:21), а верующий уже в Царстве Божиим: воистину «Царствие Божие внутри вас есть» (Лк 17:21).

Отмеченные ассоциации (которые нам удалось выявить) наполняют приведенные выше фрагменты новым содержанием и, думается, позволяют «совершенным» войти в тот самый «пресветлый мрак» боговедения и боговидения, о котором написал автор «Ареопагитик», и в уже ничем не замутненную «святую страстность».

Так, описание просвещения Руси как пахоты, посева и сбора урожая в ожидании «будущих благ», конденсируя в себе и «архетипные эмотемы», и «библейские эмотивные ключи», создают художественный образ нового типа — *эмотивный символ, эмосимвол*, растворяющий эмпирическую реальность в духовной и вводящий адресата в чистую радость богообщения.

Подводя итоги, отметим: во всех рассмотренных выше отрывках реалии сельскохозяйственного быта (подготовка пашни, посев, сбор урожая, праздничная трапеза), сами по себе не имеющие вероучительного «спасительного» значения, а значит, и высокого статуса в христианской аксиологии, тем не менее маркируются эмотивностью именно как значимые для Богопознания и спасения, поскольку в христианском образотворчестве «подлинной значимостью обладает не то, что видимо физическим зрением, а постигаемая духовными очами высшая реальность» [Гуревич 1999: 83]. И это последнее преображает привычный бытовой сюжет в эмотему и «перенацеливает» телесную страстность реципиента в «желание Бога». При этом характер эмотивности и интенсивность эмоционального воздействия маркируемого стилем художественного образа зависит от «чина» адресата (ср.: Еф 4:16).

Таким образом, в «поэтике Истины» 1) эмотивность используется как категория онтологизирующая и анаagogическая; 2) эмотивный компонент является общим для категорий «жанр» и «стиль»,

что, в числе прочего, объясняет последующее — в неканонических произведениях христианской культуры — отождествление этих категорий и объединение их в одну категорию «жанрового стиля» — «жанрового мундира» (Д. С. Лихачев), имеющего определенный эмотивный код; 3) один и тот же предмет изображения может иметь в канонической жанрово-стилевой системе различный «спасительный» статус и, следовательно, различные стилевые маркировки, а значит, и включаться в разные стратегии эмотивности; 4) в зависимости от «чина» реципиента один и тот же художественный образ может оказывать на него эмоциональное воздействие разной интенсивности, выступая в виде «архетипного эмотива», «(библейского) эмотивного ключа», «эмотивного символа» и т. д.; 5) эмотив обладает способностью смыслопорождения; 6) способы выражения эмоций и характер эмотивов и эмосем в тех или иных произведениях, созданных согласно художественному канону христианской культуры, могут служить эффективным инструментом анализа и критики текста: а) их можно рассматривать как показатель творческого метода с соответствующими ему целеполаганием и художественными задачами; б) они могут быть маркерами поэтики, присущей творчеству писателя (в частности, отмечать особенности его художественного стиля); в) они могут свидетельствовать о духовном статусе писателя: преобладание в произведении «эмотивов преображения» — признак глубокой религиозности (святости) автора; преобладание «эмотивов убеждения» (манипулятивных эмотивов) является показателем секулярности авторского самосознания, причастности художника к светской литературной традиции (даже если он не подозревает об этом и считает себя религиозным писателем).

Функция эмотивов в каноническом проповедничестве *Slavia Orientalis*

В христианской иконологии не только эстетические и поэтические категории выступают в своем изначальном, онтологическом облике, имея совершенно иные структуру и функции, которые были извращены в так называемой «поэтике художественной модальности». Это раскрытие, это обнаружение платоновского ноумена за искажившим его феноменом происходит во всем инструментарии «поэтики

Истины», включая, разумеется, и эмотивный. В совершенно ином свете предстают, казалось бы, известные и хорошо изученные образительно-выразительные средства всех уровней: специфичность эмотивности, допускаемой христианской иконологией, преобразует привычные средства выражения, описанные в нормативной поэтике, в «поэтику Истины», в произведениях которой преследуются цели, отнюдь не эстетические (в смысле ублажить вкус адресата), не эгоистично-прагматические (в смысле удивить и похвалиться литературным мастерством) и тем более не манипулятивные (в смысле добиться контроля над поведением и мыслями другого человека для достижения манипулятором собственных целей). Целью является именно *преображение* страстных вожеланий, соприродных человеку, в «святую страстность», приближающую его к богоподобию.

Например, в приписываемом св. Кириллу Туровскому «Слове о страхе Божии» читаем: «Боим же ся *огненаго родства*, яко вечен есть огонь неугасим». Образ «огненного родства», несмотря на отсутствие формальных эмотивных средств и знаков, обладает чрезвычайно высоким эмотивным потенциалом и, возможно, поэтому был весьма распространен в восточнославянской книжности того периода. Однако эмотивная нагрузка этого образа создается не выразительной и остроумной игрой слов, отображающей авторскую эмоциональную картину мира, как это может показаться с точки зрения нормативной поэтики. Эмотив возникает в результате *этимологической экзегезы*, являясь одновременно стилистическим маркером, призывающим реципиента к особому вниманию. Проповедник сочетает в одном образе значение древнегреческого «генна» ('род, родство') и древнееврейского «гином / геенна» ('пекло'), достигая тем самым, при чрезвычайной его лаконичности, предельной смысловой полноты и эмоционального, духовно преобразующего воздействия: «огненное родство» — это вечная породненность с адovým огнем в противоположность чаемому каждым христианином Богосыновству — вечной породненности с Христом.

В «Слове на Фомину неделю» того же свт. Кирилла пейзажная зарисовка, заимствованная из проповеди св. Григория Назианзина и приспособленная к разумению конкретной аудитории, представляет собой развернутую эмотему:

Ныне солнце, красуясь, к высоте всходит и, радуясь, землюогревает <...> Ныне зима греховнаа покаянием престала есть и лед неверия богоразумием растаяся <...> Днесь весна красуется, оживляющии земное естество, и бурнии ветри тихо повевающе плод гобзуют, и земля семена питающии [вариант: питающии] зеленую траву ражает. <...> Ныня древа леторасли испущают и цветы благоухания процвитают... [Мельнікаў 1997: 333–338].

Эмотивы разных типов — синтаксические (в данном случае — анафора, ритмическая организация текста, однотипный синтаксис предложений), лексические (*красуясь, радуясь, гобзуют, благоухание*), фигуры речи (*зима греховная, лед неверия*) — маркируют очень важный для духовного преображения адресатов образ. Окончание «греховной зимы», таяние «льда неверия», весеннее оживление разнообразного «земного естества» — все это призвано подвигнуть слушателей не к любованию природой как таковой и тем более не к удивлению талантом «нищего умом» проповедника, «ратая Слова», «раба, получившего в дар от Господина талант», а к уразумению того, что Творец всем Своим творением дает человеку пример и образец духовного преображения. Не весеннее пробуждение природы описывает на самом деле проповедник, а необходимые условия обожения человека: таяние «льда неверия» в его душе, прозябение и возрастание первых летораслей веры и «процветение» первых ее бутонов. В этой связи знаменательно, что этимологический образ слова *святой* — возрастание, цветение, плодоношение [Фасмер 1996: 585; Топоров 1995: 432–433, 443].

Еще более заметна роль эмотива как средства «перенацеливания» эмоциональной энергии слушателя с «телесных» переживаний на духовный катарсис во второй части проповеди «На Богоявление» («На просвещение»), также часто приписываемой свт. Кириллу Туровскому. Эта часть торжественного «слова» представляет собой искусное переплетение нескольких развернутых эмотем, каждая из которых создается сложно структурированным периодом с определенным набором эмотивных знаков. Эмотемы образуют макропериод, скрепленный общей анафорой «не брезии ныне...»; он включает несколько колонов, каждый из которых также является эмотивом и, в свою очередь, имеет анафору, часто являющуюся эпифорой предыдущего колона. Стремительное скольжение по этим компо-

зиционным, смысловым и эмотивным кольцам как будто придает «нищему и мутному уму» слушателя необходимое ускорение для преодоления плотской страстности (см. Рим 8:5, 6), для преображения и освящения ее в «святую страстность», которая только и может приобщить к истинной радости соучастия в Богоявлении (см. 1Кор 2:14, 15):

...Не брезни ныне, сие бо лепо нам исполнити всю правду! <...> Не брезни ныне, одинако не поведай Моего Божества <...> не брезни, да приидет диавол <...> Не брезни Мене, да скончаю егоже ради есмь пришел на землю и воплотился! Тайна се есть, еже ся днесь творит в Иордане <...>, тайна се есть. Не Мое требование скончевающу <...> Тайна се есть великая и тайны назнамение <...> Не брезни ныне, егда Мя видиши благолепне в Моих тварех, егоже изволша тогда творяща — к тому бывающу хвале приложи. Егда мя видиши пеготивыя чистиша, тогда Творца Мя естеству нарци; егда Мя видиши хромья ристати творяща <...> егда же видиши Мя мертвыя из гроб испущающа <...> Егда видиши Мя бесы изгоняюща <...> егда видиши мя седяща одесную Отца <...> Не брезни ныне, сие бо лепо есть исполнити всю правду... [Мельнікаў 1997: 388–394].

Созданная таким образом развернутая сложносоставленная эмотема функционально вполне соответствует главному педагогическому принципу, отраженному в христианской теории художественного творчества, согласно которому книжник, для того чтобы «пойти и научить все народы» (см. Мф 28:19), по возможности должен выявить для своих адресатов «онтологический портрет» изображаемых вещей, «мысль Бога» о них, а не их эмпирическое «сбывание» в «рабьем зраке» (Фил 2: 6–7). Однако полнота Божественного замысла, приоткрываемая книжнику в личном духовном опыте, может быть передана в земном хронотопе и человеческом слове только как некая совокупность многих временных состояний данного предмета или явления, как некая последовательность этапов-«сбываний». Наглядно это демонстрируют иконографические композиции типа «Рождества Господня», «Преображения», «Причащения апостолов»; иконы «с житием» и т. д. Книжник, как и изограф, передает эту пречечную полноту путем расчленения и поэтапного изображения различных «сбываний» данной вещи, а эмотивные знаки — эпитеты, метафоры, ритм, анафоры, эпифоры, антитезы, параллельная и цикличная композиции, синтаксический параллелизм и т. д. —

не только эмоционально насыщают, но и воспитывают, возвышают, преображают, освящают восприятие адресата. Очевидно, что все эти художественные приемы вызываются не личным волением и вкусом проповедника как претворение его манипуляционных намерений или эстетических предпочтений. Цель проповедника — не украсить *слово* проповеди, которому он, по его собственному признанию «не творец, но класосбиратель», но «украсить *праздник*», то есть открыть слушателям истинную полноту и значение каждого его эпизода. Только так можно внедрить слушателей в этот «момент вечности» во времени, каковым является каждое церковное торжество.

Эмотивный анализ как инструмент критики текста

Согласно художественному канону Christiana Orthodoxa, один и тот же предмет изображения — в зависимости от характера адресата — может иметь в жанрово-стилевой системе «поэтики Истины» различный аксиологический («спасительный») статус с соответствующей ему стилевой маркировкой и продуцировать художественные образы разного эмотивного потенциала, созданные с использованием разных эмотивных стратегий, формирующих в совокупности эмотивный код произведения (см. выше).

Эмотивная стратегия в каноническом искусстве далеко не всегда выстраивается автором рационально и целенаправленно: в произведениях авторов-«совершенных» эмотивность, как мы показали, — имманентный элемент категорий «стиль» и «жанр». Поэтому эмотивный код, несомненно, может быть с успехом использован в текстологии и критике текста как достаточно четкий критерий выявления инородных (с эмотивами другого кода, другого авторского стиля) фрагментов в данном тексте, где другие критерии — палеографические, лингвистические, стилистические, культурологические, идеологические и идеологические и т. д. — недостаточны или небезошибочны.

Характер эмотивов, в частности, позволяет выделить фрагменты чужеродного (с иным эмотивным кодом) текста в Житии прп. Евфросинии Полоцкой, так как известно, что архетип этого памятника (прологовая «Память»), созданный в конце XII в., не сохранился, а доступные нам теперь списки XVI в. и более поздних эпох (где

Житие предстает как полный биос) отражают значительную переработку и амплификацию исходного текста [Мельникаў 2005: 116–176].

Остановимся на двух наиболее показательных эпизодах, расширенных и «уточненных» более поздними редакторами. В первом из них рассказывается, как Предслава, желая избежать замужества, просит свою тетку «черницу Романову» о постриге, а та отказывается ей, убеждая девушку в том, что монашеская жизнь слишком тяжела для княжны, но вместе с тем и опасаясь, что отец Предславы «возложит вред» Романовой за этот постриг. Антоний (Мельников) пишет в своем авторитетном исследовании: «Для игуменьи возраст Предславы и ее необыкновенная красота казались несовместимыми с монашеством. Видимо, постриги женщин в раннем возрасте были редкостью в то время. И только необыкновенно глубокий ум княжны и ее высокое религиозное настроение убедили старую княгиню-игуменью» [преосв. Антоний 1972: 8]. Но так ли это? Про это ли хотел рассказать древний агиограф своим потомкам?

Прежде всего отметим, что эмотивность, с которой описана реакция Романовой на просьбу Предславы в известных ныне списках биоса, резко отличает этот фрагмент от предшествующего изложения событий, достаточно сдержанного и лаконичного: «Видевши же она блаженная жена юность ея и возраст цветущий она и смятесе и нача телом утерпати и сердцем ужасатися, и лицем на землю преклоньши, на длъг час ничуци и восклоньшися, и возревши на юность ея, воздохну и прослезившися» [Мельникаў 2005: 211–212].

Перед нами — целый ряд эмотивных словосочетаний, отражающих эмоционально окрашенные: действие (*нача телом утерпати, лицем на землю преклоньши, на длъг час ничуци, воздохну и прослезившися*), состояние (*смятесе, нача сердцем ужасатися*), отношение (*видевши <...> юность ея и возраст цветущий она и смятесе*) и реализуют семантический признак 'эмоциональное переживание'.

Все эти эксцентричные действия обнаруживают именно то, что в восточнохристианской антропологии определяется как «внешние чувства», не свойственные монахам и недопустимые как христианской аскетикой вообще, так и монашескими уставами в частности. И именно эта, неуместная в Житии святой эксцентричность и заставляет сомневаться как в истинности описываемого, так и

в осведомленности пишущего. Между тем известно, что архетип этого житийного текста создавался человеком, очень хорошо знавшим все обстоятельства жизни Преподобной, поскольку он входил в ее ближайшее окружение (вероятно, в монастырскую братию Богородицкой обители) и, несомненно, был знаком с художественным канонами христианской культуры. Таким образом, характер эмотивности (эмотивный код) в данном случае является весьма прочным основанием считать приведенный выше фрагмент поздней вставкой-амплификацией.

Однако эта вставка, пусть и неорганичная, тем не менее меняет эмоциональный тон всего фрагмента, так как предполагается, что описанные выше действия сопровождают реплику Романовой в ее диалоге с Предславой. И яркая эмоциональность этого вставного описания способствует тому, что В. И. Шаховский назвал «наведением эмосемы», в данном случае — на семантику всего высказывания: «Чадо мое, како могу се сотворити? Отец твой, уведев, со всяким гневом возложит вред на главу мою! И еще же юна еси возрастом, не можеша понести тяготы мнишескаго жития! И како можеша оставити княжение и славу мира сего?» [Мельникаў 2005: 212].

Кроме лексических эмотивов (*со всяким гневом возложит вред*) в реплике Романовой читаются синтаксические эмотивы — риторические вопрошания в сочетании с повтором (*како могу...! како можеша...!*), и восклицания (*Отец твой, уведев, со всяким гневом возложит вред на главу мою! И еще же юна еси возрастом, не можеша понести тяготы мнишескаго жития!*). При этом очевидно, что, если бы этой ремарке не предшествовало эмоциональное описание эксцентричного поведения Романовой, эмоциональность ее высказывания могла остаться незамеченной читателем и, вероятно, и не была таковой в тексте архетипа.

Однако эмоциональная страстность этого вставного «чужеродного» описания наводит эмосему не только на реплику Романовой, но и на ответную реплику Предславы. Тон, с которым звучит ответ тетки племяннице, воспринимается как эмоционально заряженный, хотя формальных признаков эмотивности и очевидных эмотивов в словах Предславы почти нет:

Госпоже и мати, вся видимаа мира сего красна суть и славна, но въскоре минуют, яко сон или цвет увядает; вечнаа же и невидимаа въвеки пребывают, якоже Писание глаголет: Око не виде, ни уху слыша, ни на сердце человеку взыде, иже уготова Бог любящим Его (1 Кор 2:9). Или отца моего ради не хочещи мене острищи? Не бойся, госпоже моя, убойся Господа, владеющаго всею тварию, и не отлучи мене от аггельскаго чина! [Мельнікаў 2005: 212]

Правда, в последней фразе Предславы мы видим сложно структурированный эмотив *не бойся* (отца. — Л. Л.) <...> *убойся Господа*, однако он относится уже к совершенно иному эмотивному коду. Эмотивы в описании действий Романовой, безусловно, выражают «внешние эмоции», «эмоции убеждения» — таким образом автор манипулирует чувствами читателя, навязывая ему эмоциональное возбуждение, чуть ли не аффект, противоречащий принципам христианской педагогики.

Эмотив *не бойся* <...> *убойся Господа* выражает «разумные эмоции», «эмоции преображения» — той самой метанойи. Предслава показывает Романовой правильную с точки зрения христианского учения нравственную ценность: боязнь земного правителя (эмоция психофизиологического, «телесного» происхождения) — ничто по сравнению с ответственностью перед Богом (эмоция духовного, «умного» происхождения, переживание которого возможно только после преодоления психофизиологической эмоциональности). Княжна по сути призывает «черницу» выйти за пределы «телесной» эмоциональности — оставить страхи, связанные с земным бытием, которое «красно суть и славно, но въскоре минует, яко сон или цвет увядает», и задуматься о вечной жизни, которая «вечно и невидимо въвеки пребывает». Но это и есть путь духовного преображения — последовательное подчинение эмоциональной сферы разуму, а разума — духу.

Анализ характера эмотивов позволяет сделать вывод, что эпизод Жития прп. Евфросинии Полоцкой, повествующий о приходе Предславы к Романовой с просьбой о постриге, был отредактирован книжником, эмотивный код которого существенно отличался от эмотивного кода создателя архетипа данного произведения. И если методика, использованная нами при анализе, верна, то у нас есть возможность исключить из текста Жития фрагменты с «чужим»

эмотивным кодом. И это действительно удастся сделать; более того, удаление эмотивно «чужого» не только не создает содержательной и смысловой лакуны, но и конденсирует сюжет, обнажая заретушированный извитием словес смысл древнего повествования:

Видевшее же она блаженная жена <удаленный текст> юность ея <...> глагола ей: Чадо мое, како могу се сотворити? Отец твой, уведев, со всяким гневом возложит вред на главу мою. <...> Отвещавши же блаженнаа отроковица: Госпоже и мати! <...> Или отца моего ради не хощеша мене остриши? Не бойся, госпоже моя; убойся Господа, владеющаго всею тварью, и не отлучи мене от агельскаго чина.

Причем очевидно, что после удаления текста с «чужим» эмотивным кодом «наведение эмосем» исчезает, фрагмент теряет свой эмоциональный заряд и принимает вид спокойного, эмоционально нейтрального обсуждения проблемы. И дело не в том, что юная дева якобы не в состоянии выносить тяготы монашеской жизни и поэтому тетка отговаривает ее от пострига, а в том, что постриг двенадцатилетней девочки без согласия родителей, без разрешения (или даже личного участия) и благословения архиерея, а также надлежащего трехлетнего «испыта» повлечет, согласно церковным правилам, суровое наказание Романовой. Иначе говоря, отец девушки действительно имеет полное право «со всяким гневом возложить вред на голову» того, кто осуществит постриг. Но даже зная это, Предслава вверяет себя воле Божией и напоминает тетке, что лучше довериться Богу, чем бояться князя. «Блаженная же княгини удивившеса разуму отроковица и любви ея яже к Богу, повеле воли ея быти...» [Мельнікаў 2005: 212].

Однако «наведение эмосемы» в семантику данного фрагмента не только меняет его эмоциональный тон, не только искажает смысл описываемого события, но и трансформирует сюжет повествования, внося в него очевидный алогизм.

Так, в следующем эпизоде Жития рассказывается о том, как князь Святослав, узнав о самочинном постриге дочери, «иде в манастырь» и плачет по ней, но юная монахиня «небрежаша жалости отца своего» [Мельнікаў 2005: 212] и остается в обители Романовой. Причину плача отца и родственников по Предславе древний автор не объясняет. Но позднейшие и современные толкователи единодушно считают, что Святослав оплакивает несостоявшийся дина-

стический брак княжны. Однако в данной ситуации такое объяснение совершенно нелогично: если постриг произошел с нарушением правил, то почему отец плачет по дочери, а не гневается на нее? Почему он не наказывает Романову, нарушившую эти правила? Почему постриг, проведенный с нарушением правил, считается вполне законным (ибо его незаконность ни в одном из известных списков Жития не ставится под сомнение)?

Думается, эмотивный анализ следующего эпизода поможет восстановить логику текста-архетипа и объяснить нестыковки, внесенные позднейшими редакторами.

Прежде всего отметим, что эмотивы, обнаруживаемые в данном фрагменте, являются книжными топосами, «общими местами», описывающими конкретную ситуацию.

Уведев же сиа отец ея, скоро иде в манастирь и *жалостно тръзаше власы главы свояе, и любезно целоваше ю*, глаголя: *«Горе мне, чадо мое! Почто ми сице сотворила еси и печаль души моей принесе? Почто ми прежде сего мысли сея не явила еси? Люте мне, чадо мое сладкое, жалости сердца моего! О горе мне, чадо мое милое! Какое гоньзнет доброта твоя вражые пронырьство? Уже достои ми плакаться оструплению душею к Господу Богу моему да внидеши в чрѣтог Царствиа Его»* [Мельнікаў 2005: 212].

Но в данном случае интересно то, что сама эта конкретная ситуация — тоже «общее место» в житийной книжности — является топосом-эмотемой «оплакивание умершего ребенка».

Аналогичный текст, послуживший, скорее всего, образцом для агиобиографа прп. Евфросинии Полоцкой, находим в «Житии прп. Евфросинии Александрийской». По сюжету этого Жития отец святой дважды плачет по ней: первый раз сразу после того, как она исчезла из дома, уверенный в том, что девушка погибла: «...люте мне, чадо мое сладкое! люте мне, свете очию моею! люте мне, оутехо моя душа...» и т. д.; во второй раз — после того как Измарагд перед смертью признался Пафнутию, что он не мужчина, а пропавшая много лет назад дочь Пафнутия Евфросиния — тот «припаде къ святымъ мощемъ ея и слъзами я мочавъ въпиаше: О горе мне, чадо мое сладкое! Почто ми прежде того не поведала сего!?» [Житие Евфросинии Александрийской: л. 408б].

Такая же эмотема, причем оформленная с помощью тех же эмотивов, присутствует и в «Житии Алексея, человека Божия»: узнав, что умерший юродивый, много лет живший в его доме, на самом деле его сын, исчезнувший много лет назад, безутешный отец «...власы главы своея терзаше <...> и любезно целоваше (сына) <...> Увы мне, чадо моя утробы, почто ми тако сотворил еси <...> Камо имамъ дети сетование сьрдца моего? Отселе достоин ми плакаться острупленные ти души» [Житие св. Алексия 1999: 251]. Далее следует плач матери Алексея, в котором представлены те же эмотивы: «“Увы мьне” <...> “Увы мьнѣ!” <...> Любезно же лобызаючи, вьпяше глаголющи: “Увы мьнѣ, чадо моя утробы! Почто ми сице сътворилъ еси?”» И, наконец, — плач жены Алексея, которую он оставил в день свадьбы: «Увы мьне <...>! Камо ся дель еси и не явил ся мьнѣ <...> отселѣ въсплачу ся острупленаго сьрдца» [Житие св. Алексия 1999: 251].

Вот из этих топосов-эмотивов и составлен плач отца Предславы.

Таким образом, у нас есть все основания полагать, что в этом эпизоде князь Святослав и его семья оплакивают не постриг и не несостоявшийся из-за него брак, а именно жизнь умирающей княжны.

Справедливость этого предположения подтверждается рядом обстоятельств. Во-первых, приняв его, мы легко объясним наличие эмотивов, совершенно не поддающихся объяснению в новом (то есть получившемся после неудачной редакции) контексте Жития Евфросинии Полоцкой: «...какo гоньзнет доброта твоя вражые пронырьство? Уже достоин ми плакаться <...> да внидеси в чрьтог Царствия Его!».

Освобожденный от более поздних привнесений, этот пассаж, думается, как раз и дает читателю понять, что девушка умирала и отец, срочно вызванный Романовой для прощания с дочерью, плакал о своем чаде и молился о том, чтобы ее душа ее благополучно одолела «вражые пронырьство» (так называемые «воздушные мытраства») и вошла в «чрьтог Царствия» Небесного.

Во-вторых, видеть в приведенном отрывке описание предсмертной агонии — единственная возможность объяснить, почему все канонические деяния «черницы Романовой» были признаны законными, ведь только в случае смертельной болезни княжны ее необходимо было постричь как можно скорее по одному лишь ее волеизъявлению,

не соблюдая условий, изложенных в церковных канонах. И в этом случае постриг, причем сразу в великую схиму, минуя все подготовительные этапы, был вполне каноничным. (Кроме того, известен обычай, быстро распространившийся на Руси, по которому умирающего князя или княгиню постригали именно в великую схиму.) И можно даже предположить, что эта болезнь продолжалась более восьми дней, потому что в причитаниях Святослава-Георгия «да внидеси в чрьтог Царствиа Его» можно увидеть реминисценцию из молитвы «женам куккулю сняти», то есть «на снятие куккуля» — чина, который проводится на 8-й дзень после пострига: «Благы человеколюбче Господи, святому твоему стаду и лику мудрых дев ѝ сподоби и съ светлою свещею непостыднонь лицом съ своим Женихом сърести Христу Богу нашему, и небесное уллучити Царство» [Красносельцев 1889: 135].

В-третьих, такое мнение позволяет адекватно реконструировать события, описанные в архетипе Жития, но утраченные в результате позднейшей неудачной редакции: в древнем тексте пролога здесь описано первое чудо, сотворенное подвижницей: убедив Романову в Божием заступничестве, Предслава испросила для себя у Господа смертельную болезнь (как это будет и в конце ее жизни, на Святой Земле) — единственное, что могло в тех обстоятельствах сделать возможным ее быстрый постриг.

Не понимая первоначального смысла этого фрагмента (из чего можно сделать вывод, что архетип попал к писцу в испорченном списке), позднейшие редакторы использовали приведенный там плач родственников по княжне как повод противопоставить благочестивую стойкость юной монахини соблазняющему ее гореванью родных:

Преподобная же Еуфросиния сего всего небрежаша жалости отца своего, но, яко доблий храбор (ср.: 1 Тим. 1:18; 2 Тим. 2:3), въоружившеся на супротивника своего диявола, пребываше в монастыри, повинующися игуменни и сестрам всем и всех преспевающи постом и молитвами и бдении нощными. И отголе паче подвижнейши нача быти, собирающи мысли благыя в сердци своем (ср.: Лк. 2:19), яко пчела сот (ср.: Ек. 11:3) [Мельнікаў 2005: 212].

Но попытка именно таким образом осмыслить данный факт привела к тому, что здесь дьявол оказался в обличии отца святой! (Помнится, такого смелого сравнения прп. Нестор не позволял се-

бе даже по отношению к матери прп. Феодосия Печерского, которая занималась открытым рукоприкладством, а не просто горевала и плакала по поводу выбора сыном монашеского пути!). При этом в образе самой Преподобной вместо благочестивой твердости (или, по крайней мере, вместе с нею) проявилось равнодушие к родным, что вполне объяснимо в случае, если княжна была при смерти и в предсмертной агонии действительно «небрежаша жалости отца своего». Появление этих «контрабандных» смыслов, совершенно неуместных в контексте Жития, подтверждает справедливость нашего предположения о том, что мы имеем дело с фрагментами, отредактированными в чуждых этому памятнику эмоциональных кодах.

Эмотивный анализ двух фрагментов из Жития прп. Евфросинии Полоцкой позволяет сделать еще одно наблюдение, объясняющее логику проведенной некогда редактуры. Весьма вероятно, что причиной наведения эмосемы в эпизод, где Предслава просит Романову о постриге, была эмоциональная напряженность сцены оплакивания. Неправильно понятый горький плач отца по дочери и «жалость всем в дому его о ней», вероятно, дали редакторам повод думать, что именно постриг княжны воспринят ее семьей как трагедия. Стремясь усилить эту трагедию для более сильного воздействия на читателя, редакторы навели соответствующую эмосему в описание реакции Романовой на просьбу княжны о постриге, обильно сопроводив это описание разного рода аффективами и тем самым придав ему иной эмотивный код. Аффектированность этого описания, в свою очередь, эмоционально окрасила ответ Предславы, данный ею чернице Романовой (в котором эмотивы как таковые отсутствуют), а также реакцию Евфросинии на плач отца, исказив вместе с тем ее (реакции) смысл. В результате выражение «сего всего небрежаша» в новом эмотивном коде приобрело совершенно иное значение: вместо эмоционально нейтрального ‘оставить без внимания’ [СРЯ 1986: 22], поскольку девушка находилась в агонии и никак не могла реагировать на плач отца, «небрежаша» приобретает значение молчаливого презрения, с которым юная монахиня игнорирует рыдания родителя.

Таким образом, выявление в Житии прп. Евфросинии Полоцкой фрагментов, созданных в разных эмотивных кодах, позволяет отделить текст архетипа от более поздних правок и амплифицирующих

вставок, адекватно воссоздать сюжет текста-архетипа и объяснить логику и причины его позднейшей редактуры.

Эти результаты убедительно свидетельствуют о том, что эмотивный анализ, в частности учет эмотивного кода того или иного произведения, может быть использован в медиевистике как средство критики и инструмент реконструкции текста.

ЛИТЕРАТУРА

- Белякова 2003 — *Белякова Е. В.* Устав по рукописи РНБ Погод. 876 // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2003. № 1 (11). С. 63–95.
- Бычков 1977 — *Бычков В. В.* Византийская эстетика. М., 1977.
- Владимирский 1912 — *Владимирский Ф. С.* Антропология и космология Немезия, еп. Емесского, в их отношении к древней философии и патристической литературе. Житомир, 1912.
- Гаджикурбанова 2005 — *Гаджикурбанова П. А.* Стоическая теория аффектов // Этическая мысль. 2005. Вып. 6. С. 76–89.
- Григорий Палама — *Григорий Палама, архиепископ Солунский.* Святогорский томос в защиту священнобезмолвствующих // Православие и мир. Режим доступа: <https://lib.pravmir.ru/library/readbook/3140> (дата обращения: 26.12.2020).
- Григорий Нисский 1861 — Творения Святого Григория Нисского. Ч. 1. М., 1861.
- Гуревич 1999 — *Гуревич А. Я.* Избранные труды. Т. 2: Средневековый мир. М.; СПб., 1999.
- Житие Евфросинии Александрийской — Житие Евфросинии Александрийской // Минея четья, мес. сентябрь, XVI в. РГБ. Ф. 304. № 663 (405). Лл. 397–397б.
- Житие св. Алексия — Житие и жизнь святого Алексия человека Божия // Библиотека литературы Древней Руси / Под ред. Д. С. Лихачева и др. Т. 2: XI–XII вв. СПб., 1999.
- Иероним Блаженный 1903 — Творения блаженного Иеронима (Стридонского). Ч. 16 (кн. 26). Блаженного Евсевия Иеронима, пресвитера Стридонского четыре книги толкований на Евангелие от Матфея. Киев, 1903.
- Иоанн Дамаскин — *прп. Иоанн Дамаскин.* Точное изложение Православной веры. Кн. 2, XXII. О страсти (претерпевании) и действии. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Ioann_Damaskin/tochnoe-izlozhenie-pravoslavnoj-very/2 (дата обращения: 26.12.2020).
- Иосиф 1994 — *Иосиф (Волоцкий).* Послание иконописцу / Предисл. и пер. со славян. иеродиакона Романа (А. Г. Тамберга). М., 1994.

- Исаия 2004 — *прп. Исаия*. Слово 28. О ветвях греховного зла // Добротолюбие: в 5 т. Т. 1. М., 2004.
- Калиганов 1996 — *Калиганов И. И.* Болгарская литература в IX–XII столетиях // Очерки истории культуры славян / Ред. кол.: В. К. Волков, В.Я. Петрухин и др. М., 1996. С. 327–341.
- Красносельцев 1889 — *Красносельцев Н. Ф.* К истории православного богослужения по поводу некоторых церковных служб и обрядов ныне неупотребляющихся; Материалы и исследования по рукописям Соловецкой библиотеки. Казань, 1889.
- Ларин 1974 — *Ларин Б. А.* Эстетика слова и язык писателя. Л., 1974.
- Левшун 2005 — *Левшун Л. В.* Категория художественного канона в информационно-образовательном пространстве церковной культуры // Материалы X Международных Кирилло-Мефодиевских чтений. Ч. 2. Минск, 2005. С. 175–183.
- Левшун 2006 — *Левшун Л. В.* Категориальная структура «поэтики истины» средневековой восточнославянской книжности // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2006. № 2 (24). С. 5–13.
- Левшун 2006а — *Левшун Л. В.* Категория жанра в средневековой восточнославянской книжности: жанр и канон // Древняя Русь: вопросы медиевистики. 2006. № 4 (26). С. 101–116.
- Левшун 2009 — *Левшун Л. В.* Введение в теоретическую поэтику восточнославянской средневековой книжности. Минск, 2009.
- Левшун 2020 — *Левшун Л. В.* «И возревши на юность ея, воздохну и прослезившия»: к вопросу об эмотивных кодах жития преп. Евфросинии Полоцкой // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов Минского государственного лингвистического университета, 17–27 апреля 2020 г.: в 5 ч. Минск, 2020. Ч. 5. С. 38–41.
- Левшун 2021 — *Левшун Л.* «Эмотивные ключи» в творениях Свт. Кирилла Туровского // *Białorutenistyka Białostocka*. 2021. Т. 13. S. 91–107.
- Левшун 2021а — *Левшун Л. В.* Основания и функции эмотивности в христианской культуре // Девятнадцатый Славянский научный собор «Урал. Православие. Культура». Мир славянской письменности и культуры в православии, социогуманитарном познании: материалы междунар. науч.-практ. конф. / Сост. И. Н. Морозова. Челябинск, 2021. С. 212–222.
- Левшун 2021б — *Левшун Л. В.* Эмотивный компонент категорий жанра и стиля в художественном каноне христианской культуры (на материале произведений средневековой книжности) // *Staphanos*. 2021. № 6 (50). С. 21–29.
- Максим Исповедник — *прп. Максим Исповедник*. Четыре сотни глав о любви // Режим доступа: http://yakov.works/acts/07/2/isp_dobr3.htm (дата обращения: 20.08.2020).

- Малков 2012 — *Малков П. Ю.* Учение святых отцов Восточной Церкви о страстях (в его взаимосвязи с учением о человеческой природе и призвании ее к обожению // Богословская конференция Русской Православной Церкви «Жизнь во Христе». М., 15–18 ноября 2010 г.: Материалы. М., 2012. Режим доступа: <https://azbyka.ru/otechnik/antropologiya-i-asketika/uchenie-svjatyh-ottsov-vostochnoj-tserkvi-o-strastjah-v-ego-vzaimosvjazi-s-ucheniem-o-chelovecheskoj-prirode-i-prizvanii-ee-k-obozheniyu/> (дата обращения: 22.12.2020).
- Мельнікаў 1997 — *Мельнікаў А. А.* Кірыл, епіскап тураўскі: жыццё, спадчына, светапогляд. Мінск, 1997.
- Мельнікаў 2005 — *Мельнікаў А. А.* Еўфрасіння Полацкая / А. А. Мельнікаў. З неапублікаванай спадчыны. Мінск, 2005. С. 14–315.
- Немезий 2011 — *Немезий, епископ Эмесский.* О природе человека / Пер. с греч. Ф. С. Владимирского. М., 2011.
- Пиккио 2003 — *Пиккио Р.* Slavia Orthodoxa: Литература и язык / Отв. ред. Н. Н. Запольская, В. В. Калугин. М., 2003.
- преосв. Антоний 1972 — *преосв. Антоний (Мельников).* Преподобная Евфросиния Полоцкая // Богословские труды. Т. IX. М., 1972. С. 5–14.
- Прохоров 1987 — *Прохоров Г. М.* Памятники переводной и русской литературы XIV–XV веков. Л., 1987.
- Рассказ 1982 — Рассказ о смерти Пафнутия Боровского // Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XV века / Вступ. ст. Д. С. Лихачева; сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1982. С. 478–513.
- СРЯ 1986 — *Словарь русского языка XI–XVII вв.* Вып. 11: НЕ — НЯТЫЙ / Гл. ред. Д. Н. Шмелев. М., 1986.
- Топоров 1995 — *Топоров В. Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. Первый век христианства на Руси. М., 1995.
- Успенский сборник 1971 — *Успенский сборник XII–XIII вв.* / Изд. подг. О. А. Князевская, В. Г. Демьянов, М. В. Ляпон, под ред. С. И. Коткова. М., 1971.
- Федотов 1990 — *Федотов Г. П.* Святые Древней Руси. М., 1990.
- Феофан Затворник 2010 — *Феофан Затворник.* Начертание христианского нравочения. М., 2010.
- Шаховский 2008 — *Шаховский В. И.* Лингвистическая теория эмоций. М., 2008.
- Эмотивный код 2003 — *Эмотивный код языка и его реализация* / Науч. ред. В. И. Шаховский. Волгоград, 2003.

Рациональное и эмоциональное в белорусской литературе XVI–XVII вв.

Аннотация: На примере ряда произведений, относящихся к разным родам и жанрам литературы (поэзия, церковно-полемические сочинения, мемуарная проза), рассмотрено соотношение рационального и эмоционального компонентов в творчестве белорусских авторов XVI–XVII вв., эпохи постепенного возрастания субъективного компонента в литературном творчестве. Определены различия в способах эмоционального воздействия и рациональной аргументации, характерных для художественного канона христианской культуры, с одной стороны, и секулярной литературы XVI–XVII вв., с другой.

Ключевые слова: Фр. Скорина, соотношение эмоционального и рационального, субъективный компонент, античная философия.

Прежде чем приступить к рассмотрению заявленной проблематики, обратим взгляд на саму эпоху, связанную с изменениями в характере художественного творчества в восточнославянском регионе.

Возрождение, под знаком которого проходило литературное развитие Беларуси XVI в. как составной части Великого княжества Литовского (далее — ВКЛ), в качестве основных своих идей определило культ труда и деловитости, принцип соединения общественных и частных интересов, стремление к личной славе и добродетелям («цнотам»). С конца XV в. ведущую роль в процессе социально-политических и культурных изменений играет в ВКЛ магнатерия и шляхта, поддержавшие стремления монархии к объединению белорусских, украинских и литовских земель в единое государство. Одним из важнейших последствий этого явилось получение политических и социальных привилегий, которое привело со временем к экономической, культурной автономии данных слоев от государства и духовной власти, что открыло путь не только расширению

влияния Католической церкви, но и распространению в ВКЛ новых, протестантских учений, а также к бурному развитию многоязычной светской литературы как реакции на отсутствие государственно-политической и религиозно-духовной цензуры [Кавалёв 2010: 26].

Первым свидетельством изменения значимости художественного слова послужило возрастание количества и качества произведений светской направленности, а также беллетризация традиционных религиозных сюжетов в духе Нового времени (сборники житий и песнопений, религиозные повести и притчи), издание Библии на народном языке. На протяжении XVI в. определенная часть шляхты, городского населения, духовенства постоянно демонстрировала понимание значения родного языка в жизни общества, о чем свидетельствует издательский проект Ф. Скорины, «Катехисис» С. Будного, Евангелие В. Тяпинского, деятельность Л. Сапеги. Под серьезной угрозой оказался данный процесс после подписания Люблинской государственной (1569) и Берестейской церковной (1596) уний. Не столько федеративное устройство, как наличие единого для двух государств, Королевства Польского и ВКЛ, монарха привело к тому, что постепенно польский язык — язык королевского двора — занял доминирующее положение во всех высших и средних сферах государственной и общественной жизни Речи Посполитой. К примеру, уже в следующем, XVII в. значительная часть даже православных полемических сочинений создается именно на польском языке. Однако уровень владения польским языком был различным. Так, в рукописи белорусского перевода «Истории о Аттиле» (1580-е гг.), сделанного из польского источника писарем княжеской канцелярии в Вильно, оставлены лакуны на месте обычных слов *motloch* ‘толпа’, *jaloszka* ‘телушка’ и т. п. Возможно, позже переводчик планировал обратиться за помощью к более опытному коллеге. В 1588 г. новогрудский мещанин (!) Андрей Захаревский в своем предисловии к переводу «Эфиопики» Гелиодора предостерегает читателя, что, хотя и не имеет соответствующего опыта, берется, тем не менее, за перевод произведения на польский: «Наконец, отталкивала меня сама необычность, ибо никогда я подобной книги, а особенно с чужого языка, не переводил» [Zacharzewski 2014: 139].

Одним из существенных последствий указанных процессов явилась эрозия устойчивой на протяжении многих столетий идеи духов-

но-культурной (но не политической) преемственности между ВКЛ и Древней Русью. Идея, однако, сохранялась в православной среде, представители которой постепенно утрачивали влияние на общегосударственном уровне и были вынуждены или склониться к унии, или же продолжить неравную борьбу. Существенно, что именно в XVI–XVII вв. термин *русь* переходит в разряд конфессионимов, тогда как *литвин* приобретает двойное значение политонима и этнонима [Короткий 2013: 25–27].

Таким образом, распространение в XVI–XVII вв. идей гуманизма и Возрождения, реформации и контрреформации оказало решающее влияние на мировоззрение личности раннего Нового времени в направлении индивидуализации и раскрепощения творческой инициативы. Это способствовало постепенному отдалению секулярной культуры от предыдущей древнерусской традиции, ориентированной на художественный канон христианской культуры. Появляются оригинальные историографические сочинения, описания различных путешествий, художественные прозаические и поэтические произведения. На смену номенклатуре готовых сюжетов и героев постепенно приходит индивидуальное авторское творчество, неточность и фантазийность сменяются личным свидетельством и аргументацией, традиционные представления — личными впечатлениями. Все это меняет характер и содержание описания, но в первую очередь меняется роль автора. Размышления, мнения, чувства и эмоции последнего, однако, не сразу заняли в художественной литературе то место, которое им принадлежит сегодня, — процесс был постепенным, растянутым во времени (до середины XVIII в.).

В истории белорусской литературы первым, в чьем творчестве нашли отражение вышеназванные изменения, был **Франциск Скорина** (1490?–1551?). Рациональный аспект творчества этого ярчайшего представителя ренессансной культуры Беларуси первой трети XVI в., охватывающий его мировоззренческие убеждения, научно-практические и философские знания, художественно-эстетические принципы и т. д., является предметом постоянного изучения. Эмоциональная же сторона творчества остается как бы в тени, поскольку для неподготовленного исследователя она как бы растворена в нормативной риторике того времени, не знающей авторской модальности как таковой и предписывающей уместные случаи и

способы проявления эмоциональности в каждом конкретном жанре. Между тем само решение / желание автора творить в определенном жанре отражает его эмоциональную склонность и направленность. Так, Ф. Скорине принадлежат первые восточнославянские опыты силлабического стихосложения. Наряду с хорошо известными (из предисловий к книгам Юдифи и Эсфири), нам удалось выделить ряд незамеченных ранее исследователями стихотворных опытов, предваряемых ритмизированным прозаическим текстом, который — в силу наличия ритма — также несет эмоциональный заряд. Каким образом происходит трансформация, можно проследить на примере отрывка из предисловия к Псалтыри. Сначала приведем сам пример, плавно перетекающий из прозы в стих:

Суть бо в ней псалмы якобы сокровище всихъ драгихъ скарбовъ: всяккии немощи, духовныи и телесныи, уздравляють,
душу и смыслы освещаютъ,
гневъ и ярость усмиряють,
миръ и покой чинять,
смутокъ и печаль отгоняють,
чювствие в молитвахъ дають,
людей въ приязнь зводятъ,
ласку и милость укрепляютъ,
бесы изгоняють,
ангелы на помощь призываютъ
[Скарына 1990: 17].

В приведенном примере количество слогов в строке колеблется от 6 до 10. Если же представить количество слогов в порядке их последовательности, обнаруживается закономерность (9–8–6, 9–8–6, 9–6–10), объясняющая ритмическую гармонию стиха. Рифмовка в данном стихе выглядит следующим образом: *aab aab aaa*. Гармония при этом связана также с количеством ударных самостоятельных слов в строке: 3–3–3–3–3–3–2–3. Их количество в предпоследней строке служит для передачи паузы, акцентации внимания на заключительной фразе. Не исключено, однако, что пауза понадобилась автору для создания «временного зазора» между словами *ангелы* и *бесы*, или же для каденции предпоследнего стиха в противопоставление антикаденции предыдущего. Данные особенности свидетельствуют, что стих имеет приметы как тонической, так и сил-

лабической организации стихового материала. При этом отметим, что тоника стиха тождественна не той, которая присуща славянской и немецкой поэзии (под ударение падают отдельные слоги), а той, которая характеризует еврейское тоническое стихосложение (под ударением оказываются целые слова) [Олесницкий 1873: 559–560].

Сюда же может быть отнесен еще один блестящий образец стихотворного наследия Ф. Скорины, не замеченный ранее исследователями, — вариант декалога (первый помещен в предисловии к книге Исхода), находящийся в аннотации к 19-й главе книги Левита:

абы люди святы были,
отца и матерь чтили,
свята святили,
идоловъ не хвалили,
жертвы Богу приносили,
милостыню делали,
не крали, не лгали,
не присегали,
мзды не задерживали,
не проклинали
[Кніга Лявіт 2014: 115].

Данный стих не имеет примет изосиллабизма, однако его ритмическая организация свидетельствует, что перед нами — акцентный говорной стих, характерный для устнопоэтического народного творчества, что подтверждается как количеством самостоятельных слов в строке (3–3–2–2–3–2–2–1–2–1), так и схемой рифмовки (aaaaa-bbbbb). Это дает основания сделать предположение, что рифмовка, помимо эмоциональной акцентации, исполняет также и мнемотическую функцию запоминания.

Вышеназванные особенности стихового творчества Ф. Скорины свидетельствуют о том, что автор мастерски усвоил технику стихосложения и при этом строго придерживался традиционных правил риторической художественности. Вместе с тем для автора *уже* имеет значение форма донесения смысла (поэтическая, стиховая) и эстетическая сторона словотворчества, а следовательно, и эмоциональные возможности последнего, поскольку никакой объективной (рациональной) необходимости помещать стихи и ритмизировать прозу в предисловиях к книгам Библии не было.

Наиболее полно талант Ф. Скорины как версификатора раскрылся в гимнографических произведениях — акафистах из «Малой по дорожной книжки» (1522). Большая их часть, вероятно, все же является переводами, а не оригинальными творениями, как утверждает Е. Немировский [Немировский 1990: 451]. Но даже если признать, что просветитель был автором лишь двух акафистов, не следует забывать, что само их составление требовало большого художественного мастерства и версификационной практики, а также глубокого знания теории составления подобных произведений. Христианская поэзия (псалмодия) во многом наследовала священной еврейской поэзии, откуда, в частности, были ею заимствованы аллитерация, созвучия, рифма, игра слов, параллелизм и многие другие художественные приемы и способы, призванные привести адресата «не к сопереживанию с автором, не к одобрению его идей и т. п., а к тому эмоциональному состоянию, что в святоотеческой психологии называется “святой страстностью”, или страстным желанием Бога» [Левшун 2021: 93]. Центральным жанром византийской гимнографии, как известно, был канон, создававшийся согласно нормам античной метрики. Полный разрыв с последней связан с именем Романа Сладкопевца, создавшего новые поэтические жанры — кондак и икос, сочетание которых «дало в высшей степени гибкую поэтическую форму, которая открывала большие возможности для выражения эмоций» [Фрейберг, Попова 1968: 26]. Практика песенного исполнения икосов с точки зрения фоники и мелодики несомненно отличалась от речитатива молитвы. Поэтому в икосах рифма могла иметь приблизительный характер: требовалось не столько наличие рифмы, сколько совпадение 2–4 финальных звуков (похваление — воздержание, подателю — губителю, высота — красота и т. д.), которые благодаря мелодике распева создавали у слушателя иллюзию рифменной гармонии: «*Радуйся*, пророком славное *похваление*, / *радуйся*, постникомъ сладкое *воздержание!*» [Малая падарожная книжка 2017: 60].

Можно допустить, что изначально большая часть кондака исполнялась в форме речитатива, когда текст между *радуйся!* и последним словом строки произносился скороговоркой. Однако оригинальное музыкальное сопровождение кондаков сегодня утрачено. Суть же словесной техники эмоциональной организации акафиста довольно точно была определена А. Поповым:

Когда у молящегося быстро возникают и проносятся в сознании однородные образы, напр., горящей свечи, теплящейся лампы, сверкающей звезды, блистающей молнии, сияющего солнца и т. д., то все эти мимолетные образы сливаются в душе в один образ духовной светонности. Этим и достигается цель величаний в акафистах [Попов 1903: 595].

Подобным образом концентрация однородных членов, отражающих положительные характеристики (*похваление, воздержание, благочестие, добродушие, высота, красота, хранителю, возводителю* и т. д.), была призвана сформировать трепетное отношение к почитанию святого, вести верующего «от чувства к сверхчувственному, от ограниченного к бесконечному, от скоротечного к вечному» [Попов 1903: 595].

Кроме вышеупомянутых особенностей, нельзя не обратить внимания на структуру хайретизмов (от греч. *chaire* ‘радуйся’). После *Радуйся!* находится обычно трехчленное обращение, состоящее из двух существительных и прилагательного:

Радуйся, вернымъ Божий венчателю,
радуйся, грехомъ страшный губителю!

[Малая падарожная кніжка 2017: 62]

Радуйся, хромымъ крепость и течение,
радуїся, слепымъ светлость и вождение!

[Малая падарожная кніжка 2017: 66]

Как известно, без наличия глагола в предложении практически невозможно передать действие. В случае хайретизма мы имеем дело с единственным глаголом повелительного наклонения, посредством которого слушателю как бы задается его задача — *радуїся!*, а ее повторение, помимо ритмической организации и мелодийности, не позволяет слушателю отвлекаться от этой основной задачи. Очевидно, что хайретизм выполняет роль эмоционального триггера, запускающего очередной образ «духовной светонности», о которой говорил выше А. Попов и которая формируется с помощью существительных и прилагательных — основных средств создания метафоры и эпитетики, поэтической образности.

В икосах количество слогов, как правило, не превышает 20, что придает им легкость поэзии. В «Акафисте Гробу Господню» имеют-

ся примеры 28- и 27-слогового изосиллабического стиха с дактилической рифмой, близкого к «тяжелой» прозе. Здесь цезура находится после 12-го и 11-го слогов соответственно, послецезурные части имеют по 16 слогов. Это практически идеальный образец изосиллабического стиха, созданного по принципу параллелизма членов:

Радуйся, светоносный Гробе Господень,
яко тобою позна Петръ Христово воскресение! (12+16)
Радуйся, преславны крове Божию,
яко в тебе содеая всемирное спасение! (11+16)

[Малая подарожная кніжка 2017: 15].

В следующем стихе цезура находится после 17-го и 13-го слогов соответственно, послецезурные части составляют 9 и 13 слогов, что делает стих громоздким и приближенным к прозе. Однако рефрен *радуйся* и рифмовка *оживотворися — навчися* задают строкам определенный ритм и мелодику:

Радуйся, яко ис тебе востаниемъ Живодавчевымъ
всяка тварь оживотворися, (26)
радуйся, яко тобою апостоль Фома
«Господь мой и Богъ мой» глаголати навчися (26)

[Малая подарожная кніжка 2017: 22].

Постоянное колебание между ритмизированной прозой, силлабическим и тоническим стихом создает индивидуальный поэтический стиль Скорины, который, однако, выступает скорее как опытный мастер, а не художник. Его эксперименты с силлабикой и тоникой свидетельствуют о потенциале подобного стихосложения на восточнославянских языках. Это подтверждается и отрывком из молитвы после «Канона ко Гробу Господнему», первые строки которой могут быть отнесены к силлабо-тоническим опытам:

Царю всехъ и *Створителю*,
Боже мой и *Спасителю*!
Тебе *величаю*,
Тебе молюся, Тебе *прославляю*
и пред Тобю недостойный *припадаю*

[Малая подарожная кніжка 2017: 46–47].

В финале молитва и вовсе переходит в акцентный стих, где, как известно, регулируется только количество ударений, а количество безударных варьируется в границах, естественных для определенного языка (у Скорины 1–3; жирным шрифтом выделено основное ударение, курсивом — дополнительное):

(даруй ми) грехомъ отпущение,
тела здравие,
ума просвещение,
печали избавление,
недуга исцеление,
на земли почтливое хлебокормление,
от неволю вражии *избавление*»
[Малая падарожная кніжка 2017: 48].

Если книжные опыты стихотворчества Ф. Скорины свидетельствуют о его формальном (поэзия, стих) эстетическом и эмоциональном выборе, то в случае акафиста все эти параметры были заданы самим жанром, подчиненном правилам риторической художественности. Иными словами, в акафистном творчестве мы имеем дело с рациональностью и эмоциональностью мистического («духовного») порядка, направленной на сверхчувственное познание Истины, служащей, следовательно, лишь отправной точкой в преодолении «гравитации» «телесной» рациональности и эмоциональности.

Даже в светской поэзии XVI–XVII вв. эмоциональность выступает преимущественно как некая заданность, универсальность, когда эмоциональные проявления (гнев, презрение, любовь, гордость и т. д.) не требуют каких-либо дополнительных объяснений, достаточно самого слова, а индивидуальные модуляции смыслов авторам просто неведомы. Этому есть определенное объяснение. Во-первых, существовала традиционная риторическая установка на образец — греческий и римский героический эпос, моралистические и дидактические произведения византийской и римской литературы. (Свидетельством абсолютного характера восприятия античного наследия литературой Беларуси рассматриваемого периода является наличие оригинальной латиноязычной поэзии. А образы античной мифологии нашли отражение даже в православной поэзии, к примеру, в «Ляменте на смерть... Леонтия Карповича», 1620.) Во-вторых, автор отдавал предпочтение описанию последовательности и ха-

рактера событий перед возможностью личной оценки и индивидуального осмысления. В-третьих, эмоциональные проявления предопределялись жанровыми особенностями и целевым (деловым) назначением поэтических произведений. К примеру, в произведениях фunerальной поэзии, несмотря на априори сильную эмоциональную составляющую, вызванную самой ситуацией описания смерти и погребения, авторы все же преследуют рациональные / практические цели: дать пример образцовой жизни и умирания, засвидетельствовать истинность вероисповедания (например, «Краткое описание погребения...» Ц. Базилика). В Западной Европе с древних времен были известны целые учебники *ars bene moriendi* (искусства хорошего умирания), предназначавшиеся для оказания терапевтического воздействия на умирающего [Кавалёв 2010: 151]. Для достижения поставленной цели авторы обращаются к риторическим, а значит, «готовым» приемам, призванным оказать мощное воздействие на эмоциональное восприятие реципиентом описываемого события. В поэтических произведениях философско-дидактического содержания (поэмы «Век человека» и «Портрет старого человека» С. Кулаковского) эмоциональность во многом обуславливается способностью читателя к узнаванию явных и скрытых смыслов, представленных в символическом либо аллегорическом ключе, но легко узнаваемых или вовсе разъясняемых впоследствии самим автором (например, висящий над головой меч — опасность / кратковременность жизни, змей — искушение / зло / дьявол, корабль и море — человек и жизнь, и т. д.). Наиболее значимые проявления нериторической эмоциональности встречаются в эпических произведениях («Десятилетняя повесть...» А. Рымши, поэтические части хроник М. Стрыйковского), в тех эпизодах, где или сами авторы являются героями и персонажами, или высказывается авторское отношение к описанным событиям, явлениям и людям.

Казалось бы, соотношение рационального и эмоционального начал в произведениях рассматриваемой эпохи, в силу ее риторической художественности — т. н. риторического традиционализма — должно было детерминироваться природой конкретного жанра. Однако в XVI–XVII вв. средневековая жанровая система подверглась определенной трансформации, модернизации, связанной с новооткрытием античного наследия и развитием таких жанровых видов литературы,

которые не были известны Средневековью. Данный процесс затронул даже такое консервативное направление, как церковная письменность.

Хотя Берестейская церковная уния существенно обострила религиозные противоречия, она в то же время способствовала развитию межцерковной дискуссии, нашедшей отражение в *церковно-полемических сочинениях*. В произведениях подобного рода проявился процесс секуляризации письменности рассматриваемого времени: задача спасения души, присущая Церкви на протяжении веков, была подменена светской задачей переубеждения в правдивости собственных вероисповедных предпочтений. С точки же зрения традиции восточнославянской канонической книжности такая публицистика и полемика, по точному определению Л. Левшун, явилась отрицанием не только самой традиции, но и христианского канона («Идите и научите все народы»), поскольку сама ситуация спора выводила из поля зрения Истину как таковую [Левшун 2009: 641]. Для каждой из сторон собственная «истина» в XVI–XVII вв. приобрела абсолютную ценность. Поэтому, по мысли исследователя, «проникнутую острейшей религиозной полемикой эпоху “золотого века” нужно вместе с тем считать, называя вещи своими именами, агонией православной культуры ВКЛ» [Левшун 2009: 641]. Не разделяя категоричности вывода автора касательно агонии православной культуры, вынуждены вместе с тем констатировать значительное сужение влияния последней. Какая-то часть вины при этом должна быть возложена на православных иерархов, воспринимавших любые новации как проявление «нечисти» и желания разрушить традиционные консервативные институты Православной церкви. Например, С. Ковалев причины отставания кириллического книгопечатания в сравнении с польско- и латиноязычным усматривает в первую очередь в позиции православного духовенства, «не уступавшего католическому в реакционности и далеко превосходившему его в консервативности, воинственной непримиримости ко всему новому в религиозной и общественной жизни» [Кавалёв 2010: 29].

Каковы же были границы творческой свободы автора, а тем более эмоциональных проявлений с его стороны, в церковно-полемической письменности, да и существовали ли они вообще? Ведь в самом ее определении разве уже не заложен некий парадокс: допустима ли здесь *полемика* (то есть дискуссия в поиске истины)?

Да, поскольку ее возникновение было обусловлено самим фактом многоконфессиональности в ВКЛ. Ситуации конкуренции вызвала взаимное соперничество между католиками, православными, униатами и протестантами. Простой апологии веры здесь, очевидно, было недостаточно, хотя именно на это, казалось бы, указывают сами названия произведений — «Берастейский собор и его защита» (1596) П. Скарги, «Антиризис, или Апология против Христофора Филалета» (1599) И. Потя, «Апология» (1628) и «Верификация безвинности» (1621) М. Смотрицкого, «Литос, или Камень из пращи правды» (1644) П. Могилы и др. Однако авторы все же сосредоточивали усилия на реальной критике оппонентов; хотя набор аргументов во многом был общим для всех конфессий, доминировал элемент полемичности, требовавшей избежания бездоказательности в отстаивании догматов. Так, П. Скарга исходит из априорного утверждения об истинности учения Католической церкви, а метод его творчества заключается в последовательной иллюстрации собственных тезисов с помощью отсылок к авторитетным источникам и жизненной практике, в апелляции к рассудительности реципиента, в интерпретации отрицательных явлений в жизни православия как доказательства неистинности этого вероисповедания, последовательно называемого им «схизматическим» (еретическим). При этом в трактатах И. Потя, например, мы сталкиваемся с обычной полемикой аристотелевского типа: автор не только представляет собственные убеждения, но также и позицию оппонента, которую сначала аргументированно опровергает, и только затем раскрывает правильность своего подхода и делает заключение.

Хотя каждый из авторов представлял соборный, общий взгляд на догматические вопросы, он все же имел определенную свободу в выборе средств донесения истины. Где же проходила граница между соборным «мы» и личностным «я»? Очевидно, что «мы» в данном случае включало изложение основ вероисповедной доктрины в полемическом произведении, что составляло то ядро, допускать изменения в структуре которого автор не имел права без риска отвергнуть традицию и оказаться в числе вероотступников. Соответственно, «я» — это индивидуальный (личностный) компонент творчества, т. е. такая творческая свобода, какую автор считает приемлемой для достижения поставленной цели. Подобная

свобода, безусловно, была невозможна без определенных колебаний, мучительных размышлений, борьбы мыслей и желаний — всего того, что сопутствует процессу творчества.

Поскольку цель любого автора-полемиста — убеждение оппонента в правильности собственной позиции, его творчество протекает в гномическом модусе, ибо решающее значение здесь имеет способность человека к мышлению, когда «среди открывшихся человеку образов мира он сознательно выбирает для изображения те, которые на его взгляд, основанный на скупрулезном рассудочно-логическом анализе явлений, наиболее точно отражают Первообраз» [Левшун 2001: 63]. Подобное самостоятельное и рассудочное мышление требовало упорядочения, которое было найдено в логике и риторике Аристотеля с ее системой аргументации, развитым категориальным аппаратом, образцами рационального мышления. В соответствии с аристотелевской концепцией, все способы убеждения / аргументации могут быть разделены на три группы, поскольку «одни из них находятся в зависимости от характера говорящего, другие — от того или другого настроения слушателя, третьи — от самой речи» [Античные риторики 1978: 9]. Причем, подчеркивает автор, для гармоничности и успешности речи важно воспользоваться всеми тремя элементами речи вместе: моральными (правильный и уместный выбор темы, способы обращения к сопернику и аудитории), эмоциональными (интонация, призывы, восклицания), логическими (план речи, полнота содержания, языковые приемы, софизмы). Иначе говоря, воздействие на читателя / слушателя возможно только в том случае, если поучение / наставление приносит последнему удовольствие и рождает соответствующие чувства. В случае произведений православной полемики, однако, авторы сосредоточивали усилия на логических аргументах истинной истории, обрядности, апостольской преемственности Церкви, неизменности ее догматов и правил, их неподвластности разумению простого человека. У католических и униатских авторов рациональное начало неотрывно от эмоциональной аргументации, что может быть объяснено сильным мистическим началом, наличествующем в догматическом учении римской Церкви (культ Девы Марии, статус папы как прямого преемника Христа, концепция томизма), а также существенной ролью индивида в церковной жизни.

Критически осмысленное античное философское наследие начинает использоваться в догматических целях, в рационалистическом и натуралистическом истолковании Священного Писания. Так, М. Смотрицкий в помещенном во «Фриносе» (1610) обращении к князю М. К. Вишневецкому отмечает: «сама Добродетель (утверждает Сенека) дает человеку вечную и беспечную радость»; однако, по мысли автора, она не приносила язычникам никакой пользы, поскольку «был им вообще неизветен источник, из коего проистекают обильным потоком ручьи, то есть познание истинного, в Троице единого Бога и познание Его наивысшей воли» [Φρηνος 1610: 1–2].

Так воспринятая античная философская система способствовала концептуализации теологических доктрин разных конфессий и рационализировала полемику. При этом различные протестантские течения (кальвинисты, лютеране, тринитарии) стремились к пересмотру основных догматов христианства путем рационального обоснования, а католики и православные сосредоточились на защите собственных традиционалистских позиций [Падалінская 2013: 173], часто излагаемых в формах, направленных как к уму, так и к чувствам верующих. Мощным аргументом для авторов подобных сочинений служило как можно большее количество ссылок на различные источники, не обязательно религиозного плана. Если в Средневековье основным средством творчества была аллегория, благодаря чему автор мог продуцировать бесконечное количество смыслов и тем самым демонстрировать собственную ученость, то гуманисты принципиально отбросили ее в этом качестве, оставив за ней значение тропа. Однако при каждом удобном случае они старались подчеркнуть свою опытность: начиная с конца XVI в. ее демонстрация приобретает нормативный характер, создаются целые компендиумы примеров из разных областей знаний. Примеры заимствуются из античных и христианских произведений светского и религиозного содержания, из историографических, юридических, дипломатических и политических источников. Рациональный подход к христианской догматике, иррациональной с точки зрения человеческой логики, вел в исторической перспективе «к подрыву тех основ, на которых базировалась теология» [Падалінская 2013: 173].

Наряду с логико-понятийным, неотъемлемой частью церковно-полемиического произведения стал эмоциональный компонент, что

свидетельствует о расширении методов воздействия на читателя со стороны автора, а вместе с тем и способ выражения авторской субъективности. На значимости обращения к эмоциональности человека, вновь, акцентирует внимание Аристотель в своей «Риторике»: «Доказательство находится в зависимости от самих слушателей, когда последние приходят в возбуждение под влиянием речи, потому что мы выносим различные решения под влиянием удовольствия и неудовольствия, любви и ненависти» [Античные риторика 1978: 20]. Уже в самом способе обращения к слушателю / читателю закладывался мощный эмоциональный посыл (просьба, напоминание, вопрос, призыв, моление, укор, предупреждение, осуждение, оскорбление, издевка), развертывающийся в самом тексте с помощью разнообразных тропов (метафор, эпитетов, метонимии, синекдох, перифразов, аллегории, эвфемизмов), художественных фигур (антифразов, игры слов, оскюморона, гротеска, параллелизма, синонимических пар), разностилевой лексики, народных пословиц и поговорок, устойчивых высказываний, сентенций. По существу, эмоциональность в данном случае является своеобразным триггером, склоняющим реципиента к признанию правдивости авторской позиции, что полемисты XVI–XVII вв. прекрасно осознавали и чем пользовались в полной мере.

Так, в 3-й части трактата «О единстве Церкви Божией под единым пастырем» (1577) П. Скарга подверг критике Православную церковь. Затронув широкий спектр вопросов из жизни последней — начиная от догматики и кончая моральным обликом священства, — он пришел к неприятному, но в общем корректному выводу: «известно, что у руси всякая наука в упадке, а попы омужичились, и никогда от них не имеют овцы (паства. — А. Б.) требуемого утешения» [Скарга 1577: 359]. Своеобразным ответом на подобные упреки со стороны православных стал уже упомянутый «Фринос» (1610) М. Смотрицкого, где в неприглядном виде явилась уже сама Католическая церковь. К примеру, в III-м разделе, направленном против римского епископа, читаем обращение Церкви к детям: «Поверь мне, сын, что попасть в руки итальянских бандитов страшно в той же самой мере, как и в руки турецких разбойников» [Фрiнос 1610: 30об.]. Как видим, М. Смотрицкий не колеблясь отождествляет римского епископа-христианина и турецкого разбойника-

мусульманина. Негативная оценка еще более укрепляется в IV-м разделе, содержащем высказывания из разных западных источников против папства и его нравов (Н. Кузанский, Э.-С. Пикколомини, Э. Роттердамский и др.). В числе прочих находятся произведения поэтов итальянского Ренессанса — Батисты Мантуанского и Франческо Петрарки. Особую пикантность цитированию придает то, что первый из названных — католический монах, а второй — преданный сын Католической церкви.

Стихотворение Ф. Петрарки — это знаменитый CXXXVIII сонет *Fontana di dolore, albergo d'ira* («Исток страданий, ярости притон...») из его *Canzoniere*, представленный в переводах М. Смотрицкого на польский и латинский языки. Прочитаем начало польскоязычного сонета:

Rzymie, źródło nieszczęścia, domie gniewu pełny,
 Szkoło błędów, herezyi, kościele odmienny.
 Rzymem byłeś, a teraz iesteś Babylonem,
 Stąd tak wiele kłopotów płynie w każdą stronę

[Φηνος 1610: 69об.].

Квинтэссенцией авторской мысли, очевидно, является эмоционально насыщенное изречение *Rzymem byłeś, a teraz iesteś Babylonem* 'Был ты Римом, теперь же стал ты Вавилоном'. Подобная оценка должна была прийтись по вкусу православным верующим, поскольку отсылала их к библейскому архетипу Вавилона как места наибольшей греховности, разврата и безрассудства. В данном случае, однако, следует обратить внимание на то, что отсылка к архетипу — только один из элементов эмоционального воздействия, которое усиливается уже самой стихотворной формой, а также обращением к авторитету эпохи Возрождения в лице Ф. Петрарки и осознанием, что антипапская аргументация обеспечивается словами преданного католика. В целом следует согласиться с мнением Я. Мишальской, которая, давая оценку переводам данного сонета на польский язык, сделанным православным М. Смотрицким (1610) и кальвинистом К. Краинским (1611), приходит к выводу, что переводчиков интересовали не столько поэтические достоинства сонета, сколько его тематика, и поэтому они «не колебались в его использовании в полемической и политической функции» [Miszalska 2010: 27].

Как видим, проблематика полемических произведений выходила за границы различных аспектов догматики и церковной жизни, что явилось прямым следствием обращения авторов-полемистов к разнообразным аргументам светского происхождения. Благодаря этому полемика вскоре приобрела социальное звучание, в ней начали отчетливо просматриваться социальные, культурные и даже политические аспекты.

Если полемическая литература затрагивала общественно значимые вопросы и отражала коллективный взгляд на ту или иную проблему, то произведения *мемуарной прозы*, наоборот, представляли *личные* взгляды конкретного единичного человека, что было ново для литературы того времени. Здесь автор уже выступает в качестве не только «виновника», но и «участника» собственного произведения [Словарь 1987: 13], помещая на первом плане себя, раскрывая свое отношение к описываемому — демонстрирует субъективный, присущий единице, а не коллективу взгляд. Что не отрицает, однако, невозможности соединения данного подхода с традиционными формами презентации коллективных ценностей. Таким автором выступает Н. К. Радзивилл (Сиротка). В своей «Перегринации» (1601), наряду с кропотливым описанием множества важных для христианства мест, связанных с ветхо- и новозаветными событиями, он часто обращается к описанию нравов, обычаев или бытовых деталей из жизни народов тех стран, которые ему выпало посетить как на пути в Святую Землю, так и при возвращении. Описанию Израиля и Палестины уделено большое внимание, но исключительно как местам библейской истории. Авторская рефлексия и эмоциональность имеет здесь традиционный, заданный христианским вероучением характер. А вот в описании нехристианских земель Н. К. Радзивилл демонстрирует немалую наблюдательность, способность к детализации, однозначность оценок увиденного, хотя довольно часто и предвзятую. Наряду с христианской тематикой наибольшее внимание уделяет он мусульманскому миру, что было обусловлено самой географией путешествия: Кипр, Святая Земля и Египет находились в то время под турецкой властью. Так, автор хорошо разбирается в особенностях ислама, он отличает учения шиитов (прямых наследников Мухаммеда) и суннитов (сторонников Али, зятя пророка), разъясняет смысл мусульманских обря-

дов и праздников. И хотя эмоциональная составляющая находится здесь на втором плане, поскольку автор ставит целью не рассказ о переживаниях, а описание самой поездки в фактах и событиях, обращение к последним само по себе уже содержат «эмоциональные толчки к самопознанию, активизирующие внутреннюю работу эмоционально-чувственных процессов и мышление личности» [Калядка 2018: 79].

С похожим подходом сталкиваемся мы и в «Воспоминаниях» (1604) Ф. Евлашовского, жанрово обусловленная интенция которых заключается в желании оставить о себе добрую память у потомков и послужить для них примером христианского поведения. Это сужает палитру эмоционального самовыражения автора, ориентированного на фактологическое изложение личной истории, а значит — рациональное (причинно-следственное) объяснение собственного поведения. Эмоциональный фон составляют здесь эмоциональные топосы (разнообразные обращения ко Всевышнему, святым и небесным ходатаям).

В охватывающем 1594–1621 гг. диариуше С. Маскевича также вряд ли возможно найти такие проявления авторской эмоциональности, которые характеризовались бы «способностью авторского самосознания, желанием / возможностями / мотивацией автора рассуждать в той или иной эмоциональной тональности, направленной или на романтическую настроенность, или на сентиментальную, или на меланхолическую и т. д.» [Калядка 2018: 283]. Хотя любой мемуарист, как известно, «основывается преимущественно на личных непосредственных впечатлениях и воспоминаниях; при этом повсюду на переднем плане или он сам, или его точка зрения на описываемое» [Гаранін 2006: 216], ценность проявлений эмоциональности варьируется в зависимости от времени сочинения. При создании произведения через определенное время, как в случае С. Маскевича, эмоциональность, с одной стороны, «стабилизируется»: речь идет об эмоциях, в самом деле глубоко затронувших писателя, оставивших след в его памяти. С другой стороны, теряется непосредственность первого восприятия, которое может быть нивелировано либо гипертрофировано в более позднем по времени осмыслении. В обоих случаях мы сталкиваемся с третичным переживанием эмоции, ее переосмыслением (первичным, как известно, является физиологич-

но-созерцательное впечатление, вторичным — чувственное). Здесь мы имеем дело с «рационализацией» эмоции, связанной с тем, что автор осознает ее значимость для себя и в каком-либо виде представляет (либо нет) ее в тексте. Жанр диариуша позволял автору высказывать субъективное отношение к описываемому, поскольку он, как и роман, находился вне нормативных предписаний поэтик. Подобная возможность самовыражения автора, передачи его субъективного видения и оценок была невозможна без эмоциональной составляющей. В свое время академик А. С. Орлов в ряду элементов художественности в литературе вместе с образом, показом, структурностью (симметрией), воображением изображением выделил также эмоцию, «действие чувства на чувство» [Орлов 1937: 14].

Субъективное начало у С. Маскевича просматривается уже в эпиграфе, которым он сопроводил свой диариуш: «Если кому-либо здесь что-либо не по вкусу, / зла пусть не держит: / Сам себе я играю, / Сам себя я развеселю» [Дыярыушы 2016: 22]¹. На эпиграф возлагается ряд функций: он задает эмоциональный фон восприятия (*Сам себе я играю*), презентует авторскую модификацию традиционных топов скромности — средневекового («прости, читатель, что я, недостойный, так несовершенен в своем писании») и ренессансного («если тебе здесь что-либо не нравится, уважаемый читатель, напиши лучше меня»). Наконец, эпиграф призван уберечь автора от возможных претензий со стороны реципиента касательно содержания описания и оценок событий. Проявления авторской эмоциональности, однако, не всегда столь очевидны, очень часто они имеют эвентуальное прочтение. Обратимся, например, к нейтральной, на первый взгляд, фразе: «В том же году, на Успение Наисвятейшей Богородицы, наделали татары немало вреда на Подолье и в околицах Киева: захватив немало шляхетских усадеб, взяли в неволю множество девушек и паненок шляхетского сословья» (24). Независимо от того, идет ли речь о католическом либо православном Успении (15 или 28 августа), уже сама привязка совершенного татарами злодеяния к одному из наиболее почитаемых христианских праздников задает возможность эмоциональной реакции по линиям «свой — чужой», «христианин — язычник», «святой праздник — преступление».

¹ Далее примеры из диариуша С. Маскевича даются по этому изданию. В круглых скобках указан номер страницы.

Во второй части фразы эмоциональная реакция и степень ее проявления, очевидно, обусловлены этосными установками новгородского шляхтича С. Маскевича. Вот почему подчеркивается факт разрушения именно шляхетских, а не крестьянских усадеб, пленение шляхетских, а не крестьянских девушек. Можно со всей определенностью утверждать, что автор, солидарный со своим сословьем, не остается эмоционально нейтральным. Подобная картина наблюдается при описании ритуалов, как, например, в сообщении о распоряжении гетмана С. Жолкевского касательно погибших и раненых: «Более благородных, товарищей, приказал взять с собой, а иных похоронить там; подстреленных, раненых товарищей доставить за собой в лагерь: одних — в своей карете, иных — на носилках между двумя лошадьми» (52). В контексте шляхетско-рыцарского этоса *благородный* является не только субститутом ‘родившийся в магнатской / шляхетской семье’, но и передает значение ‘полный всяческих добродетелей (мужественный, отважный, решительный, справедливый, рассудительный, милосердный)’. Скупой на эпитеты, тем более метафоры, мемуарист регистрирует военные события, время от времени проявляя различной степени эмоциональную ангажированность. Вот каким образом, например, описывает он судьбу воинов, отчаянно пробующих выбраться из одной из пылающих башен Крымгорода (Кремля): «Немало их, впрочем, и сгорело, не добравшись до окон. (Мы наблюдали за всем из крепости, сердце сжималось от жалости; мы ничем не могли помочь: не было сил.)» (84). «Сердце сжималось от жалости», — такова эмоциональная реакция писателя на ужасную гибель товарищей. Эта авторская «неэмоциональность» в описании военных действий просматривается через все произведение. Ее причиной, по-видимому, был характер восприятия войны в то время как «нормального» события, в силу своей природы невообразимого без несчастий, разрушений и смертей.

В эмоциональном плане диариуш С. Маскевича выделяется в ряду других мемуаров и автобиографий своего времени, его отличает «какая-то утонченность, природная интеллигентность натуры, что приподняло его образ над средой» [Гаранін 2006: 713]. Проявления утонченности рассыпаны по всему произведению: «На Новый, 1607, год появилась большая и очень яркая радуга, как посреди лета. Шел дождь» (29). Обычный летописец удовлетво-

вался бы здесь фразой «появилась радуга», однако автор посчитал необходимым уточнить описание и разъяснить причину явления («Шел дождь»). Фразы же «большая и очень яркая», «как посреди лета» служат созданию такого образа радуги, который является «не отвлеченным термином, а эмоциональным» [Орлов 1937: 11]. Несмотря на связанное с войной огрубление нравов, автор не чужд определенной эстетической рефлексии. Вот какой предстает в его описании и оценке Москва: «Повсюду очень много как каменных, так и деревянных церквей, и когда во всех церквях начинали звонить к обедне, чудилось, что слышишь что-то невероятное. Мы же все это в три дня превратили в пепел, такая великая краса этого города погибла за достаточно непродолжительное время» (70–71). Однако очевидно, что эмоциональный фон произведения не может отличаться постоянством, разные его эпизоды должны иметь свои эмоциональные акценты. В диариуше С. Маскевича они, как правило, выражены непосредственно, с помощью образности и лексических средств: «Тьма тьмушая, страшно было на нее посмотреть при мизерном количестве нашей армии!»; «Пусть расскажут подробнее те, кто лишь наблюдал, а мне было тяжело, ибо свой пот утирал» (48), «[Брат], бедняга, попал к нам на забаву: дымится сожженная деревня, а неприятель забрал все!» (98). Отличительный эмоциональный фон может создаваться также и с помощью пафоса, возвышенного стиля изложения, аллюзий, как в сцене поведения гетмана С. Жолкевского во время Клушинской битвы 1610 г.: «Гетман, наблюдая с холма, как наши будто в адское жерло проваливались <...> уже потерял надежду на себя и на всех нас и, как второй Иешуа, вознеся руки, все время просил победы» (48). Здесь с помощью аллюзии С. Маскевич сопоставляет гетмана с Иисусом Навиным, вдохновлявшим избранный народ на борьбу с врагом (Нв. 8:18–26), что позволило представить баталию в контексте решающей битвы между добром и злом. Образ гетмана сделался художественно видимым, а сам рассказ обогатился колоритной, эмоционально насыщенной (через отсылку к библейской истории) эпической сценой. Вся совокупность базовых эмоций, представленных в диариуше С. Маскевича, может быть разделена на две группы. Первая из них — эмоции и чувства, выраженные имплицитно; они не называются прямо, но могут быть поняты из контекста. Например, **оби-**

да: «Вскоре после сожжения [акта] конфедерации все изменилось, как и литовский канцлер ко мне (а чтоб к нему все люди на свете и сам Бог так отнеслись!)» (114), **печаль / разочарование**: «и такой благородный, славный, уважаемый в Отечестве человек получил после смерти несколько локтей муара для оббивки гроба» (124), **усталость**: «Со всех сторон веселые новости! Панцырь не слазит со спины, но проку от этого мало» (71), **тревога**: «Весть за вестью приходит, и все невеселые» (47). Сюда же должны быть отнесены и многочисленные пословицы, поговорки и сравнения, отличающие художественный стиль С. Маскевича и, как правило, выражающие определенные психологические аспекты поведения: **зависимость** («как научил, так ему и пришлось плясать», 31), **беспощадность** («во что волк уцепился, тем разжиться не мечтай», 89), **терпение, выдержку** («прожил там два года, прежде чем здесь осела пена на пиве», 112), представление о **бессмысленности действия** («нам тяжело — толчемся, как в омуте», 48), **трусость** («это говорила в нем заячья душа», 78), **панику** («Появление нового войска встревожило неприятеля, в беспорядке (согласно тогдашней поговорке: “Седлай штаны, давай коня”) бросился в бега», 48) и др. Вторую группу образуют эмоции и чувства, выраженные эксплицитно, с помощью эмоционально заряженных лексем (здесь и далее все выделения курсивом наши. — А. Б.): «только тогда нас охватила *тревога*» (59), «*страх* ни с чем невозможно сравнить» (99), «Как Гасевским, так и п. Струсем двигала *зависть*» (100), «Мы *радовались* ему, как радуется Бог доброй душе» (75), «Недалеко от той церкви есть колокол, отлитый исключительно в угоду *горделивости*» (68; речь о Царь-колоколе) и др. Иногда С. Маскевич прибегает к краткому описанию психологических ситуаций с последующим раскрытием их причин. Вот, к примеру, гетман обращается к бунтовщикам с призывом одуматься, те в знак протеста покидают лагерь, но в итоге, «видя, что их больше не упрашивают, назавтра сами пришли к нам» (46). Нередко описание приобретает более детальный характер, как в случае «дружбы» между литовско-польским войском и жителями Москвы: «Несколько недель прожили мы во взаимном недоверии. Будто бы и дружим с ними, а подмышкой камень, как у них говорят; бываем один у одного на банкетах, а все же они нам не доверяют. Мы также были вынуждены соблюдать большую осторожность:

день и ночь на воротах и на отдельных перекрестках [находилась] стража» (57). В отдельных эпизодах автор стремится к объективной оценке поведения обеих сторон, как в рассуждении о причинах бунта москвичей: «Искренне, не могу сказать, кто начал, в нас была причина или в москвичах. Но все же, видимо, наши дали основания к тем волнениям, спеша подчистить дома до прихода других; видимо, кто-то не простил обиды, а потом уже и сдержать было тяжело» (71).

Очевидно, что наибольший интерес представляют те эпизоды, где описание сопровождается субъективной оценкой и эмоциональным выражением, ибо если в произведении «не слышен личный голос, то такое произведение нужно отнести уже не к мемуарной, а к чисто исторической литературе» [Мальдзіс 1982: 10]. Авторская оценка невозможна без эмоциональной составляющей, при этом «эмоция сама по себе не наделена смыслом, однако относится к смыслопорождающим регуляторам» [Калядка 2018: 91]. Авторская оценка у С. Маскевича сопровождается, как правило, несколькими эмоционально заряженными словами, которые могут рассматриваться и в качестве эмотивов, поскольку сами по себе уже создают в воображении реципиента устойчивые образы: «Из стоящего войска пошли туда немногие: все *приблуды*, а шляхты так и совсем мало, преимущественно из немногочисленных гусарских хоругвей» (42), «Наши же поступили не как *рыцари*, а как истинные *бабы* или, точнее, *куртизанки*: никто не отважился выйти из лагеря!» (131), «Если бы это случилось с более *бедным*, он столкнулся бы с великим несчастьем, а этому и *палач* не преграда» (30), «И все войско сильно наказал Господь Бог после той клятвы: видимо, много оказалось *клятвopеступников*» (79–80). Во втором примере контекстуальный эмотив *бабы* ('трусy') не только выступает оппозицией к *рыцари* ('благородные воины'), но и, через уточнение *куртизанки* (то есть 'продажные и беспринципные женщины'), сам приобретает расширенное контекстуальное значение (не просто 'трусy', а 'трусy, ведущие себя как продажные женщины'). Многие авторские оценки сопровождаются колоритными описаниями, которые, безусловно, в силу своей специфики не могли не вызывать эмоциональной реакции в ответ. Речь прежде всего об описаниях нравов и обычаев, господствовавших в Московском государстве в начале XVII в. и воспринимавшихся к западу от не-

го как своеобразная экзотика. «В вопросе веры среди простого народа — большая необразованность. Когда король подошел к Смоленску, тамошний народ начал убегать со скотиной в леса, забирая с собой из дому и иконы, на которые возлагает чрезмерные надежды», — отмечает С. Маскевич (37). Далее следует колоритная сцена поведения крестьян после того, как солдаты нашли их в лесу и отобрали скотину: «Гневаясь на иконы, в знак позора развесили их на деревьях наоборот, приговаривая: Мы молимся вам, а вы нас от литвы не уберегли. А другой, когда ночью вор вывел их его хлева вола, схватил со стены икону и бросил через окно на хлев (а та упала в навоз) и сказал: Я тебе молюся, а ты мене от татя не боронишь» (37). В другом эпизоде, рассуждая о причинах негативного отношения москвичей к европейским танцам («Уважаемый же человек, — говорят — должен сидеть на своем месте и, наблюдая за кривлянием шута, веселиться, а не самому быть шутком для другого» (62), автор приходит к выводу, что причина — в отсутствии свободы для женщин, которым не позволено «нигде [показываться] на людях, кроме церкви» (63). И даже позволяет себе юмористический оборот: если бы молодым парням «позволено было сидеть с девушками так свободно, как у нас, то не сомневаюсь что парень разошелся бы и перевернул бы лавки, а не только пустился танцевать с девушкой» (64). При всей значимости приведенных эпизодов для сюжетного плана произведения, «событийная» сторона мемуаристики должна интересовать литературоведение куда менее, чем ее герой, человек того времени» [Мальдзіс 1982: 10]. Тем большую ценность представляют немногочисленные эпизоды, связанные с образом самого автора, когда он не только выступает в качестве участника собственного произведения, но и дает самооценку. В этом смысле диариуш С. Маскевича приближается к литературе Нового времени. Образ автора здесь представляет умного, рассудительного, рационалистически настроенного к религии человека, не чуждого, однако, веры в мистическое, сверхъестественное; он ценит других по их заслугам, склонен к рефлексии в вопросах морали, религиозной жизни, политики. Не избегает он и оценки собственного поведения и расчетливости: «Во время этого трибунала я легко мог жениться, однако помешала мне плохая компания. И так все пошло втуне: упустил большие и хорошие возможности, которые, считай, были у меня

в руках» (129). Как видим, здесь нет речи о каких-либо чувствах к избраннице, автор честно и искренне сообщает о своем расчете в этом деле — «упустил большие и хорошие возможности». Эта искренность, «интеллигентность натуры» и образует то эмоциональное обрамление, которое характеризует все произведение. Поэтому автор не колеблется сообщить, что обманул московского боярина Головина, имевшего родственника в Литве,

...придумав множество такого, что могло бы пригодиться в завязывании такого знакомства, но чего *in rebus natura* не было. <...> Я же, ничего не зная наверняка, выдавал свои выдумки за точные сведения. С тех пор мы с ним покумились и подружили, что принесло мне большую выгоду. <...> особенно во время переворота его дружба была для меня, точно венец из роз (60–61).

Отмеченные нами в диариуше С. Маскевича проявления эмоционального, несмотря на обусловленную жанром установку на фактологическое изложение материала, указывают на художественную природу данного произведения, на присутствие в нем субъективного начала, на способность автора к определенным эстетическим рефлексиям. Характер проявленности эмоциональных реакций свидетельствует, что в них нашло отражение мировосприятие автора и его стремление к правдивому (в его понимании) описанию событий и рожденных ими чувств и размышлений. Важные для автора эмоциональные акценты находят отражение в лексике, аллюзиях, стиле изложения и пафосе отдельных описаний, в его стремлении к передаче психологических ситуаций и определенных аспектов поведения масс, в самопрезентации и самооценке (последнее служит укреплению доверия и эмоциональной связи автора с реципиентом).

С эстетически осознанным со стороны автора проявлением эмоциональности мы встречаемся уже к концу XVII в. у Теодора Биллевича, выпускника Виленской академии, предпринявшего заграничное путешествие с целью познания мира, как было принято в то время среди зажиточных слоев ВКЛ. Впечатления от своих путешествий он записал в диариуше (1677–1678), часть которого посвящена шестидневному пребыванию в Англии и Лондоне. Практичный глаз опытного путешественника легко выхватывает из реалий жизни чужой страны то, что складывается в ее отличительный и памятный образ. Описание первой встречи с английской землей, происходя-

щее в окрестностях Кентербери, благодаря своей универсальности легко накладывается на образ всей страны. В поле зрения автора — сельское хозяйство, нравы, одежда, военная организация, религиозная ситуация, общая оценка экономики.

Вступительная часть очевидно контрастирует с характером дальнейшего сжатого, но динамичного изложения, в котором Т. Биллевиц целенаправленно сосредоточивает внимание на собственных впечатлениях и эмоциях. Иногда эстетическое удовольствие от увиденного выливается в достаточно живописные, как бы сделанные двумя-тремя мазками картины, типа описания вида Лондона с высоты одной из башен:

достоинная удивления открылась величественная картина города, который нельзя сравнить ни с каким другим, ибо намного более он Парижа, а к тому же чрезвычайно плотно застроен и в наикрасивейшем порядке, весь красный и ровненький; возносятся ввысь башни и церкви, сверху открывается необычайно красивый вид, а через город течет Тама, по которой, как утки, плывет множество речных кораблей [Білевіч 1994: 452].

В лице рассказчика нам является не пилигрим Н. К. Радзивилла,двигающийся по извечному маршруту Святой Земли, а свободный путешественник, самостоятельно решающий, куда и когда податься, на что обратить внимание, находящийся в постоянном поиске развлечений, удивительных вещей, эстетического удовольствия. В конце дневника он дает прямой совет потенциальным любителям необычайного: «кому интересно, нужно, чтобы сам все увидел собственными глазами ради чувственного удовлетворения» [Білевіч 1994: 457]. Поэтому при описании ритуала смены королевской стражи он не может не отметить, что «большая и пышная церемония оставляет величественное впечатление» [Білевіч 1994: 449]; посещая королевский зверинец, сенсацией которого считалась большая сова, подаренная английскому монарху московским царем, оставляет ехидное замечание: «Достоинно смеха, что ее так далеко через весь свет везли» [Білевіч 1994: 451]; признается, что в сокровищнице его «особенно привлекла между прочим королевская корона большой и неоценимой стоимости» [Білевіч 1994: 454], и помещает ее подробное описание с определением приблизительной цены; уделяет значительное внимание слону, проделывающему разные

штуки с мушкетом и стреляющим из него. Эта убежденность автора в праве на собственное впечатление и суждение по любому поводу иногда заводит его даже в сферу чужой личной жизни. «Имеется у него и множество других сыновей, и все от наложниц, которых у него более десятка; и с наложницами живет он открыто» [Білевіч 1994: 455] — отмечает Т. Биллевич подробности быта английского короля Карла II, будто речь о каком-то восточном властителе.

Желание зафиксировать собственные впечатления, однако, было характерно не только для светских произведений, оно очевидно и в описаниях, принадлежащих перу духовных лиц. К их числу относится составленный почти через сто лет после Т. Биллевича диариуш (1768) Ювеналия Харкевича о путешествии на генеральный капитул ордена бернардинцев в испанскую Валенсию. Путешествие из Вильно в Испанию через всю Европу давало богатый материал для разнообразных впечатлений и наблюдений, оценок и сравнений. Все это, однако, мы встречаем у Ю. Харкевича в минимальных проявлениях, хотя произведение относится к концу XVIII в. Принадлежность автора к духовному сословию имеет второстепенное значение, поскольку его морализм практически неотличим от морализма светского человека: направляясь в Испанию по духовным делам, основное внимание он придает светским аспектам жизни. Больше, чем молитвы, его интересует вкусная еда и выпивка, он старательно регистрирует состав и цену выпитого и съеденного, отмечает, что испанская еда, хотя «и неплоха, однако значительно скуднее французской» [Харкевіч 2012: 545]; его интересует житейская роскошь, он высказывает восхищение уровнем комфорта в монастырях Моравии, «по сравнению с которыми наши монастыри можно назвать курятниками» [Харкевіч 2012: 526]; демонстрирует собственную эрудицию в вопросах светской и церковной истории тех мест, через которые пролегает его путь. Ю. Харкевич обращает внимание на многие стороны испанской реальности — способ постройки домов, животноводство, севооборот, организацию городской жизни, присутствие в испанском обществе «индейцев, американских людей, имеющих плоское лицо, малые глаза и нос, темнокожих, похожих во всем на наших калмыков» [Харкевіч 2012: 565].

Хотя диариуш Ю. Харкевича создан на 90 лет позже диариуша Т. Биллевича, авторов объединяет желание отразить личное мнение

или впечатление, что свидетельствует о возрастании роли эстетических и аксиологических ценностей в развитии личности. Вместе с тем между произведениями имеется и некоторое существенное отличие. Так, диариуш Т. Билевича отражает личное эмоциональное отношение к предмету описания и личное участие в отборе событий и явлений, достойных описания. Диариуш Ю. Харкевича в этом отношении слепо следует риторическим предписаниям, это скорее вердикт духовного лица, сопровождаемый регистрацией событий и впечатлений, а не их рефлексия. Данное наблюдение позволяет сделать важный вывод: хотя уже в конце XVII в. мы встречаем в мемуарной литературе яркие примеры мышления Нового времени (Т. Билевич), еще и в конце XVIII в. возможны проявления мышления средневекового (Ю. Харкевич).

Все вышеизложенное позволяет нам сделать два важных вывода относительно специфики функционирования категорий рационального и эмоционального в литературе Беларуси XVI–XVII вв.

Литература рассматриваемого периода основывалась на законах и правилах риторики, позволявшей вызвать у реципиента определенное отношение к событию, явлению, личности. Поэтому, например, поэтическое и полемическое произведение представляло собой не только совокупность разнообразных художественных элементов, но также и понятийно-логических конструкций. Хотя понятийно-логический аппарат письменности был заимствован из наследия Аристотеля, это не привело к осознанию писателями эстетической функции литературы — предпочтение было отдано платоновскому прагматическому аспекту.

Эмоциональное воздействие в секулярной литературе XVI–XVII вв. оказалось прямо противоположным тому, которое предлагалось художественным канонам христианской культуры (подчинение душевных страстей разуму, предпочтение божественного телесному, преходящего мира — вечности Откровения), поскольку было ориентировано на естественные проявления человеческой психики и психологии. Если в христианском каноне «духовная» эмоциональность была призвана лишь поспособствовать преображению человека и его приобщению к Истине (а значит, раскрытию *для него лично* извечно заданного смысла), то в секулярной литературе она уже свидетельствовала о сознательном обращении автора

к предусмотренным нормативной риторикой и поэтикой способам воздействия на читателя и украшения художественной речи (а значит, «телесная» эмоциональность содержала смыслопорождающий потенциал).

ЛИТЕРАТУРА

- Античные риторика 1978 — Античные риторика / Под ред. А. А. Тахо-Годи. М., 1978.
- Білевіч 1994 — *Білевіч Т.* Дзённік, пісаны ў Англіі пра тое, як там вандравалася і жылося // Кніга жыццй і хаджэнняў / Уклад. А. Мельнікава. Мінск, 1994. С. 448–458.
- Гаранін 2006 — *Гаранін С. Л.* Гістарычна-мемуарная літаратура // Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX ст.: у 2 т. Т. 1. Даўняя літаратура: XI — першая палова XVIII стагоддзя. Мінск, 2006.
- Дыярыушы 2016 — Дыярыушы XVII стагоддзя (1594–1707 гады) / Уклад., пер. з пол. мовы А. У. Бразгунова. Мінск, 2016.
- Кавалёў 2010 — *Кавалёў С. В.* Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу. Мінск, 2010.
- Калядка 2018 — *Калядка С. У.* Літаратуразнаўчая тэорыя паэтычнай эмоцыі. Мінск, 2018.
- Кніга Лявіт 2014 — Кніга Лявіт // Кніжная спадчына Францыска Скарыны / Нацыянальная бібліятэка Беларусі, Факсімільнае ўзнаўленне. Т. 3. Мінск, 2014.
- Короткий 2013 — *Короткий В. Г.* «Литва», «Русь», «литвин», «русин» в памятниках литературы Великого Княжества Литовского XVI–XVII вв. // Кароткі У. Г. Беларуская літаратура і гісторыя. Мінск, 2013.
- Левшун 2001 — *Левшун Л. В.* История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков. Минск, 2001.
- Левшун 2009 — *Левшун Л. В.* О слове преображенном и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2009.
- Левшун 2021 — *Левшун Л.* «Эмотивные ключи» в творениях Свт. Кирилла Туровского // *Białorutenistyka Białostocka*. 2021. Т. 13. S. 91–107.
- Малая падарожная кніжка 2017 — Малая падарожная кніжка // Кніжная спадчына Францыска Скарыны / Нацыянальная бібліятэка Беларусі, Факсімільнае ўзнаўленне. Т. 19. Ч. 2. Мінск, 2017.
- Мальдзіс 1982 — *Мальдзіс А.* Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя: нарысы быту і звычаяў. Мінск, 1982.

- Немировский 1990 — *Немировский Е. Л.* Франциск Скорина: Жизнь и деятельность белорусского просветителя. Минск, 1990.
- Олесницкий 1973 — *Олесницкий А.* Ритм и метр ветхозаветной поэзии // Труды Киевской духовной академии. 1873. Т. 3.
- Орлов 1937 — *Орлов А. С.* Древняя русская литература XI–XVI вв. М.; Л., 1937.
- Падалінская 2013 — *Падалінская А.* Выкарыстанне ідэй антычнай філасофіі прадстаўнікамі праваслаўнага, каталіцкага і рэфармацыйнага напрамкаў у другой палове XVI — першай палове XVII ст. у Беларусі // Гісторыя філасофскай і грамадска-палітычнай думкі Беларусі: у 6 т. Т. 3. Рэфармацыя. Контрэфармацыя. Барока. Мінск, 2013.
- Попов 1903 — *Попов А.* Православные русские акафисты, изданные с благословения Святейшего Синода. История их происхождения и цензуры, особенности содержания и построения. Казань, 1903.
- Скарына 1990 — *Скарына Ф.* Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. Мінск, 1990.
- Словарь 1987 — Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.
- Фрейберг, Попова 1968 — *Фрейберг Л., Попова Т.* Византийская литература IV–VI вв. // Памятники византийской литературы IV–IX вв. / Отв. ред. Л. А. Фрейберг. М., 1968.
- Φρηνος 1610 — *Φρηνος*, to jest Lament iedyney Ś. Powszechney Apostolskiey Wschodniey Cerkwie z objaśnieniem Dogmat Wiary. Przez Theophila Orthologa. Wilno, 1610.
- Харкевіч 2012 — *Харкевіч Ю.* Дыярыуш іспанскага падарожжа з Вільні ў горад Валенсію // Літаратура XVII–XVIII стагоддзяў / Уклад. А. Бразгунова, С. Гараніна. Мінск, 2012. С. 519–566.
- Miszalska 2010 — *Miszalska J.* Sonet w Polsce od XVI do początków XIX wieku a przekłady z języka włoskiego // *Italica Wratislaviensia*. 2010. Т. 1. S. 16–33.
- Skarga 1577 — *Skarga P.* O iedności Kościoła Bożego pod iednym pasterzem z o Greckim od tey iedności odstąpieniu. Wilno, 1577.
- Zacharzewski 2014 — *Zacharzewski A.* Uczciwemu Czytelnikowi // Здабыткі: дакументальныя помнікі на Беларусі. Вып. 17 / Склад. Т. А. Сапега, А. А. Сапега, К. В. Суша. Мінск, 2014. С. 138–140.

Рациональное и эмоциональное в поэзии славян

**ОТ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА
К РОМАНТИЗМУ**

Францишек Карпиньский и Францишек Княжнин

как поэты «чуткого сердца»

Аннотация: На примере эмотивного анализа поэтических произведений Ф. Карпиньского и Ф. Князьнина определяется воздействие эмотивных компонентов на раскрытие концепций сентиментализма и романтизма, выявляется эмотема поэзии «чуткого сердца» как идентификатор сентиментализма в литературе конца XVIII — начала XIX в., рассматриваются разные виды эмотем в цикле стихотворений Ф. Князьнина.

Ключевые слова: сентиментализм, «поэзия чуткого сердца», Ф. Карпиньский, Ф. Князьнин.

Многоязычная литература Беларуси конца XVIII — первой половины XIX в. отличается сосуществованием разных художественных направлений, характеризующихся определенной соотносительностью эмоционального и рационального: классицизм ориентировался на разум в восприятии и отражении действительности; в парадигме сентиментализма чувство возводилось в культ, а переживания и эмоции человека стали для писателей и поэтов необычайно ценными; романтизм выявлял наиболее напряженные, кульминационные психические состояния и сопутствующие им эмоции. Именно в данный период художественная литература фактически «открыла» для себя человека, тот аспект, который сейчас описывается привычным словосочетанием — *внутренний мир* человека (эмоции, переживания, настроения и т. д.).

В пространстве текста внутренний мир человека (сложнейший чувственно-эмоциональный комплекс) выражается в категории эмотивности: эмотивность — «эстетическая, художественная категория, которая отражает способы выражения и описания эмоции на раз-

ных уровнях поэтического текста (лирический сюжет, композиция, жанровая разновидность (с учетом модуса художественности / эстетической модальности), образная система, поэтическая лексика, фоника, синтаксис и др.; характеризуется определенными механизмами воплощения в тексте» [Калядка 2018: 37]. «Носителями» эмотивности являются эмотивы — особенные единицы, семантика которых «отражает внутреннее эмоциональное состояние человека» [Ма, Безматерных 2018: 145]; слово, которое номинирует тот или другой психический процесс [Шевченко 2018: 325]. Выражают эмотивность и «нейтральные слово-образы, которые в контексте высказывания могут становиться эмоционально заряженными (приобретая эмоциональную коннотацию» [Калядка 2018: 12]. Рассмотрим, как репрезентируется эмотивность в поэзии конца XVIII — первой половины XIX века.

Поэта **Франциска Карпиньского** (1741–1825) в литературоведческих работах традиционно называют «поэтом чуткого сердца», автором, который в своих стихах обращается к описанию настроений, переживаний и эмоционального опыта человека: «Карпиньский был “чутким поэтом”, <...> и эта чуткость как программное требование определенной литературной (и жизненной) точки зрения получила теоретическое обоснование в его литературной деятельности» [Chachulski 2005: 16]. В манифесте «О красноречии в прозе или стихах» (1782) поэт фактически сформулировал «правила» сентиментализма. Согласно Ф. Карпиньскому, красноречие — важная составляющая жизни человека (в том числе и общественной), поэтому речь должна быть красивой и опираться на три краеугольные камня: *понятие вещи* (о чем говорится в тексте, всестороннее понимание явлений, умение выделить самое основное), *чуткое сердце* и *красивые примеры* (примеры из античной, средневековой и современной литературы, которые следует читать, дабы воспитать собственный вкус).

Особенное место в манифесте занимают рассуждения поэта на тему «чуткого сердца», которое понимается и трактуется Ф. Карпиньским чрезвычайно широко: как *инструмент* познания и отражения действительности; как *сфера чувств, переживаний и эмоций отдельного человека* непосредственно (в таком случае словосочетание «чуткое сердце» становится эмотивом-концептом); как *твор-*

чество; как самое ценное положительное *качество человеческой природы*; *адресат творчества* (от чуткого и чувственного сердца поэта — к чуткому сердцу читателя); как *источник вдохновения, красоты и эмоций* (все это можно найти в своем сердце); «особенная интенсивность переживания межличностных контактов, а также сильная реакция на страдания и чувства другого человека» [Kostkiewiczowa 2018: 205].

Хорошо, когда человек имеет чуткое сердце от рождения, однако если нет, то он может (и должен!) воспитать в себе эту чуткость сам или при помощи учителя. «Пусть научится слушать или старается видеть невинного в преследовании, учтвого — в бедности, способного на великие вещи — в презрении: пусть применяет к себе <...>. Пусть часто смотрит на калек в нужде, на оставленных больных, и пусть в этой школе учится быть человеком, похожим на каждого несчастного», — писал Францишек Карпинский [Karpiński 1806: 9]. Если же человек не сможет или не захочет этого делать, то загадки красноречия (шире — творчества в целом) останутся для него неразгаданными, потому что только тот, кто умеет переживать, может быть творцом. Кто не умеет плакать сам, не может и у других вызвать эмоций. Именно чуткое сердце открывает перед человеком все тайны природы и всю красоту этого мира: «Сначала всегда входи в свое сердце, советуйся с ним и слушай, а потом то, что в нем начал, пусть голова и изобретательность твоя закончат. Это самая сильная пружина искусства» [Karpiński 1806: 31]. Концепция «чуткого сердца», предложенная Ф. Карпиньским, по словам литературоведа Т. Косткевичевой, «отсылала к более широкой рефлексии о человеке, его отношениях с другими, а также с миром и становилась своего рода антропологическим проектом. В центре этого проекта находился «чуткий человек», для которого способ эмпатийного реагирования на действительность и ситуацию ближнего являлся одновременно как требованием этическим, так и способом счастливой реализации экзистенции» [Kostkiewiczowa 2018: 206].

Францишек Карпиньский размышляет о природе и значении эмоций в литературном произведении, советует в каждой выбранной автором теме искать самую «болезненную» сторону, обращение к которой способно тронуть сердца слушателей-читателей, т. е. вызвать эмоции и к ним же апеллировать. Смысл творчества и пред-

назначение произведения заключается в пробуждении *грусти и радости*, самых ярких и важных эмоций, которые только на первый взгляд отличаются, но на самом деле одинаково трогают сердце.

Современника Ф. Карпиньского — *Францишека Князьнина* (1750–1807) — также называют «поэтом чуткого сердца», внимательного к чувствам, эмоциям и настроениям человека.

Творческий принцип сентименталистов можно описать тавтологическими по своей сути формулами «через эмоцию автора к эмоции читателя» и от «чуткого сердца поэта к чуткому сердцу читателя». Поэтому неудивительно, что соответствующая лексема, *сердце*, в произведениях Ф. Карпиньского и Ф. Князьнина является одной из наиболее частотных и является эмотивным концептом. *Изболевшееся* (*zboľale*) *сердце* является воплощением несчастной, безответной любви, душевных страданий и мучений: это и жалость, и тоска, и гнев, и (как ни парадоксально) счастье.

Лирический герой стихотворения Ф. Карпиньского «К Юстине» из цикла «Селянки» (знаменательно, что эмоциональность и чувственность здесь являются жанрообразующими факторами) страдает от неблагодарности любимой, отсутствия какой-либо эмпатии со стороны героини (холодность, безэмоциональность Юстины подчеркивается контрастом: быстротечная речушка = живые эмоции лирического героя // каменная, суровая Юстина). Лирический герой рассуждает о том, что он, быть может, и не заслужил внимания возлюбленной, но только за свое «изболевшееся сердце» может рассчитывать на пощаду.

Безжалостная, холодная и неблагодарная лирическая героиня предстает и в стихотворении «К Юстине. О постоянстве», равнодушие которой заставляет плакать не только самого лирического героя, но даже и его друзей. Неблагодарность за чувства и отсутствие эмпатии вызывает у поэта осуждение, ведь любовь — это *самый чистый дар сердца* («О Юстине», «Ника к непостоянному»), а способность сопереживать и утешать *грустное сердце* — лучшая черта человека («К другу»). Любовь часто бывает несчастливой, но, несмотря ни на что, она приносит радость, поэтому не стоит бояться тех чувств и эмоций, которые она дарит («Нужно любить»).

В стихах Ф. Князьнина несчастная, несбывшаяся, трагическая любовь описывается эмотивом *израненное сердце* («К сердцу Хлои»),

«Две липы»). В стихотворении «О Климене» безответная любовь не просто ранила лирического героя, а *напрочь погубила* его чуткое сердце. В стихотворении, посвященном Францишеку Заблоцкому², Князьнин предостерегает и в то же время ободряет своего друга — любовь может уничтожить, как хитрый убийца, но может и осчастливить его («К. Ф. Заблоцкому»).

Настоящие эмоциональные качели показывает Ф. Князьнин в стихотворении «Про Элизу», где гнев чередуется со смятением, отчаянием и печалью, радостью, надеждой и страхом. В небольшом стихотворении поэт сумел выразил эмотивность несколькими способами: через эмотивы, непосредственно называющие эмоции, и через описание физических действий, которые выражают эмоции или психическое состояние (*зло посмотрела, закусила губу, не спал ночь, поздоровалась милым голосом, вернула мне свои глаза*).

В лирике Ф. Карпиньского присутствует и эмотив *женского сердца* как воплощение непонятного и довольно жестокого мира чувств и непредсказуемых эмоций. В стихотворении «Расставание Медона» лирический герой страдает не только из-за неблагодарности возлюбленной, но и из-за ее измены, задается риторическим вопросом, можно ли доверять женскому сердцу:

Этот же эмотив (непостоянного и коварного женского сердца) присутствует и в творчестве Ф. Князьнина. Ярким примером является стихотворение «Об Ирене», в котором загадочная Ирена сначала дарит розу как символ взаимной любви, а в следующий момент, забывая о чувствах, превращается в дикую львицу.

Иногда поэтам все же удается приблизиться к разгадке секрета женского сердца. Впрочем, и это — иллюзия. Все зависит от героини, которая готова приоткрыть завесу тайны, ответив взаимностью на чувства лирического героя. Только тогда «...*twe / Trudne zbyty serce stało mi się łatwe*» (Ф. Князьнин, «Сон о Розине») [Kniaźnin 1828: 131].

Неверный(ая) любимый(ая) — частые образы в творчестве поэтов «чуткого сердца». Однако если Ф. Карпиньский в своих стихах сосредотачивается на передаче тоски и разочарования от измены, то Ф. Князьнин выявляет более богатую палитру эмоций: обиду, гнев, тоску, сожаление, ревность и даже презрение. В целом же предательство в любви приравнивается авторами к преступлению, за которое неверный любимый должен понести справедливое нака-

зание («К Кахне Дворке», «На Нику», Ф. Князьнин). Вместе с тем обиженный человек может и жалеть своего(ю) обидчика(-цу), ведь неискренний льстец не может быть хорошим человеком, а значит, и счастливым («Глицера», Ф. Князьнин).

Стихи сентименталистов выделяются эмоциональной насыщенностью. Поэты выявляют разнообразие ситуаций и эмоциональных состояний: эмоции и чувства называются (*печаль, грусть, тоска, скука, страдание, волнение, досада, гнев, стыд*), описываются (посредством обращений и риторических вопросов) и выражаются (через описания внешних проявлений: плача, смеха, потери сознания от жалости, воя, стонов, заламывания рук, вырывания волос, вздохов, румянца на лице; выкриков — междометиями). Примечательно, что внешние проявления эмоций в произведениях сентименталистов достаточно однообразные и повторяются в стихотворениях, становясь эмблематичными, шаблонными. Нередко эмоция или душевное состояние выносятся в заголовок стихотворения, являясь своеобразным камертоном для всего текста — «К Юстине. Весенняя *тоска*», «Коридон *печальный*. На гибель Пальмиры», «Коридон *счастливый*. Мысли из Катутлла», «*Счастье*, или описание рая», «*Тоска* по Родине», «*Тревога* человека, близкого к смерти», «*Несчастье*», «*Счастье*» и т. д.

Стихи Ф. Карпиньского проникнуты *меланхолией*, которую поэт считал главной эмоцией, порожденной скорбью и милосердием. Именно меланхолия, по мнению Ф. Карпиньского, больше всего потрясает сердце читателя. И это касается не только любовной лирики. В отношении к патриотической и гражданской лирике поэта исследователи применяют понятие «сарматская меланхолия» — это особые чувства, эмоции и переживания, вызванные общественно-политическими обстоятельствами («Осенние мысли. К князю Адаму Чарторыйскому», «Возвращение из Варшавы в деревню»). Лирический герой элегии «Возвращение из Варшавы в деревню» (в элегии эмотивность — жанрообразующая) обманут и глубоко разочарован городом, его надменностью и двуличием. Все, что казалось герою прочным и важным, в том числе и поэтическое творчество, не принесло счастья, которое, как оказалось, заключается не в роскоши, славе и признании, а в бесхитростной и бедной деревенской жизни. Лирический герой элегии готов отказаться от всех

благ, единственное, что он просит оставить ему, это чуткое сердце, способное переживать и сопереживать («Возвращение из Варшавы в деревню», перевод М. Хаустовича):

А так згіньце, кнігі — мой скарб нешчаслівы,
 Я з вамізвязаўся дарма: давялі вы
 Да торбы мяне і, на жаль мойвялікі,
 Мяню я вас на плугідыматыкі.
 Я думкі свае ўжо не выкладу ў творах.
 Але маёсэрцана бліжняга гора
 Усё ж адгукнецца. Я з радасцю буду
 Спрыяць, памагацьнеякбеднаму люду
 [Карпінскі 2021].

В своей программной работе, а также в поэтических произведениях Францишек Карпиньский размышляет о природе эмоций. В аллегорическом стихотворении «Печаль» поэт раскрывает сложность эмоциональной сферы человека: так, печаль сопряжена не только с отчаянием, тоской, слезами и тревогой, но и с надеждой. Ф. Карпиньский не делит эмоции на положительные и отрицательные, потому что и радость, и печаль — это есть сама жизнь, все эмоции одинаково важны и ценны для человека: «gówno nas szczęście i smutek kosztuje» (стихотворения «Жаворонок»; «О спокойствии от целомудрия»). Человек существует для того, чтобы смеяться, плакать, бояться и, несмотря ни на что, стремиться жить весело, доверяя своему сердцу и природе, плыть, как веточка, по течению реки, пока наконец не погрузится в «водоворот вечности» («Забава в затишье. Дума из английского Аристиппа»). Стихотворение «Забава в затишье. Дума из английского Аристиппа» — настоящая песня оптимиста, в которой Ф. Карпиньский дает рецепт простого человеческого счастья:

Filozofija, którą insi może
 szczęśliwym nazwą głupstwem, mnie prowadzi
 za rękę krwawe słodząc mi bezdroże;
 wśród samych ciosów wesołą myśl radzi.
 Ja w małych rzeczach, co mię w smutek wiodą,
 przez moją sztukę słody czy kosztuję.
 Co inszych więzi, to dla mnie swobodą,
 ja i w złym nawet dobre wynajduję
 [Karpiński 2005: 64].

Оптимистично звучит и стихотворение «О спокойствии от целомудрия», в котором жизнь человека изображена как сложнейший путь, где имеют место не только счастливые минуты, но и минуты печали, грусти и отчаяния. Так и в природе не бывает роз без шипов, которые могут нанести раны. Но следует помнить, что такие раны быстро заживают.

Слезы — яркое физическое выражение эмоций и один из самых частых эмотивов в текстах поэтов-сентименталистов. Для Ф. Карпиньского слезы были свидетельством своеобразной «работы души» человека. Этот эмотив включается автором в разные контексты. Лирические герои проливают не только слезы тоски, горя, сожаления, страдания и сострадания, но и слезы радости. Слезы материализуются, опредмечиваются и абсолютизируются («Расставание Медона»).

В философском произведении «К ребенку несчастных родителей» Ф. Карпиньский представляет человеческую жизнь как слезы о прошлом, будущем и настоящем. Однако этот эмотив нельзя трактовать только в негативном ключе. Чуткому, чувствующему и чувственно-му человеку трудно жить, его эмоциональность — бремя, которое он носит с собой. Но именно это дарит ему величайшее счастье, ибо «szczęście — umieć znosić nieszczęścia na ziemi», а тот, кто будет сильным, выдержит сам и поможет другим [Karpiński 2005: 186].

Как и в своем манифесте «О красноречии в прозе и стихах», в лирических произведениях Ф. Карпиньский пишет о воспитании хорошего человека — работу над собой поэт называет «упражнениями для сердца». В стихотворении «К юной барышне» такими упражнениями являются культивирование и воспитание в себе искренности, скромности и доброжелательности. Только после этого можно совершенствовать свой разум и тело. Таким образом, Ф. Карпиньский в своей модели идеального человека ставил эмоциональное выше рационального, сначала — чуткое сердца, затем — совершенный ум. Иметь «правое сердце», чистое и благодарное — мечта и лирического героя оды Ф. Князьнина «К ночи», который, чувствуя гармонию природы, стремится найти ее в себе.

Разум и сердце — рациональное и эмоциональное — противопоставляются в стихотворении Ф. Князьнина «Размышления о разуме и сердце» как разные способы познания действительности, разные

взгляды на мир. Однако только слезы (т. е. чуткость, эмоциональность) могут залечивать душевные раны. Ф. Князьнин не умаляет значения разума: человек должен прислушиваться и к нему. В стихотворении «Мать-гражданка» лирическая героиня, размышляя о дальнейшей судьбе своего сына, наказывает ему не позволять никому подчинять его «сердце и разум» (впрочем, и здесь сердце стоит на первом месте). Стихотворение выделяется богатой, не эмблематичной эмотивностью: поэт сумел ярко выразить переживания молодой матери, испытывающей радость материнства и в то же время тревогу и страх за будущее своего ребенка.

Эмотивная палитра цикла «Плач Орфея над Эвридикой» Ф. Князьнина

Цикл «Плач Орфея над Эвридикой» впервые был опубликован в 1783 г. в сборнике Ф. Князьнина «Стихи» и явился эмоциональным откликом на трагические события в жизни близкого друга поэта — Францишека Заблоцкого — смерть его жены Екатерины Заблоцкой. Есть версия, что Екатерина Заблоцкая умерла при родах, что еще больше усугубляет трагедию поэта, в одно мгновение потерявшего и жену, и ребенка. Точных сведений, когда случилось это несчастье, нет, но уже в сборнике «Эротики» (1779) Ф. Князьнин опубликовал ряд стихотворений, в которых появляются образы Орфея и его умершей возлюбленной: «Смерть Люцилии», «К другу», «К звездам», «К эху», «К солнцу», «Погребение» и другие. В этих стихотворениях (например, «К другу») Ф. Князьнин, помимо выражения поддержки расстроенному мужу, советует другу обратиться к творчеству, превратить свою боль в поэзию (образы посаженных и политых слезами цветов).

Однако через несколько лет Францишек Князьнин сделает это сам — превратит опыт переживания утраты в поэтический цикл.

Формально «Плач Орфея над Эвридикой» относится к фunerальной поэзии, одной из древнейших форм поэзии и, пожалуй, одной из самых эмоциональных по своей природе, так как стихи «на смерть» являются реакцией на наиболее острое и тяжелое событие в жизни человека. В основе фunerальных стихов лежат соответствующие эмотемы (перекодированные в текст эмоциональные переживания

человека), которые с учетом их универсальности, вневременного характера, повторяемости, стереотипности и воспроизводимости в литературе в целом можно рассматривать как эмотемы-топосы. К таким эмотемам-топосам (в контексте фunerальной поэзии) относятся: эмотема смерти, оплакивания усопшего, прославления усопшего, эмотема утешения (существуют также такие эмотемы, как описание утраты, поддержки близких). То, как эти эмотемы раскрываются в цикле Ф. Князьнина, определяет эмотивную палитру произведения.

Каждая эпоха насыщала **эмотему смерти** своими смыслами, так как особенности фunerальных произведений в тот или иной исторический период «зависели от представлений людей о потусторонней жизни» [Саверчанка 1992: 78]. Фunerальная поэзия эпохи Возрождения и барокко (надписи на надгробии, эпицециумы, трены, плачи, ляменты) основывалась на христианском понимании смерти как неизбежности, о которой нужно помнить и готовиться к ней на протяжении всей жизни:

В плачах неизменно звучал мотив неизбежности смерти. Однако для человека того времени смерть не была катастрофой, она воспринималась им как неизбежное явление. Истинный христианин должен был спокойно отдать себя в ее руки, надеясь на то, что он войдет в Царствие Небесное. Именно идея вечной потусторонней жизни приносила христианину утешение на Божием пути, давала ему силы умереть без страха и предсмертных страданий» [Саверчанка 1992: 81].

Земная жизнь — это шанс спастись добрыми делами. Такое понимание смерти отразилось в фunerальной поэзии и предопределило их глубокий лиризм, философские мотивы, дидактичность и возвышенный тон произведений (С. Ковалев).

«Плач Орфея над Эвридикой» — с одной стороны, продолжение поэтических традиций предшествующих эпох (в произведении ярко выделяются указанные выше черты). С другой стороны, в цикле поэт развивает эмотему смерти по-своему и в русле соответствующего эпохе художественного метода — сентиментализма. Смерть в цикле «Плач Орфея над Эвридикой» — безусловная трагедия, полностью разрушившая жизненную идиллию героя, что подчеркивается аллюзиями на античный роман Лонга (одного из самых любимых у сентименталистов).

Смерть превращает Заблоцкого-Дафниса в Орфея, Екатерину-Хлоу — в Эвридику, а идиллию — в трагедию. Путешествие Орфея в царство Плутона становится длительным переживанием несчастья: Ф. Князьнин показывает «изменяющиеся с течением времени эмоции, мастерски передавая постоянные метаморфозы <...> чувств [Prokorszyk 2014: 29]. Смерть в его цикле — внезапная и безжалостная; это предопределение, «приговор Дельф», кара богов, согласно которой гонец смерти похитил не только жену героя, но и его душу. Боль утраты настолько сильна, что лирический герой практически умирает сам. Орфей не может и не хочет мириться со смертью возлюбленной, жалуется на судьбу Юпитеру, сомневаясь, тем не менее, в его человеколюбии и справедливости, обращается к Плутону, взывая к его «милосердным» чувствам, но сталкивается с равнодушием: слезы Орфея только забавляют богов, глухих к несчастью смертных, превращая героя в богохульника.

В «Плаче Орфея над Эвридикой» Ф. Князьнин использует традиционное для фunerальной поэзии обращение к Богу (здесь — античным богам) как выражение особого эмоционального состояния человека, «результат доведенного до отчаяния человеческого разума, который потерял всякую надежду найти утешение и применение своих способностей на земле» [Саверчанка 1992: 79].

Для Орфея смерть Эвридики стала концом «золотого века». Это изменило и его самого, и его музыку: он больше не поет о любви и красоте мира. Его лютия только плачет.

Эмотема оплакивания. Плач — обязательный топос для произведений «на смерть». Это и выражение боли по поводу утраты человека, и терапия для тех, кто переживает смерть близкого, и религиозно-христианское представление о возможности при помощи поминовения и молитв об усопшем «приблизить его к Богу, помочь душе после долгих страданий найти свое место в вечном Царствии Божиим» [Саверчанка 1992: 91]. Данный эмотема-топос в цикле «Плач Орфея над Эвридикой» реализуется с помощью эмотивов, номинирующих тот или иной психический процесс (и часто имеющих дополнительную характеристику «физического проявления»): *сердце сжимается, ноет, разрывается; боль жжет, связывается с тяжестью; слезы льются, разливаются, не сдерживаются, заливают все кругом; жалость проникает в сердце, обрушивается*

и т. д. Как отмечалось ранее, в контексте эмотивами могут стать и те слова, которые не относятся непосредственно к эмоциональной сфере: это можно увидеть на примере «Плача VI», где описываются последние мгновения Екатерины-Эвридики. Эмотивным становится все стихотворение, потому что сама ситуация определяет такой характер текста. Догорающий румянец, угасающий взгляд, синие губы, слабое рукопожатие, слова, замирающие на губах, — все эти физические проявления ухода человека в вечность не могут не вызывать сопереживания и жалости.

Моментом наивысшего эмоционального напряжения в стихотворении становится своеобразная «совместная» смерть героев цикла:

I w tym skoła!..Padłem i zemdlałem.
 Czemuż, o nieba, razem nie skołałem?
 Po co duch znowu do ciała powróci!?
 Które był właśnie w swoim czasie rzucił?
 [Kniaźnin 1828a: 118]

Эмотив слез — один из доминантных в цикле «Плач Орфея над Эвридикой». В произведениях Ф. Князьнина слезы являются воплощением скорби лирического героя, а также смыслом его дальнейшего существования. Коль уж он остался жить на земле, то должен оплакивать и прославлять свою возлюбленную. Орфей должен стать родником, чтобы каждый, кто захочет напиться воды, мог узнать о трагической истории его Эвридики.

Желание исчезнуть, превратиться в слезы усиливается аллюзией на мифологическую историю царицы Ниобы, которая, разгневав своей чрезмерной гордыней мать Аполлона и Артемиды, потеряла своих детей и после их смерти превратилась в камень, из которого все время льются слезы. Мифологический подтекст выносит горе лирического героя за человеческое измерение, абсолютизируя его.

Немецкий исследователь творчества Ф. Князьнина Рольф Фигут трактует слезы в творчестве поэта как аллгорию любовной лирики, ибо слезы «как водная стихия гасят огонь любви» [Fieguth 2018: 509]. Однако в цикле «Плач Орфея над Эвридикой» потушить пожар трагической, непрожитой любви слезы не могут.

Эмотема прославления. Прославляя умершего, авторы фуперальных текстов не только выражали уважение к усопшему, но и формулировали идеал человека. Они концентрировались на просла-

влении гражданских качеств героя, его особых доблестей. В меньшей степени поэты обращались к описанию внешней красоты персонажей, потому что долгое время тело рассматривалось только как «временное пристанище» для души и о нем нужно было думать и заботиться как можно меньше (если же в фunerальных произведениях и появлялось восхваление красоты, то находило довольно скромное воплощение).

В «Плаче Орфея над Эвридикой» Ф. Князьнин воспевае как внутреннюю, так и внешнюю красоту Екатерины-Эвридики. «Плач II» с подзаголовком «Где она» — одно из самых известных стихотворений цикла. Это не этикетное описание героини и ее достоинств, а образец изысканной любовной лирики. По словам И. Саверченко, «в литературном плаче, как правило, присутствовали три героя: покойный и человек, прославляющий благодетель покойного, а также близкий, родной человек покойного. Автор выступал в роли героя, который скорбит, и одновременно утешителя. Благодаря этому неординарному сочетанию достигалось слияние лирического и драматического начал в единую художественную ткань, а частые и многочисленные риторические вопросы и выкрики создавали впечатление искренней печали и скорби» [Саверчанка 1992: 80]. Эта черта характерна и для произведения Ф. Князьнина, но с той оговоркой, что образ автора появляется лишь в самом начале цикла, в стихотворении, посвященном Францишеку Заблоцкому. В дальнейшем автор всецело передает слово несчастному мужу, который и рассказывает о своем сложном пути (адском пути! выражение «był on w piekle» относится не столько к возобновленному в тексте сюжету о путешествии Орфея в царство Плутона, но к реальным человеческим переживаниям и чувствам) принятия смерти близкого человека.

«Плач III» с подзаголовком «Хвост Эвридики» — прославление внешней красоты героини через обращение к образу волос, который в контексте произведения становится эмотивом. Волосы — известный и распространенный в искусстве символ женственности, привлекательности, соблазнительности и жизненной силы. В первом издании цикла поэт обращает внимание на то, что ни у одной из мифических красавиц не было таких красивых волос, как у Екатерины-Эвридики. Лирический герой вспоминает, как ветер играл с волосами возлюбленной, и, отрицая смерть жены, оставляет себе на память

золотистый локон («*reszto szacowna zgasłej piękności*»). Спрятав его в шкатулку из слоновой кости, будто запечатав свою память, Орфей успокоил себя иллюзией присутствия Эвридики.

В цикле «Плач Орфея над Эвридикой» отсутствует прославление общественно значимых добродетелей Екатерины-Эвридики. Героиня Ф. Князьнина — хорошая жена и надежный друг, богиня, совершенное произведение небес. Главной ее добродетелью было то, что она любила и делала счастливым Орфея, была смыслом его жизни.

Эмотема утешения. Данная эмотема в тексте «Плача Орфея над Эвридикой» получает довольно парадоксальное для фunerальной поэзии развитие: еще в «Плаче I» — обращении к друзьям — лирический герой просит даже не пытаться его утешить, ведь это могла сделать только Эвридика. В дальнейшем станет понятно, что утешение не только невозможно, но и сама мысль о нем вызывает раздражение и неприятие.

Не приносит облегчения Орфею и гармония природы, которой он как творец может вдохновляться: в риторических обращениях лирического героя «к звездам, солнцу, луне и птицам подчеркивается, что красота их — напрасна и чрезмерна перед обличем смерти Эвридики» [Prokorszyk 2014: 35]. Орфей также призывает беззаботных пастухов и пастушек не петь ему о любви, не ждать от него таких песен, а обратить свой взор на по-настоящему счастливых. Его горе нельзя нарушать.

Путешествие Орфея в подземный мир, дабы вернуть жену, заканчивается трагически. Сюжет цикла не расходится с античным мифом — вернуть возлюбленную не получается. Орфей оказывается за воротами царства мертвых. Разочарованный и одинокий. В произведении нет утешения и по той причине, что Эвридика тоже не нашла покоя в потустороннем мире. В «Плаче XVII» героиня показана несчастной и измученной. А ведь именно вера в покой мертвых после смерти должна была утешить тех, кто остался на земле. Исследователи отмечают, что в реальной жизни Ф. Заблоцкий, как и Орфей, не смог оправиться от горя — поэт так и не женился повторно, а история его трагической любви стала в один ряд с трагедией мифического героя.

У Францишека Князьнина было особое отношение к фunerальному циклу: он перерабатывал текст произведения (существует не-

сколько вариантов «Плача Орфея над Эвридикой»), подчеркивал его самобытную роль, определяя произведение как «коду, завершающую его лирическое творчество» [Chachulski 2020: 231]. По мнению польских исследователей, это произведение было центральным произведением в сборнике «Стихи»: «во всем томе выступает череда композиционных, стилистических черт, виртуозное оперирование напряжением, которое постепенно подготавливает читателя к восприятию характера фунерального “Плача Орфея над Эвридикой”» [Chachulski 2020: 231].

В основе цикла Ф. Князьнина «Плач Орфея над Эвридикой» лежат присущие фунеральному произведению топосы-эмотемы (эмотема смерти, эмотема оплакивания, прославления и эмотема утешения), определяющие эмотивную палитру произведения. Эмотема смерти раскрывается в цикле в духе сентиментализма. Внезапная и безжалостная потеря близкого человека превращает некогда счастливого поэта в безутешного Орфея, его прелестную жену — в Эвридику, идиллию жизни — в настоящую трагедию. Эмотема оплакивания раскрывается в цикле Ф. Князьнина через образы-эмотивы, номинирующие то или иное психическое состояние. Прославляя умершего, авторы фунеральных стихов не только выказывали уважение к усопшему, но и формулировали идеал человека. В «Плаче Орфея над Эвридикой» нет прославления общественно значимых достоинств героини: главная ее добродетель заключалась в том, что она была хорошей женой и делала счастливым Орфея. Фунеральный цикл создан Ф. Князьниным для того, чтобы утешить и посочувствовать другу, хотя эмотема утешения в произведении получает довольно парадоксальное решение — ни герой, ни героиня не находят покоя. Тем не менее, автор, герой и вместе с ними читатель цикла «Плач Орфея над Эвридикой», испытывая боль, потрясение, отчаяние, сострадание, гнев, пытаются найти в себе силы смириться с ужасной утратой — утратой любимого человека.

Таким образом, поэты-представители сентиментализма в многоязычной литературе Беларуси конца XVIII — начала XIX в. Ф. Карпиньский и Ф. Княжнин в своих произведениях обратились к описанию и выражению настроений, чувств, переживаний и эмоций человека, которые обобщились в эмотивной концепции «чуткое сердце». Чуткое сердце — инструмент познания и отражения дей-

ствительности (отсюда самобытный лирический герой, умеющий сопереживать и переживать); эмоциональная сфера (сентиментальные стихи — рассказы о чувствах и эмоциях, отражение эмоционального опыта человека, отсюда большое количество эмотивов, называющих эмоции и выражающих их); положительное человеческое качество (воспитание чуткости — одна из важнейших задач) и основополагающий творческий принцип.

Стихи Ф. Карпиньского и Ф. Князьнина выделяются эмотивной насыщенностью. Поэты в своих произведениях раскрывают разнообразные эмоциональные состояния и ситуации: эмоции и чувства называются (*печаль, тоска, скука, страдание, волнение, досада, гнев, стыд*), описываются (через обращения и риторические вопросы) и выражаются (через внешние проявления: плач / слезы, смех, потеря сознания от жалости, вой, стоны, заломанные руки, вырванные на себе волосы, вздохи, румянец на лице; междометия).

Многоязычная литература конца XVIII — первой половины XIX в. отличается характерным настроением лирических произведений — меланхолическим и ностальгическим. В творчестве Ф. Карпиньского меланхолия приобрела патриотическую окраску («сарматская меланхолия»), что было вызвано социально-политическими изменениями. Исторические события и факты из жизни поэтов определили ностальгию как одно из доминирующих чувств в лирике этого периода. Многие современные авторы оказались в эмиграции, что, с одной стороны, было огромной трагедией как для каждого поэта в частности, так и для страны в целом. С другой стороны, эмиграция послужила толчком для написания глубоких, искренних стихов, проникнутых ностальгией, которая и разрушает, и вдохновляет одновременно. Лирический герой в «ностальгических» стихах нередко принимает обличье изгнанника (эмигранта, странника, пилигрима), образ которого прочно закрепляется в литературе и становится знаковым для культуры всего XIX века.

ЛИТЕРАТУРА

Калядка 2020 — *Калядка С. У.* Эмагыўнасць паэтычнага тэксту ў літаратуразнаўчым дыскурсе: аўтарэферат дысертацыі на саісканне вучонай ступені доктара філалагічных навук: спецыяльнасць. Мінск, 2020.

- Карпінскі 2021 — *Карпінскі Ф.* Вяртанне з Варшавы на Вёску. Режим доступа: <http://khblit.narod.ru/arhiu/lib/karpinski.htm> (дата обращения 09.03.2021).
- Ма, Безматерных 2018 — *Ма Т. Ю., Безматерных О. А.* Ключевые концепты-эмотивы в «Письмах века»: Америка в 1900–1999 гг. // Известия ВГПУ. Филологические науки. Языкознание. 2018. № 2. С. 144–151.
- Саверчанка 1992 — *Саверчанка І. В.* Старажытная паэзія Беларусі: XVI — першая палова XVII ст. Мінск, 1992.
- Шевченко 2018 — *Шевченко С. Н.* Эмоциональное мироощущение Уильяма Каллена Брайанта сквозь призму его поэтических текстов // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. № 14. С. 322–334.
- Chachulski 2005 — *Chachulski T.* Wprowadzenie do lektury // Karpiński F. Wiersze zebrane. Cz. I. Warszawa, 2005. S. 5–28.
- Chachulski 2020 — *Chachulski T.* W oczach “późnej potomności”. Wiersze Franciszka Dionizego Książnina. Rec.: Rolf Fieguth, “Sobie wielki”. O pięciu zbiorach lirycznych Franciszka Dionizego Książnina. Warszawa, 2018 // Pamiętnik literacki. 2020 № 1. S. 229–240.
- Fieguth 2018 — *Fieguth R.* “Sobie wielki”. O pięciu zbiorach lirycznych Franciszka Dionizego Książnina. Warszawa, 2018.
- Karpiński 1806 — *Karpiński F.* Dzieła wierszem i prozą. T. IV. Warszawa, 1806.
- Karpiński 2005 — *Karpiński F.* Wiersze zebrane. Cz. I. Warszawa, 2005.
- Książnin 1828 — *Dzieła Franciszka Dyonizego Książnina.* T. 1. Warszawa, 1828.
- Książnin 1828a — *Książnin F.* Żale Orfeusza nad Eurydyką // *Dzieła Franciszka Dyonizego Książnina.* Żale Orfeusza nad Eurydyką. T. 3. Warszawa, 1828. S. 107–141.
- Kostkiewiczowa 2018 — *Kostkiewiczowa T.* Sentymentalizm — sielanka — długie trwanie. O nawiązaniach do sentymentalnych podstaw gatunku w poezji XX wieku // Rocznik Komparatystyczny — Comparative Yearbook. 2018. № 9. S. 205–220.
- Prokopczyk 2014 — *Prokopczyk B.* „Jać tylko w jednej ulubionej żyłem. Umarła! Wszystko straciłem” — o miłości i śmierci w Żalach Orfeusza nad Eurydyką Franciszka Dionizego Książnina // Wzniosłość i makabra w literackich obrazach śmierci / Red. M. Kuran. T. IV. Łódź, 2014. S. 27–40.

Некоторые тенденции в эмотивном пространстве

литературы Беларуси XIX в.

Аннотация: В статье рассматривается эмотивность в литературе Беларуси XIX в., непосредственно эмотемы и эмотивные образы, эмоциональный концепт «тоска по родине», выраженные в отдельных произведениях Т. Лады-Заблоцкого, Ю. Лесковского, Я. Чечота, В. Сырокомли и др. Приводятся обобщения, выделяются отдельные тенденции в формировании эмоционального пространства поэзии данного периода.

Ключевые слова: многоязычная словесность Беларуси, эмиграция, мотив тоски, Ф. Князьнин, Вл. Сырокомля.

Многоязычное письменное наследие Беларуси XIX в. много лет исследуется в различных аспектах, в том числе культурологическом, историческом, биографическом, психологическом, и освещается во множестве теоретико-философских направлений — аксиологии, имагологии и других. Одним из перспективных направлений исследований литературы XIX в. является анализ с позиций категории эмотивности — эстетической, художественной категории, отражающей способы выражения и описания эмоций на разных уровнях поэтического текста (лирический сюжет, композиция, жанровое разнообразие (с учетом модуса художественности / эстетической модальности), образная система, поэтическая лексика и др.) [Калядка 2018: 37]. Литература Беларуси XIX в. — благодатная почва для этого направления — характеризуется особой индивидуальностью, во многом привнесенной сентиментализмом и романтизмом. В. Шаховский отметил, что художественная литература по праву может быть определена как депозитарий имен эмоций и эмоциональных ситуаций, а также как незаменимое учебное пособие по скрытому воспитанию культуры вербального и авербального общения языковых личностей

в условиях различных эмоциональных коммуникативных ситуаций [Шаховский 2010: 65]. Анализ литературы Беларуси XIX в. с точки зрения эмотивности, эмоциогенности отдельных тематических направлений видится целесообразным в свете ее историко-культурного и социального контекстов, определяющих направленность авторских эмоций на читателя: поэзия того времени должна была не только пробуждать чувства, но даже призывать к действию, в определенной степени разрушая идею искусства ради искусства.

Словесность Беларуси в XIX в. традиционно развивалась в русле многоязычия, с учетом исторических обстоятельств произведения на родном для авторов белорусском языке появлялись — особенно в печатном виде — эпизодически. Романтизм дал возможность реализовать индивидуальность, волю человека выразить себя в тексте. Более того, он порождает большие надежды на возможность противостоять стихии, бороться за родину, за достоинство личности в обществе. На территории бывшей Речи Посполитой романтизм тоже со временем менялся, как и лирический герой. XIX в. в белорусской литературе — в высокой степени — период лирики и лироэпики, разнообразных в формальном отношении. Социальная среда существенным образом формировала эмоциональный фон художника, по существу, дух времени создавал определенные тенденции и общие места, и в то же время особенности и черты творческого стиля каждого отдельного писателя наследовались через его эмоциональный мир. В данной работе мы уделим внимание нескольким важным темам, наиболее значимым в репрезентации эмотивного пространства литературы Беларуси XIX в.: ссылки / эмиграции, освобождения крестьянства, равенства в обществе (в т. ч. теме всеобщего просвещения), надежды на лучшее. Отмеченные мотивы могли резонировать и сосуществовать в произведениях разных авторов рядом друг с другом.

На эмоции писателей повлияло множество факторов — характерная черта XIX в. — большой масштаб эмиграции и/или ссылки (на почве политических взглядов). На этом основании «*тоска на чужой стороне*», ностальгия, как отмеченное исследователями явление, следует возвести в разряд эмотемы. Категория *тоски* прояслялась в произведениях предромантиков и сентименталистов. У романтиков XIX в. закрепились, начиная со времен славных мо-

лодежных обществ, которые создавались преимущественно в среде учебных заведений (например, филоматы и филареты). Среди поэтов, в творчестве которых проявилась эмотема *тоски на чужой стороне*, можно назвать Адама Мицкевича, Яна Чечота, Тадеуша Ладу-Заблоцкого, Юлиана Лясковского и других. Следует отметить, что избранные нами личности работали преимущественно в художественной системе романтизма.

Вышеупомянутый мотив *тоски* изгнанника проявился в творчестве Т. Лады-Заблоцкого (1811–1847), признанного последователем западноевропейской романтической школы, отличающегося патриотизмом (особенно через любовь к устно-поэтической традиции); отмечается, однако, его свободолюбие вне рамок определенных национальных границ. Важные образы в создании эмоционального рисунка в произведениях, связанных с родиной, — образы водоемов. Исследователь Н. Хаустович называет Т. Ладу-Заблоцкого «поэтом воды, водной стихии» [Хаўстовіч 1994: 10]. Т. Лада-Заблоцкий вместе с Яном Савиничем создали тайное «Общество любителей национальной словесности». За свою деятельность в 1833 г. он был исключен из университета. После приговора писатель был переведен сначала в Таганрог (1837 г.), а затем на Кавказ (1838 г.). Поэт продолжал работать в ссылке, одно из его известных произведений, на которое мы обратим внимание в контексте эмотемы *тоски*, — «Окрестности Витебска» (польск. *Okolice Witebska*, 1837–1839), где «wędrownik oderwanych światów», вспоминает свой милый край, отчизну, пейзажи и, безусловно, любимую.

Описания родных мест, сравнения с чужой стороной, размышления о скоротечности жизни, о том, что все уже было, и время не вернется, и путник никогда не попадет домой — все эти мысли пронизывают «Окрестности Витебска». Эксплицитно грусть / тоска звучит в словах и выражениях: *smutna pieśń, dumanie ponure, dumanie samotne, topole ponure, duch mój ponury, cienie smutne, dolina samotna, duch samotny, samotne serce, na smutnym wygnaniu* и т. д.: «Niech wasze serce po raz ostatni posłucha, / Samotnej, zaniedbanej piosnki wajdeloty...» [Łada-Zabłocki 1845: 45].

Печальная песня сожаления и разочарования чередуется с радостными моментами воспоминаний о белорусских девушках, о славной истории, певцах Беларуси (например, Яне Кохановском и Фран-

пишке Князине), о костеле, учебе, чувствах к возлюбленной Наталье. Поэт делает вывод, что жизнь заканчивается одинаково для всех:

Godzina po godzinie, rok po roku znika,
 Tak dla bogacza ziemi, jak dla samotnika;
 Wczoraj nie wraca do nas, a jutro tajemne
 Nieraz może rozproszyć mgły nieszczęścia ciemne
 [Łada-Zabłocki 1845: 58].

В конце Т. Лада-Заблоцкий со слезами прощается с Витебщиной, используя образ брошенной в темную бездну лодки, окруженной стихией — вихрями и молниями. В этом фрагменте чувствуется скорбь, грусть и страх:

Oto już pożegnania godzina nadchodzi,
 Burza wydyma żagiel opuszczonej łodzi,
 I pędzi ją jak piórko w jakąś otchłań ciemną;
 Piorun bije nademną, wiry wrę podemną —
 Ostatnia łza upada z nabrzmiałej powieki,
 Okolice Witebska! Zegnam was na wieki
 [Łada-Zabłocki 1845: 64].

Тоска по отечеству проявляется и в поэзии Яна Чечота (1796–1847) времен ссылки. Эта эмотема проявлялась в стихотворениях «***Только Отчизна и Зося» (бел. «***Толькі Айчына і Зося»), «Голубка» (бел. «Галубка»), «Она далеко» (бел. «Яна далёка»), «Птица» (бел. «Птушка») и другие. Так, в стихотворении «***Только Отчизна и Зося» автор называет свои противоречивые чувства, связанные с любимой и родной землей:

Толькі Айчына і Зося —
 Сёння мне ўцехай адзінай.
 Сёння мне ўцехай адзінай,
 Жалю і смутку прычынай
 ([Чачот 1996: 55],
 пер. с пол. К. Цвирко).

Повторение строк усиливает чувство тоски, любви к Отчизне и к Зосе — на расстоянии, поэтому приносит радость и боль одновременно. *Жаль, смутак, пакуты, няшчасці* — лексемы, отражающие тоску поэта на эксплицитном уровне. Интересно, что стихо-

творение впервые было опубликовано под названием «Уцеха» (рус. «Утешение») в 1845 г. в журнале «Рубон», где вместо слова *Ojczyzna* было использовано *rodzina* ‘семья’. Издатель и редактор тома избранных произведений Яна Чечота на белорусском языке Кастусь Цвирко выдвигает гипотезу, что имелось в виду семейство филоматов [Чачот 1996: 322]. Это обстоятельство существенно изменило бы смысл эмоциональной направленности стихотворения. Однако рукопись сборника «Зосиных песен», включающая оригинал, сохранилась и находится в Литературном музее в Варшаве [Чачот 1996: 322].

Примечательно, что творчество Я. Чечота в изгнании пронизывают образы птиц. Они также несут в себе символический смысл и эмоциональный заряд — горе и сожаление поэта, сравнивающего себя с бескрылым существом, оказавшимся не по своей воле на чужой земле.

Мотив тоски путника-изгнанника звучит и в поэзии писателя и журналиста Ю. Лясковского (1826 — около 1888). Одним из его произведений, написанных в 1855 г. в вынужденной ссылке в Лондоне, является стихотворение «На чужой стороне» («На чужой старане»). Родина лирического героя далеко, ее скромные описания в начале произведения сочетают в себе сумрачный пейзаж и характеристику «твой абшар, тугой замглёны» — дорогое место, хотя и без прикрас, но просторное и свободное. Особенной эмоциональной напряженностью отличается фрагмент, где выражается сожаление о том, что герой не сможет умереть на родине:

Можа быць, маёй магілы
 На айчыне там не будзе,
 І ніхто сасновым векам
 Не накрые мае грудзі.
 Не кране маіх павекаў
 Звон жалобны развітальна
 ([Літаратура Беларусі 2013: 624],
 пер. с пол. Л. Тарасюк).

Родина и чужбина противопоставляются как во внешнем (пейзажи), так и во внутреннем (поведение и нравы людей) мире. Особенно много слов разных частей речи с отрицательной коннотацией по отношению к окружающим:

Бо ў людзей тут думкі, словы
І жыцця ўсяго аснова
Несуладныя, пустыя
І натхнёныя не згодай,
А зламывасцю заўсёднай,
Нібы *ворагі* якія
[Літаратура Беларусі 2013: 625].

Одна из эмотем в поэзии XIX в. в данном контексте — счастливое воспоминание, что хорошо видно в поэме Ю. Ляскового даже при прямом описании эмоционального состояния героя:

О, як *радасна* было мне!..
Як жыццё вакол бурліла
Сілай маладой, нязмернай!
І юнак, мужнеўшы сілай,
Шчыра ў будучае верыў...
[Літаратура Беларусі 2013: 626]

Стоит отметить еще один важный социально-политический фактор, существенно повлиявший на творчество интеллигенции XIX в. — *освобождение крестьянства, отмену крепостного права, равноправие и просвещение.*

Еще в начале 1820-х гг. по этому поводу Ян Чечот сказал в своих «Мыслях, которые должен распространять высший класс» («Думках, якія павінен пашыраць вышэйшы клас»): «Ни просвещение края, ни земледелие не могут двигаться вперед быстрее, пока не будет устранено позорное, замшелое в веках, обросшее суевериями препятствие — неволя крестьян, противоречащая законам природы, здравому смыслу и даже чисто экономическому расчету и вызывает стыд в сердцах людей...» [Чечот 1996: 203]. Эта тема широко звучит в патриотических и социальных текстах, где за лирическим героем стоит фигура автора, взволнованная, потрясенная несправедливостью по отношению к простым людям и лишением их многих прав. Авторы стремились эмоционально вызвать у своих читателей возмущение и несогласие с существующей системой, выбирая соответствующие средства воздействия. Вполне закономерно, ведь эмоции, по К. Э. Изарду, можно рассматривать и как основную мотивационную систему человека, и как фундаментальные личност-

ные процессы, придающие смысл и значимость человеческому существованию [Изард 2006: 55].

Собиратель белорусского фольклора Я. Чечот имел близкие отношения с простым народом, питал к нему уважение и любовь, поэтому судьба крестьянства его беспокоила. Стихотворение-посвящение «Любимым крестьянам с Немана и Двины» («Любым сялянам з-над Нёмана і Дзвіны») открыло сборник «Деревенские песни с Двины» (*Piosnki wieśniacze znad Dźwiny*, 1840). В произведении проявилось стремление поэта воспитывать и мотивировать к науке. Автор задает вопрос своим адресатам: «Вы ўведалі б з Божае ласкі, / Што вам неслі шчыра мы гэта багацце — / Ніў ваших калоссе і краскі» ([Чачот 1996: 64], пер. с пол. К. Цвирко).

Поэт относится к крестьянам с симпатией и добротой, говорит с ним охотно, радостно, называет крестьян «братьями», «колосьями и цветами крестьянских полей» — их песни, собранные самим автором. Надежду на будущее выражает Я. Чечот, мечтает о том, что «Калі і да вас блісне промень асветы, Вы возьмеце дар мой з сабою» [Чачот 1996: 64]

Наконец, декларируется равноправие людей разных социальных групп: «А сёння хай знаюць вяльможныя людзі, / *Хто працай узнёс іх на свеце*» ([Чачот 1996: 64], пер. с пол. К. Цвирко).

Ян Чечот подчеркивает, что даже сегодня, пока крестьянин не образован, ему есть чем гордиться. Еще один фактор, который призван влиять на единство разных социальных групп, что проявляется в поэме, — вера поэта. Она находит отражение в заключительных строках стихотворения: «Уклаў Бог адны нам пачуцці у грудзі, / Мы ўсе — адной мацеры дзеці» ([Чачот 1996: 64], пер. с пол. К. Цвирко).

У Владислава Сырокомли (Людвик Кондратович, 1823–1862) есть работы схожей направленности, способные порождать радость познания. Актуальными в этом плане будут беседы («гавенды») «Неученый» (*Niepiśmienny*), «Деревенская школа» (*Szkoła wiejska*), поэма «Благородный Ян Дэмборог» (*Urodzony Jan Dęboróg*).

Одно из знаковых произведений, отмеченное выражением гнева, стремлением вызвать негодование, — «Освобождение крестьян» (*Wyzwolenie włościan*, 1859?) Владислава Сырокомли, связанное с отказом от проекта замены отработки «панщины» рентой, которая могла быть одним из важных шагов к освобождению крестьян

от крепостного права, на съезде белорусской и литовской шляхты 1858 г. в Вильно. Сначала в стихотворении присутствует радость от того, что такой проект должен будет осуществиться, поэт гордится прогрессивностью своего края:

Як Зыгмунт Аўгуст, і яны, нашчадкі, —
Зракуцца біча, каб навек адкінуць...
Я *горды* быў, што род мой ад ліцвіна,
Што шляхціц я і маю герб з пячаткай
[Сыракомля 1993: 60].

Однако торжественный тон меняется на гневный:

Аднак жа сталася... Мой край няшчасны!
Карону годнасці з цябе сарвалі,
Твае айцы сваёй рукой уласнай
Кайданы самі люду ўмацавалі.
Гісторыя асудзіць даастанку
Апеку іх над людям і краінай.
Мне *брыдка* Вільні, *брыдка* быць ліцвінам
І *ганьба* мець вось гэты герб з пячаткай!
([Сыракомля 1993: 60–61],
пер. с пол. М. Лужанина).

Этот фрагмент построен на антитезе чести (гордости) и стыда, автор противопоставляет свободу и неволю через выражения «зракуцца біча» и «ўмацавалі кайданы», лирический герой готов отречься от своего происхождения за то, что страдают простые люди.

У Владислава Сыракомли многие произведения пропитаны сочувствием к крестьянской судьбе, в сюжеты стихов и бесед («гавенд») заложены идеи несправедливого обращения с «хлопами». В стихотворении «Воскресенье» (*Niedziela*) отражена судьба крестьянина в частных и общих моментах:

Тыдзень пот цячэ з карку,
А ў нядзелю — за чарку.
Мала долі праклятай,
Дык здадуць у салдаты,
Дасць капрал па хрыбтах...
Смалі конь з капыта!
([Сыракомля 1993: 67],
пер. с пол. Е. Пфляумбаум).

Намеренно использована лексика негативной окраски, маргинализована, во второй песне «Возвращение Янека с ярмарки» (*Powrót Janka z targowiska*) речь ведется от первого лица, как должен говорить деревенский мужик, находящийся в отчаянии, гневе, без средств к существованию и обеспечению семья и хозяйства. Волнение эмоций усиливается повторением строчки «Смалі конь з капыта!» Автор размышляет о тщетности быть крестьянином, о том, что он обманут и ограблен:

Жалобай працяты,
 Б'е зван у капліцы.
 Я сёння, ты — заўтра...
 Мой Янка, нябожа,
 Гуляеш за кварту,
 Аддаўшы ўсё збожжа.
 А смерць не спытае,
 Труною надзеліць...
 Хто з нас прычакае
 Наступнай нядзелі?
 ([Сыракомля 1993: 67],
 пер. с пол. Е. Пфляумбаум).

Сострадание к судьбе простого трудолюбивого человека найдет отражение в творчестве последователей Владислава Сыракомли и после отмены крепостного права. Горемыка-крестьянин, простой трудолюбивый человек станет одним из героев В. Коротынского, Ф. Богусевича, Я. Лучины, Я. Купалы и других.

В темные для белорусской земли времена нужно было порождать радость и надежду, эти эмоциональные проявления представлены в том числе и в наследии белорусских писателей XIX в. Так, в произведениях Габриэли Пузыни (1815–1869) отражены ее переживания — понимание отношений с миром, с Богом, с людьми, один из важных мотивов — смирение, принятие неизбежного. И. Бурделева подчеркивает, что масштаб творческого размаха Г. Пузыни локален, ориентирован на человека с его индивидуальными переживаниями, на его сердечные отношения с миром и близкими людьми. Но от векторной силы эмоциональных и духовных устремлений таких личностей зависело общественно-политическое и эстетическое развитие страны. Такая камерная, интимная поэзия утверждала самооценку

отдельно взятого человека, его индивидуальный чувственный опыт [Бурдзялёва 2006: 43]. Габриэле Пузыне удалось опубликовать ряд книг, таких как «Во имя Бога» (*W imię Boże*, 1843), «Прозой и стихом» (*Prozą i wierszem*, 1856), «Маленькие, но правдивые рассказы» (*Małe a prawdziwe opowiadania*, 1857), «В Вильно и в литовских дворах. Дневник 1815–1843 гг.» (*W Wilnie i w dworach litewskich*, посмертное издание, 1928) и другие. Писательница также создавала драматические произведения, которые ставились в Вильно. На данный момент некоторые стихотворения из отмеченных сборников переведены на белорусский язык.

Наполнены радостью и надеждой через любовь к человеку, к Богу и Отечеству, через веру стихотворения религиозного содержания, такие как «Анёл Ахоўнік» («Ангел-Хранитель»), «Песня аб Найсвяцейшай Панне Марыі Вастрабрамскай» («Песня о Пресвятой Матери Божей Остробрамской»), «Молімся» («Молимся»), «Алелюя» («Аллилуйя») и другие. Это не только лирические произведения, они высоко характеризуют традиции, обычаи, их сохранение через костел. Например, стихотворение «Песня аб Найсвяцейшай Панне Марыі Вастрабрамскай», посвященное святой покровительнице Вильно (тогда столицы Литвы-Беларуси), является благодарностью-просьбой о счастье города. Торжественность стихотворения особенно подчеркивается на уровне синтаксиса — в нем присутствуют восклицательные предложения, обращения. На эксплицитном уровне присутствуют глаголы с положительной коннотацией: *цешыш, лечыш, ратуе* и другие.

Лирическая героиня направляет читателя радоваться за защиту всего города, используя прилагательное *шчаслівы*:

Шчаслівай можна назваць сталіцу,
Што варту мае — з Нябёс Дзявіцу.
Шчаслівы той, хто Яе вітае
Малітвай шчырай. Ён ласку мае
І пад Яе абарону мкнецца,
Заўсёды прагне Яе апекі,
І наша вера струменем льецца,
Благаслаўляе святлом навекі!

([Пузыня 2018: 18],
пер. с пол. И. Богданович)

Исследовательница Ирина Богданович рассуждает о Г. Пузыне: «Из любви к Богу следовала любовь к ближнему и порождала ту особенную учтивость, сострадание и чувствительность, которой отличалась Габриэля по отношению к своим родным, знакомым, друзьям, а также к простому народу в порученных ее опеке деревнях» [Пузыня 2018: 10]. Это была забота о своих близких Габриэли Пузыни, внутренняя радость, которую через поэзию можно было трансформировать в радость и надежду для других.

В творчестве Софьи Маньковской (1847–1911) — яркой продолжательницы Владислава Сырокомли — сочетались два литературных амплуа: чувствительной женщины, а также проекции лирического героя-мужчины (в силу социальных обстоятельств, в том числе). В свое время Софья Маньковская была вынуждена следовать за мужем по долгу службы в Россию, принимала участие в русско-турецкой войне.

Одно из важных белорусскоязычных произведений, условно названное «Белорусская молитва» (*Беларуская малітва*, «Божа, наш бацька, мы твае людзі...»), звучит менее возвышенно, чем религиозная поэзия Габриэли Пузыни, предполагает одновременно и страх перед будущим, беспокойство:

Божа, наш бацька, мы Твае людзі,
 А Неба цёмна ад чорных хмар,
 На свеце цяжка, аж баляць грудзі.
 Дзе не пачуеш — голад, пажар

[Манькоўская 2004: 3].

Поэтесса выделяет местоимение *Твой* и существительное *Неба* как место, где Бог, но божий народ страдает без его попечения. В этом стихе присутствует важный эмотив — *хлеб*, как основа жизни, проявляется через ряд лексем: *поле, ураджай, ніва*. С. Маньковская проговаривает трудности, с которыми приходится сталкиваться людям, но и просьбу, шанс на помощь, через осознание тяжелого труда приходит более торжественный тон и надежда на благодарность и отплату:

Пашлі нам сонца з цёплай расою,
 Каб зашумела ніва, як гай.
 Кажуць — Ты Бацька — мы пад Табою,
 Хлеба і сонца і шчасця нам дай!

[Манькоўская 2004: 3]

Изученные материалы позволяют сделать вывод о том, что эмоциональный характер многоязычной литературы Беларуси XIX в. действительно существенно зависит от социальных обстоятельств того времени, которые повлияли на тематическую направленность, в частности, поэзии. Эмоционально заряженные средства воздействия на реципиента прослеживаются в произведениях, посвященных актуальным темам депортации/эмиграции, отмены крепостного права, равноправия в обществе, всеобщего образования, а также надежды на лучшее.

При работе с творчеством каждого автора можно выделить различные доминанты эмотивной картины. Так, например, в эмоциональном пространстве произведений Владислава Сырокомли часто присутствует выражение *скромности*, *застенчивости* перед читателем за намерение поэта привлечь внимание своего адресата. Это проявляется в жанрово богатом поэтическом наследии писателя.

Стилистически творчество Сырокомли относится к литературе позднего романтизма, но в наследии писателя присутствуют черты и других литературных влияний, например, сентиментализма и реализма. Еще в XIX в. первые читатели, критики и собиратели наследия Сырокомли обратили внимание на необычайную чуткость писателя, особо выделив из ряда его произведений народные беседы («гавенды»). Ю. И. Крашевский называет его народную беседу «человеческой», подчеркивая отход от аристократической традиции (об этом неоднократно заявляет сам писатель в своих произведениях). Соответственно, Сырокомле приходилось искать средства воздействия, которые могли бы тронуть читателя.

В конце XX — начале XXI вв. Владимир Мархель одним из первых обратился к изучению наследия Владислава Сырокомли. Заметной эмоциональной доминантой в творчестве поэта являются именно скромность и застенчивость, которые наблюдаются на разных уровнях знакомства с жизнью и творчеством поэта.

Проявления этих качеств можно рассматривать в нескольких аспектах. Во-первых, с авторской точки зрения — исходя из опыта писателя (о чем свидетельствуют биографические источники), в том числе образования, воспитания, окружения. Благодаря доступным источникам у нас есть возможность узнать о характере писателя из первых рук. Путь Владислава Сырокомли в поэзии относительно

отличался от пути многих его предшественников, имевших университетское образование. Писатель отзывался о своих занятиях так:

Я учился более или менее охотно и все более и менее счастливо, но у меня до тех пор нет обо всем мнения, пока я не составлю своего, за которым, конечно, оставляю право на изменение, в той мере, в какой углубляюсь в тему. В этом ключ к контрастам моего характера, упрямого и слабого одновременно <...> Что же касается сердца, то сотворил меня Бог с мягким сердцем, и без хвастовства говорю, что не на словах, а на деле радуюсь и сочувствую радостям и горестям человечества [Syrokomla 1886: 5].

Небольшой отрывок из знаменитых «Путешествий по моим бывшим околицам» (*Wędrówki po moich niegdyś okolicach*, 1853), предисловие «Доброжелательному читателю» (*Do pobłażliwego czytelnika*) может как нельзя лучше описать одну из черт характера писателя, пронизывающих все его творчество — необыкновенную скромность, застенчивость через «желание поделиться с людьми своими личными воспоминаниями, за что я должен просить у читателя прощения, потому как хоть они мне и дороги, его могут оставить равнодушным. Все же я тешу себя надеждой, что найдутся, хоть и немного, чувствительные сердца, которые, прожив приблизительно то, что и я, смогут и захотят меня понять» [Сырокомля 1993: 173–174].

В «Путешествиях по моим бывшим околицам» автор скажет об имении Залуче, где были написаны великие поэтические произведения, как о чрезвычайно важном месте в его жизни, в особо скромном тоне, отметив, будто бы в диалоге с родным местом, что «нам с тобой не суждено было сыграть важную роль в мире» [Сырокомля 1993] (сейчас это звучит иронично, так как сам автор прославил Залуче).

Во-вторых, об упомянутых выше качествах можно говорить с позиции реципиента — на основе критических и литературоведческих разных лет. Владимир Спасович, один из поклонников и критиков творчества Владислава Сырокомли, характеризовал противоречивую натуру писателя так: «Сам Кондратович, вместе с раздражительностью и жаждой славы, соединял некую боязливую скромность, никогда не пробовал высоких полетов, не вещал с треножника, и песни свои приравнивал лишь к пению приеманского соловья, к игре доморощенного музыканта среди сельских бедняков» [Спасович 1913: 2].

В противовес этому утверждению Мариан Здзеховский годы спустя с большим уважением отмечал любовь поэта ко всем близким, отмечая «чудо печали», «любовь-жалость» — творчество поэта проникнуто светлым чувством к большому и малому, возвышенному и земному, даже через самые незаметные детали. Важно, что в отличие от многих прежних критических отзывов о творчестве Владислава Сырокомли, М. Здзеховский оспаривает посредственность писателя, подчеркивая его способность во всем видеть красоту и глубину, даже если «Сырокомля был за сто верст от философии», упоминая его особую «религию сердца» [Zdziechowski 1924]. Скромность Владислава Сырокомли видится естественной и органичной в окружении, где он творчески вырос.

Третий уровень скромности / застенчивости — это лирический герой в творчестве Владислава Сырокомли. Формально корпус поэтического наследия деревенского лирика можно разделить на лирику (преимущественно стихи) и лиро-эпические произведения (беседы («гавенды»), поэмы, стихотворные драмы). С точки зрения выбранного аспекта наиболее интересны произведения, посвященные миссии поэта, определяющие его отношения с читателем, позицию по отношению к читателю. Один из ярчайших образцов поэмы, где в лирическом герое отчетливо просматривается автор «Посвящения народных бесед литвинам» (*Dedykacja gawęd gminnych Litwinom*, 1852, Залуче). В нем мы видим основные идейно-тематические направления: любовь к родному краю и народу, противостояние крестьянства и шляхты (обостренное общественно-политической обстановкой), признание и миссию поэта среди простого народа. Следует отметить, что в сближении с простым человеком лирический герой (в котором прозрачно просматривается сам Сырокомля) прорисовывает свою скромность, приравнивая себя к крестьянину:

O bracia moi znad Wilii, znad Niemna!
Gdy wam *swojacka* gawędka przyjemna,
Zasiądźcie w kółko — a ja wam pogwarzę;
Stukniemy w czarki, rozweselim twarze,
A może prawda wynurzy się na dnie,
Albo się chwilka smutkowi wykradnie

[Syrokomla 1922: 47].

Автор буквально называет своих читателей *bracia moi znad Wilii, znad Niemna* ‘братья мои с Вилии, с Немана’, приглашает послушать себя в уютной, знакомой и доверительной обстановке. Далее отметим имена-обращения к родным людям Владислава Сыракомли *bracia w kapocie i bracia w siermiędze, gminu szaraczkowy, serdeczny Litwin*.

Следует отметить, что в одном из белорусскоязычных стихотворений Владислава Сыракомли «Добрые вести» (*Добрыя весці*, 1848, 1861) позиция лирического героя / рассказчика — автора более обобщена через местоимение *мы*. И здесь мало видно стремления автора относиться к той или иной стороне, очевидно, автор работает над сближением:

І панская дзецка, і хамская юха
 З аднэй кватэркі піяюць мёд:
 І прысягнулі навек, да абуха,
 Быць сабе вольны і роўны народ
 [Сыракомля 1993: 15].

В большинстве произведений поэт стремится привести доводы в пользу созидания по отношению к любому творческому процессу. Несмотря на множество демотивирующих аргументов, среди которых и осознание собственного несовершенства, автор видит смысл в работе любого творца. Рассказчик / лирический герой особым образом проявляет взгляд на неблагодарного читателя — унижительное отношение к поэту и поэзии. Судьба смиренного творца — одна из тем стихотворения «Адменнікі старых напеваў» (1855), где возникает противопоставление будничного и возвышенного, материального и духовного:

Нядоля такога ў натоўпе сустрэне,
 Хто ўскрыцца надумае сціплаю мрояй.
 З убоства кніць будуць, пры песні задрэмлюць,
 Паклёпам пакрыюць пачуцце святое.
 У паходзе да храма мамоны і пыхі
 Мой сцоў зруйнавалі, разбурылі ціхі
 ([Сыракомля 1993: 53],
 пер. с пол. В. Дубовки).

Кроме того, при более детальном знакомстве с лироэпическими произведениями Сырокомли следует отметить, что он обнаруживает потребность скромного Лирника воспеть серое прошлое. По тем же формальным показателям роль и место творца проявляется в начале поэм и бесед («гавенд»), что характерно для лиро-эпической традиции предшествующих эпох. Так, в поэме «Маргер» (*Margier*, 1855) поэт отмечает, что о древности родины рассказать некому, очевидно, признавая себя одним из последних певцов Литвы-Беларуси: «Kto wyssać świętą prawdę z podaniowych baśni? / Kto w literze zamknięte życie nam objaśni? / Kto mrok zapadłych czasów odświecili choć trocha?» [Syrokomla 1872: 6]

Скромность особенно чувствуется и в описании пейзажей Литвы-Беларуси, например, в поэме «Благородный Ян Демборог»:

Твой взгляд *панурай* красай напоўнен,
 Ё малюнку цябе не пакажаш на поўдні.
 На рэках тваіх *не шумяць вадаспады*,
 І *шэрань* паўсюды ё тваіх даляглядах
 ([Сыракомля 1993: 106],
 пер. с пол. В. Мархеля).

В упомянутом стихотворении Владислав Сырокомля также отмечает скромность, отсутствие гордости, хотя и наряду с благородством. В этом ключе и происходит сопоставление представителей разных поколений рода Демборог. Реальность показала, что шляхта XIX в. уже не имеет той воинской славы, того богатства, как прежде, но должна сохранить свою честь, быть образованной, избавиться от высокомерия.

Изучив имеющиеся материалы и проанализировав произведения Владислава Сырокомли, можно сделать вывод, что *скромность* (или *застенчивость*) имела место в мировоззрении писателя и была перенесена в эмотивное пространство его текстов. Существенные изменения письма, свобода самовыражения автора, присутствие в тексте непосредственно личности с его эмоциональным спектром дали возможность общения с читателем на языке собственных чувств. Скромность / застенчивость Владислава Сырокомли можно рассматривать в контексте его творчества — как способ эмоционального воздействия на читательскую аудиторию, с одной стороны, на окружение (людей своего круга — интеллигенцию), чтобы

донести до своей аудитории проблемы современного общества, с другой — на крестьянство, чьего освобождения так желал и ожидал Владислав Сырокомля.

Можно заключить, что эмотивное пространство многоязычной белорусской поэзии XIX в. взаимосвязано с индивидуальностью каждого отдельно взятого писателя, тематическое разнообразие произведений является в высокой степени зависимым от общественно-политической и культурной ситуации — в этом ключе выделяются общие и частные тенденции. Это в конечном итоге раскрывает возможности воздействия на эмоции читателя / реципиента, и литература становится одним из путей распространения идей в обществе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бурдзялёва 2006 — *Бурдзялёва І. Габрыэля Пузыня: святло шчасця // Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта / Пад агульн. рэд. М. Хаўстовіча. Вып. 7. Мінск, 2006.*
- Изард 2006 — *Изард К. Психология эмоций. СПб., 2006.*
- Калядка 2018 — *Калядка С. У. Літаратуразнаўчая тэорыя паэтычнай эмоцыі. Мінск, 2018.*
- Літаратура Беларусі 2013 — *Літаратура Беларусі XIX стагоддзя: анталогія / Уклад.: К. А. Цвірка, І. С. Шпакоўскі, К. У. Антановіч, навук. рэд. А. В. Мальдзіс. Мінск, 2013.*
- Мальдзіс 1973 — *Мальдзіс А. Тры месяцы пошукаў, знаходак і сустрэч // Польшча. 1973. № 7.*
- Манькоўская 2004 — *Adam M-ski (Zofia Mańkowska). Dzisiaj i na wieki. Poezje = Адам М-скі (Зоф'я Манькоўская). Цяпер і назаўсёды. Паэзія / Уклад. Ю. Гарбінскага / пер. з пол. І. Багдановіч, У. Мархеля, С. Мінскевіча. Warszawa; Minsk = Варшава; Мінск, 2004.*
- Пузыня 2018 — *Пузыня Г. Струмень любові: вершы / Пер. з пол. І. Багдановіч. Мінск, 2018.*
- Спасович 1913 — *Спасович В. Д. Сочинения / Изд. 2. СПб., 1913.*
- Сыракомля 1993 — *Сыракомля У. Добрыя весці: Паэзія, проза, крытыка / Уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі; прадм. К. Цвіркі. Мінск, 1993.*
- Хаўстовіч 1994 — *Хаўстовіч М. Душа вярталася на бераг Лучосы. Лёс і творчасць Тадэвуша Лады-Заблоцкага // Роднае слова. 1994. № 10.*

- Чачот 1996 — *Чачот Я.* Выбраныя творы / Уклад., пер. з польск., прадм. і камент. К. Цвіркi. Мiнск, 1996.
- Шаховский 2010 — *Шаховский В. И.* Эмоции: долингвистика, лингвистика, лингвокультурология. М., 2010.
- Łada-Zabłocki 1845 — *Łada-Zabłocki T.* Poezje Tadeusza Łady Zabłockiego / Wyd. R. Podbereski. Petersburg, 1845.
- Syrokomla 1872 — *Syrokomla W.* Poezye Ludwika Kondratowicza (Władysława Syrokomla). T. 2. Warszawa, 1872.
- Syrokomla 1922 — *Syrokomla W.* Wybór poezji. Kraków, 1922.
- Syrokomla 1896 — Syrokomla o sobie / Przepisał i objasnił Wł. R. Korotyński. Warszawa, 1896.
- Zdziechowski 1924 — *Zdziechowski M.* Władysław Syrokomla: pierwiastek litewsko-białoruski w twórczości polskiej. Wilno, 1924.

Ресурсы эмотивности

**и развитие национальных
литератур и языков
в XX веке**

Максим Богданович: лирика мысли и чувства

Аннотация: Поэзия классика белорусской литературы Максима Богдановича (1891–1917) отличается богатой эмоциональной насыщенностью звучания. Это проявляется в стихах с разной тематикой, которые объединены глубоким философским смыслом, культом красоты природы и человеческой души в ее самых искренних проявлениях. Тонкие движения души, богатый спектр эмоций лирического героя подчеркиваются использованием выразительных эпитетов, метафор и символики, насыщенной цветовой гаммой. Радость и восхищение совершенством мира были преобладающим эмоциональным фоном всей лирики поэта вопреки его слабому здоровью и неизлечимой болезни.

Ключевые слова: Максим Богданович, лирика, эмоциональность, радость, восторг, философская лирика, романтизм, импрессионизм.

Максим Богданович (1891–1917) принадлежит к классикам белорусской литературы. Его лирика продемонстрировала широкие выразительные возможности родного языка, способность проникновенно говорить о тончайших движениях души, отражать глубину самого трепетного чувства, выражать богатый спектр эмоций лирического героя. Эти черты присутствуют в единственном изданном при жизни поэта сборнике «Венок» (1913) и россыпи стихов, опубликованных в периодике, большей частью в газете «Наша нива», где и состоялся дебют поэта (1907). Сборник «Венок», объединивший стихи разных лет, по праву называют духовной биографией поэта.

На формирование М. Богдановича и как поэта, и как личности оказала значительное влияние сложная и насыщенная атмосфера эпохи. Увлеченный задачей создания литературы на национальном языке (как и весь круг авторов, объединенных вокруг «Нашей нивы»), поэт опирался на богатый белорусский фольклор и художественный опыт мировой литературы. Именно в этом синтезе он видел залог успешного развития национального искусства слова. В ставшей хре-

стоматийной статье «Забытый путь» он подчеркивал: «Мы совершили бы серьезную ошибку, если бы не усвоили ту науку, которую нам дает мировая (прежде всего европейская) поэзия. Было бы более чем легкомысленно ничего не взять из того, что сотни народов в течение тысячелетия складывали в сокровищницу мировой культуры» [Багдановіч 1996: 349].

Максим Богданович хорошо знал и тонко чувствовал язык народной поэзии во всем богатстве нюансов. Это тем более поразительно, если учесть обстоятельства его жизни. Поэт родился в Минске, но большую часть своих дней прожил в России в Нижнем Новгороде и Ярославле, постигая красоту и богатство белорусского фольклора по записям, сделанным его отцом¹. Живя далеко от родины, он имел ограниченные возможности слышать «живое слово» белорусов, но чутко воспринимал его мелодику. Показательно, что часть сборника «Венок» называется «Зарисовки и напевы» (*Манюнкi і спевы*), чем подчеркнута музыкальное и изобразительное начала стихотворений. Циклы «В зачарованном царстве» и «Звуки Отечества» написаны под впечатлением от белорусских народных верований и песенного творчества. Завораживающая, полная таинственности атмосфера сказочного леса создается присутствием «сумнаго, мяркотнага лясуна», начинающего перебирать сосны-струны, змеиною царя, лесного озера, русалок и водяного. Хтонические существа при этом не кажутся страшными и не несут опасности, хоть «лясун» играет, «навяваючы сум», русалки в озере уже запутали косы, а водяной залег меж тины. Все эти детали усиливают эмоциональный эффект и будят воображение. Лирический герой, затаив дыхание, слушает «голосок ветерка», погружаясь в особое эмоциональное состояние, готовый к встрече с чудесами и боясь спугнуть то, что озеро «у цёмнай глыбiне хавае», когда «сонца ціха скацілася з горкі» и все вокруг погружается в дрему и появляется в золотой короне змеиный царь.

Эти примеры свидетельствуют, в частности, о том, что Богданович в значительной мере ориентировался на романтическую традицию русской и европейской поэзии, обогащенную лирической импрессию. Поэзия романтиков и их последователей импрессио-

¹ Отец поэта Адам Егорович Богданович (по профессии учитель) был известен как собиратель белорусского фольклора, этнограф и знаток белорусского языка, ср. [Богданович 1895].

нистов — это прежде всего выражение богатого спектра эмоций, она насыщена множеством эпитетов, метафор, отличается приподнятостью тона. Лирический герой Богдановича воспринимает мир подчеркнуто эмоционально. Это ярко подтверждает образный строй стихотворений, предваренных эпиграфами из лирики А. Фета, А. Пушкина, Р. Сюлли-Прюдома и др., создающими определенный «горизонт ожидания».

Умиротворенность и легкая грусть одних стихотворений контрастирует с мажорными интонациями других: описаниями грозы, построенными на контрасте понурого облака и весело блеснувшего «огненного меча» («Буря») и столкновении двух туч, пролившихся дождем («У небе — ля хмары грымотнай...»). При свете дня иным кажется и озеро, оно «волнуется», «плещет и пенится», а «в душе не замолкает / струн веселых перебор» («Озеро»). Восторг перед миром природы отражают стихотворения «Привет тебе, житье на воле» и «Блестит на небе звезд посев». Показательно, что стихотворению «Привет тебе, житье на воле» предпослан эпиграф «Оглянись — и мир вседневный / Многоцветен и чудесен» из стихотворения А. Фета «Мы с тобой не просим чуда», являющегося ярким образцом импрессионистской лирики. Русский поэт обращает свой взор на бесконечно изменчивый и удивительный окружающий мир и утверждает — «только истинное чудно», тот самый «круг волшебный», в котором пребывает человек и перед которым он замирает в восторге и стремлении запечатлеть каждое мгновение.

Эпитеты и метафоры из стихотворений М. Богдановича создают атмосферу торжества жизни («золотой блеск» солнца и игра света и тени, «серебро иголок» сосен и звезд, «жизнь слышна со всех сторон» в ночном лесу, где «жизнь наполнила весь мрак»). «Завороженный вечерней тишиной», поэт, с «природой слившийся душой», слышит, «как растет трава» («Теплый вечер, тихий вечер, свежий стог...»), стараясь уловить тончайшие переливы подвижного пейзажа («Доброй ночи, заря-заряница!», «Тихо по мягкой траве...»). К ним примыкает одно из самых известных стихотворений М. Богдановича, являющееся шедевром любовной лирики поэта, — «Романс» («Зорька Венера...»)². При его написании Богданович был

² Это стихотворение положено на музыку и более известно под названием «Зорка Венера».

вдохновлен стихотворением французского поэта-парнасца Рене Сюлли-Прюдома, весьма популярного на рубеже веков, в свое время считавшегося лучшим поэтом Франции и известного также тем, что он стал первым лауреатом Нобелевской премии по литературе за «поэтическое творчество, отмеченное благородным идеализмом, художественным совершенством и редкостным сочетанием душевных и интеллектуальных достоинств» [Косиков 1997: XXX]. Стихотворение М. Богдановича — грустное и светлое одновременно («светлыя згядкі», «ціхае каханне»), наполненное воспоминаниями о встрече и расставании, надеждой на то, что утренняя звезда будет вечно связывать влюбленных, сохраняющих нежность друг к другу.

Цикл «Старая Беларусь» отражает увлечение поэта национальной историей и культурой. В большинстве стихов преобладает повествовательная интонация, соответствующая желанию поэта проникнуть в суть старинных текстов («Летописец», «Переписчик», «Книга» и др.). Самое известное его стихотворение «Слуцкие ткачихи», напротив, музыкально и эмоционально. Оно построено на противопоставлении вольной жизни, «смеющегося поля», где «синют мило васильки» и подневольного труда запертых в «панском дворе» девушек. Пронзительная интонация тоски по дому и воле вылилась в один из самых ярких образов-символов лирики Богдановича — цветок василька, случайно возникающий под руками девушки, склонившейся над «персидским узором» ковра. Стихотворение положено на музыку, а василек спустя годы стал узнаваемым национальным символом Беларуси. Элегия «Слуцкие ткачихи» свидетельствует о важности данного жанра для поэта, как и для многих других его современников (Я. Купала, Я. Колас и др.). В то же время лирика М. Богдановича показывает, что он выступает подлинным экспериментатором, обращаясь к таким классическим жанрам европейской поэзии, как сонет, триолет, рондо, рондель, терцина и т. д., заботясь одновременно о совершенстве формы и передаче разных эмоциональных состояний лирического героя.

Одно из самых известных произведений Богдановича — поэма «Вероника», рассматриваемая вместе с эпилогом, дает интересный пример как с точки зрения представлений поэта о жизненных ценностях, так и эмоциональной наполненности текста. М. Богданович придавал особое значение жанровому обозначению своих произ-

ведений и всегда стремился к точности. «Вероника» названа им не просто поэмой, а «вершаваным апавяданнем», т. е. определена как «стихотворный рассказ» либо «рассказ в стихах». Произведение, с одной стороны, обладает теми же особенностями, что и рассказ: небольшое по объему, имеет несложный сюжет, повествование ведется от первого лица — рассказывается «история». Однако действительность здесь воспроизводится средствами не только эпическими, но и лирическими. Этому способствуют стихотворная форма, богатый спектр лирических средств и особый образ повествователя, который по сути дела превращается в лирического героя. Обыкновенная житейская история о пробудившейся в сердце юноши любви к подруге детских игр становится исповедью с повышенной эмоциональностью звучания. Она рассказывает о полных счастья и радости днях детства и юности, о зарождении первой любви, о тонкости душевных переживаний, о пробудившейся тяге к творчеству. Любовь эта, хотя и безответная, стала для героя самым дорогим сокровищем его жизни, ценность которого с годами только возрастает. Поэма во многом автобиографична, она посвящена самой большой привязанности Богдановича — Анне Кокуевой, родной сестре его гимназического друга, которая была музой поэта. Ей же посвящен и один из шедевров белорусской любовной лирики — упомянутое выше стихотворение «Романс» («Зорка Вянера ўзыйшла над зямлею...»). Правда, автор поэмы хочет скрыть тайну сердца, а возможно, и уйти от «прямой» автобиографичности, в эпитафии он говорит, что героиня — плод его воображения, и дает ей вымышленные имя и фамилию — Вероника Забела. Имя и фамилия героини, действительно, как бы «уносят» читателя далеко от Волги, где развивался юношеский роман поэта, в Беларусь, в имение «паноў Забэлаў».

Душа любимой героини белорусского поэта «ў паўнаце красы ўстае» [Багдановіч 2001: 149], оставляя глубокий след в его памяти. М. Богданович в поэме, как и в ряде других стихотворений, поэт идеальной, возвышенной любви. Его идеалу женщины и женской красоты полнее всего соответствовал образ Мадонны. Материнское начало проступает в его юных героинях, превращая их в возвышенно-прекрасные создания:

У тэй, што з постаццю дзяўчыны
Злівала мацеры чэргы.
О, як прыхожы-дзіўны ты,
Двайной красы аблік ядыны!
[Багдановіч 2001: 152]

Образ Мадонны в поэзии белорусского автора возник под влиянием великого мастера эпохи Возрождения Рафаэля (имя художника упоминается в тексте поэмы). Рано лишившийся матери М. Богданович в детстве любил рассматривать репродукцию картины итальянского мастера, которую его отцу подарил Максим Горький (она сохранилась и содержится в музее Максима Богдановича). Образ возлюбленной неизменно наделяется эпитетами «чистый», «возвышенный», он рождает «вдохновенье».

В то же время в «рассказе в стихах» переплетается высокое и будничное: с описанием таинственного и романтического старого сада, где любит уединяться Вероника, соседствует другое видение этого пейзажа — осеннего, ненастного, с чернеющими гнездами ворон. Пожалуй, лишь М. Богданович после А. Пушкина не нарушает поэтичности описания картины природы использованием «непоэтической лексики», словами типа «вороны», «старый забор» («тын стары»), который к тому же «покосился» («схіліўся») и пр. Соседство лексики разного эмоционального наполнения лишает поэму ненужной сентиментальности и подготавливает философски насыщенный эпилог.

С ним связана определенная загадка, требующая ответа на вопрос, почему автор изъясил эпилог из сборника «Венок» и поместил с другими стихотворениями с пометкой «предназначенные для “Венка”». Исследователями дается, правда, весьма прозаическое объяснение этому факту. Говорится, в частности, что редакция получила его, когда текст поэмы уже был набран [Багдановіч 2001: 612]. Однако, думается, есть и другая причина, связанная с ассоциативным подтекстом произведения. Речь идет о переключках с Пушкиным. Белорусская критика заметила, что поэма М. Богдановича отличается «многомерным пушкинским мировосприятием», способностью принимать жизнь во всем ее многообразии [Навуменка 1999: 297]. Современный поэт и исследователь белорусской литературы Нил

Гилевич также писал о важности для Богдановича художественного опыта А. Пушкина [Багдановіч 2001: 16].

На рубеже XIX–XX вв. Пушкин уже прочно занял центральное место в русской литературе и культуре и оказывал на нее огромное влияние. М. Богданович на протяжении всей своей жизни испытывал глубокий интерес к русскому поэту, переводил его стихи, использовал строки из них в качестве эпитафий, писал о нем литературно-критические заметки, опирался на его художественные открытия. В поэме «Вероника» можно выделить целый ряд черт, которые подтверждают это, хотя ни ее сюжет, ни система персонажей не имеют ничего общего ни с каким конкретным произведением русского поэта в отдельности. Поэма обнаруживает ассоциативную связь и с романом в стихах «Евгений Онегин», и с философской и любовной лирикой Пушкина. Во-первых, жанр стихотворного рассказа сам по себе отсылает к роману в стихах. Вышеупомянутая будничность пейзажа и некоторые качества Вероники, ее мечтательность и страсть к чтению, как у пушкинской Татьяны, и четырехстопный ямб, что у поэтов нередко выступает формой диалога, не остались незамеченными (подробнее см. [Шешкен 2003; 2013]). Кроме того, М. Богданович в начале поэмы подчеркивает: «Схачу свой *вольны* верш пачаць», что прямо адресует к роману свободной формы А. Пушкина («И даль *свободного* романа / Я сквозь магический кристалл / Еще не ясно различал» [Пушкин 1950а: 191]). Поэтому в эпилоге, следуя избранному принципу свободного в композиционном отношении повествования, М. Богданович обрывает свой рассказ, не досказывает сюжет до конца, иронически обещая читателю закончить его, когда отыщутся «следы Пегаса». Обещание остается невыполненным. Далее следует эпилог, в котором герой спустя много лет оказывается вновь в старом саду, и только вырезанное на коре дерева дорогое имя напоминает ему о прошлом. Если вспомнить внезапное расставание А. Пушкина со своим героем на самом интересном месте, «в минуту злую для него», то можно высказать предположение, что открытость финала и в «Веронике» преднамеренна, а «Эпилог» выведен за рамки сборника и существует отдельно вовсе не случайно.

Эпилог к поэме «Вероника» М. Богдановича начинается словами, вызывающими в памяти ассоциации не только с пушкинским

романом в стихах, но и с его философской лирикой. Хотя в последних строках романа Пушкин рассуждает о быстротечности жизни, о неизбежных потерях на ее пути, этот мотив наиболее глубоко выражен в известной философской элегии «Вновь я посетил...» (1835). Первые строки из эпилога к «Веронике» адресуют именно к ней: «Ізноў пабачыў я сялібы, / Дзе леты першыя прайшлі». Возвращение лирического героя в дорогие сердцу места сопровождается болезненными наблюдениями над следами разрушения, запустения и забвения («сцены мохам параслі»; «Ўсё глуха, дзіка, / Ўсё травой зарасло») и ведет к неутешительным мыслям о быстротечности жизни: «Няма таго, што раньш было».

Однако ни А. Пушкин, ни М. Богданович не приходят к выводу о тщетности всего земного и бессмысленности человеческого бытия. Оба были на редкость жизнеутверждающими поэтами и жизнерадостными людьми. Это особенно поражает в М. Богдановиче, который знал о своей неизлечимой болезни. Философское размышление из «Евгения Онегина» «Блажен, кто праздник жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина» [Пушкин 1950а: 191] — смертельно больной двадцатипятилетний М. Богданович «подхватывает» и делает основным мотивом одного из предсмертных своих стихотворений:

Пралятайце вы, дні,
Залатымі агнямі.
Скончу век малады, —
Аблятайце цвятамі

[источник]

Оба автора прославляют в своих стихах вечное движение и обновление жизни. Пушкин в элегии предстает стихийным материалистом-диалектиком: «много / Переменилось в жизни для меня, / И сам, покорный общему закону, / Переменился я» [Пушкин 1950: 344]. Он вдохновенно приветствует «племя младое, незнакомое». А М. Богданович воспевает любовь как вечную непреходящую ценность, наполняющую существование человека глубоким и истинным смыслом: дерево, на коре которого вырезано имя возлюбленной, превращается в «манумент жывы», естественный памятник, свидетельство того, что сама природа покровительствует глубокому чувству, вознося его на недостижимую высоту. Разрушительной силе

времени способна противостоять только сила любви и «Чым боли сходзіць дзён, начэй, / Тым імя мілае вышэй».

Оба автора, стараясь противостоять силам разрушения, восходят к анакреонтической традиции европейской литературы. В раннем творчестве А. Пушкина выделяется целый период, отмеченный глубоким интересом к древнегреческому поэту. Лучшим образцом русской анакреонтики считается его «Вакхическая песня». Глубокий интерес к Анакреонту проявлял и М. Богданович. Такие стихотворения, как «Маладыя гады...», «Набягае яно...» и др., свидетельствуют о важности воздействия философского и поэтического опыта древнегреческого поэта на белорусского автора. Свое отношение к поэзии Анакреонта М. Богданович выразил и в отдельном стихотворении:

Бледны, хілы, ўсё ж люблю я
Твой і мудры і кіпучы верш, Анакрэон!
Ён у жылах кроў хвалюе,
Ў ім жыццё струею плешча, вее хмелем ён.
Верш такі — як дар прыроды,
Винаграднае, густое, цёмнае віно:
Дні ідуць, праходзяць годы, —
Але ўсё крапчэй, хмяльнее робіцца яно

[Багдановіч 2001: 81].

К Богдановичу от Анакреонта тянется интересная ниточка. Поэзия этого автора еще в античности вызвала множество подражаний. Так, один из малоизвестных древнеримских поэтов Флор, прославляющий Аполлона и Диониса, солнце и вино за то, что они разгоняют «сумрак ночи» и «сумрак души»³, пишет:

Грушу с яблоней в саду я деревьями посадил,
На коре наметил имя той, которую любил.
Ни конца нет, ни покоя с той поры для страстных мук:
Сад все гуще, страсть все жгучей, ветви тянутся из букв

[Поздняя латинская поэзия 1982: 473].

³ Флор входит в число малоизвестных позднелатинских авторов. Несколько его стихотворений были помещены в «Латинской антологии» и в ее составе дошли до наших дней. «Флор — ритор из свиты Адриана, римского императора II века», — пишет М. Гаспаров [Поздняя латинская поэзия 1982: 16].

При всем неоспоримом сходстве с мотивом эпилога к «Веронике» и определенного эмоционального сходства стихотворений мы все же удержимся от соблазна предположить, что белорусский поэт заимствовал этот мотив у древнего автора. Хотя некоторая зацепка есть. Известно, что на русский язык именно это стихотворение перевел В. Брюсов, который работал над книгой «Золотой Рим: очерки жизни и литературы IV в. по Р. Х.», оставшейся недописанной [Поздняя латинская поэзия 1982: 5]. М. Богданович хорошо знал поэтическое творчество В. Брюсова (поэзия символизма была ему близка) и был знаком с ним лично. Однако обычаем писать на коре деревьев имя возлюбленной стар как мир и продолжает жить. Только гению дано силой поэтического слова банальность превратить в символ великого чувства.

Более вероятно, что любовь к поэзии Анакреонта возникла у белорусского поэта через посредничество пушкинской лирики. Как и к другим античным авторам, в частности к Горацию, стихотворение которого «Памятник» Богданович перевел на белорусский язык. Размышляя о смерти и бессмертии, в предсмертном стихотворении М. Богданович пишет:

Ў краіне светлай, дзе я ўміраю,
У белым доме ля сіняй бухты,
Я не самотны, я кнігу маю
З друкарні пана Марціна Кухты
[источник].

Этой «книгой» является первый и единственный сборник стихов поэта. Присутствие в стихотворении мотива «Памятника», мысли, что он оставил свой след на земле и «весь не умрет», тонко почувствовал и отразил в переводе на русский язык А. Барухович: «Не так мне горько, я оставляю / “Венок” печатни Максима Кухты» (подробнее см. [Шешкен 2003: 209]). Контраст мотива смерти и эмоционально «светлого» мировосприятия, образы яркого южного солнечного дня, синего моря придают стихотворению особую эмоциональную пронзительность звучания. Поэт, понимая, что его конец близок, остро чувствует и пытается запечатлеть окружающую его красоту. Это качество предсмертной лирики Богдановича отметил белорусский поэт и ученый, автор предисловия к полному собранию сочинений поэта О. Лойко. Он подчеркнул, что «лирика последних дней как бы совсем не утратила того жизнелюбия, свойственного “Венку” с его эпигра-

фом из А. Фета: “Оглянись — и мир вседневный / Многоцветен и чудесен”. Напротив, жизнелюбивый пафос поэта в лирике последних дней еще больше усилился» [Лойка 1992: 35–36]. Действительно, последние стихи Богдановича стали «гимном жизни, молодости, женской красоте» [Лойка 1992: 36], хотя у поэта есть также немало произведений, навеянных грустными настроениями.

Богатая эмоциональная насыщенность поэзии М. Богдановича проявляется в стихах с разной тематикой, которые объединены глубоким философским смыслом, культом красоты природы и человеческой души в ее самых искренних проявлениях. Это достигается путем использования выразительных эпитетов, метафор и символики.

ЛИТЕРАТУРА

- Багдановіч 1996 — *Багдановіч М.* Забыты шлях // Багдановіч М. Выбраныя творы. Мінск, 1996.
- Багдановіч 2001 — *Багдановіч М.* Поўны збор твораў. Т. 1. Мінск, 2001.
- Богданович 1895 — *Богданович А. Е.* Пережитки древнего мирозерцания белорусов. Гродно, 1895.
- Косиков 1997 — *Косиков Г. К.* О творчестве Сюлли Прюдома // Поэты — лауреаты Ноблевской премии. М., 1997. С. 23–26.
- Лойка 1992 — *Лойка А.* Паэт нараджаецца не аднойчы // Багдановіч М. Поўны збор твораў. Т. 1. С. XXX.
- Навуменка 1999 — *Навуменка І. Я.* Максім Багдановіч // Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4 т. Т. 1. Мінск, 1999. С. XXX.
- Поздня латынская поэзія 1982 — Поздня латынская поэзія / Сост. и вступ. ст. М. Гаспарова. М., 1982.
- Пушкин 1950 — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 3. Стихотворения 1827–1836. М.; Л., 1950.
- Пушкин 1950а — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. М; Л., 1950.
- Шешкен 2003 — *Шешкен А. Г.* Поэма «Вероника» Максима Богдановича в контексте русских и европейских литературных традиций // Славянский вестник. Вып. 1 / Под ред. В. П. Гудкова и А. Г. Машковой. М., 2003. С. 201–210.
- Шешкен 2013 — *Шешкен А. Г.* Лирика Максима Богдановича (к вопросу об особенностях формирования белорусской национальной литературы) // XV Международные съезд славистов. Минск, 20–27 августа 2013 г.: Доклады российской делегации. Т. 2. Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики. М., 2013. С. 407–420.

Психологизм и эмотивность

в повестях Максима Горьцкого

Аннотация: Статья посвящена художественным особенностям творчества М.И. Горьцкого — автора автобиографических повестей, рассказов, романов, первой «Истории белорусской литературы», основателю художественно-документального направления белорусской словесности. Его стиль отличают лаконизм, эмоциональность, философские раздумья без нарочитой назидательности, чуткость к историческим и насущным проблемам белорусского народа.

Ключевые слова: М. И. Горьцкий, белорусская литература, биографизм, экспрессивность, эго-документы, словесность, литература факта.

Максим Иванович Горьцкий (1893–1938) — ученый-лингвист, один из основателей белорусской литературоведческой школы, автор сборников рассказов, автобиографических повестей, романов, драм. Его личность занимает особое место в ряду выдающихся белорусских писателей первой половины XX в. благодаря многогранным талантам, философскому взгляду на мир, на историческую судьбу родной Беларуси, особому чувствованию характерных национальных особенностей своего народа в сопоставлении с соседями — русскими, украинцами, поляками, литовцами. Самые разнообразные научные занятия М. Горьцкого способствовали продвижению и распространению знаний о белорусах в мире, не подлежит сомнению и его вклад в процесс национальной самоидентификации.

М. И. Горьцкий — образец двуязычного литератора, одинаково свободно владевшего как белорусским, так и русским литературными языками. Любовь и уважение к собственному краю и своему народу, раскрытие тайн белорусской души были центральными мотивами его творчества, однако его критичный, острый взгляд писателя не оставлял в стороне и некоторые неприглядные нравы и особен-

ности белорусов и соседних народов — украинцев, литовцев, евреев, русских. Философские раздумья по этому поводу были лишены критической назидательности и менторского тона, мировоззрение писателя отличала эмоционально взвешенная чуткость к историческим и насущным национальным проблемам.

М. Горецкий — новатор в самых разнообразных областях национального гуманитарного знания — литературоведении, лексикографии, фольклористике. Одной из наиболее значительных заслуг писателя по праву считается создание первой «Истории белорусской литературы» (1920), которая много лет являлась единственным трудом такого рода и неоднократно переиздавалась в дополненном виде, стала учебником не для одного поколения белорусских школьников и студентов. М. Горецкий — создатель (в соавторстве с родным братом — Гавриилом Горецким) первого русско-белорусского словаря [Гарэцкі 1918], автор «Хрестоматии белорусской литературы. XI век — 1905 год» [Гарэцкі 1922], составитель сборника «Народные песни с мелодиями» [Гарэцкі 1928]. Писатель перевел на белорусский язык «Слово о полку Игореве», произведения М. Горького и А. Фадеева. Исследователь его творчества М. Мушинский отмечал главные черты, присущие писательской манере Горецкого — «отсутствие какой бы то ни было нарочитости, искусственной драматизации и схематизма. Это была высокая простота, рожденная самобытным взглядом на жизнь, умением самое сложное выразить в доступной форме» [Мушинский 1976: 7].

Жизнь писателя оборвалась трагически рано. В 1930 г. он был выслан в Вятку, где работал чертежником, а с 1935 г. до нового ареста в 1937 г. преподавал русский язык в средней школе в Смоленской области. Основанием для ареста послужил ложный донос, его обвинили в национализме и в 1938 г. казнили в Вятке. Реабилитировали М. Горецкого только в 1957 г.

Уже в первых своих публикациях в «Нашей ниве» (первой белорусскоязычной газете) в начале 1910-х гг. Максим Горецкий четко проявил собственную гражданскую позицию, пытаясь привлечь внимание читателей к национальным проблемам, определить место белорусов и их культуры среди других славянских народов, обозначил возможные способы сбережения и развития традиционных духовных ценностей.

М. Горецкий был подлинным писателем-новатором. Его вклад в обогащение и совершенствование художественного языка национальной литературы признан всеми, кто занимается исследованием истории белорусской словесности. Именно М. Горецкий одним из первых белорусских писателей овладел искусством психологического анализа, монологической внутренней речью как важнейшими способами воплощения человеческого характера.

С полным правом Горецкого можно назвать и одним из родоначальников характерного для современной белорусской литературы документально-художественного направления, подтверждением чему служат многочисленные произведения его последователей. Так, например, А. М. Адамович считал, что документализм — не только жанр, но и «стиль неоднородный, чрезвычайно созвучный нашему времени» [Адамович 1966: 6]. Для литературы такого рода наряду с документальностью, предполагающей верность и точность в передаче событий, фактов, деталей, характерна и эмоционально достоверная реакция самого автора на описываемые им события. Знаменательно творческое родство М. Горецкого с русским писателем В. В. Вересаевым, также приверженцем художественно-публицистической манеры, который характеризовал собственное творчество как «живые рассказы о действительно бывшем» [Вересаев 1948: 81].

По мнению М. Мушинского, «М. Горецкий в лирико-философском цикле под общим названием “Что это?” впервые в белорусской литературе начала XX в. продемонстрировал творческое освоение жанрово-стилистических особенностей философской интеллектуальной прозы. Ряд отдельных фрагментов объединяет в художественное целое фигура героя, который ставит перед собой сложные, неразрешимые вопросы: тайны жизни и смерти, достоверность потустороннего мира, секреты мироздания, границы человеческого познания» [Мушински 2008: 50].

В своих рассказах и повестях Горецкий смог достигнуть высокой степени эмоциональной насыщенности — составного элемента психологического анализа, который, по мнению Л. Я. Гинзбург, «пользуется различными средствами. Он осуществляется в форме прямых авторских размышлений или в форме самоанализа героев, или косвенным образом — в изображении их жестов, поступков, ко-

торые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель» [Гинзбург 1999: 347]. Представляется, что «подготовленный читатель» — это не обязательно фундаментально образованная личность, скорее, человек чувствующий, способный к сравнению, параллелям, чутко реагирующий на окружающий его мир. В этом ему помогает писательский талант вербальной передачи «эмоционального». Исследователь эмотивности В. И. Шаховский высказал тезис о том, что «ключом к изучению человеческих эмоций является сам язык, который номинирует эмоции, выражает их, описывает...» [Шаховский 2010: 65].

Психологизм, по мнению многих литераторов, есть воспроизведение внутренней жизни человека. Горьцкий в полной мере обладал подобной творческой способностью. Он — автор пронизанных психологизмом произведений, погружающих читателей в мир души и чувств своих персонажей, называющий и дешифрующий причины их эмоционального состояния посредством самых разнообразных приемов и средств: интонации, описания жеста, улыбки, соответствующей номинирующей лексики, междометий, пунктуации и т. д.

Первым произведением в этом ряду можно считать повесть Горьцкого «Меланхолия» (*Меланхолия*). По справедливому мнению И. А. Гофф, «название — это идея произведения в самом общем виде» [Гофф 1984: 165]. «Меланхолия» — не только идея, но одновременно и точный указатель главной темы повести — особого психического состояния героя, молодого помощника землемера, работающего после окончания агрономического училища в глубокой провинции на границе Беларуси с Литвой.

Горьцкий создавал свою первую повесть с перерывами — с 1916 по 1928 гг. Очевидно, именно по этой причине она не обрела четкой структуры. Конец повести нетрадиционен — он обрывается резкой, почти мгновенной сменой настроения главного персонажа: от тяжелой тоски к приподнятому настроению в ожидании пока еще непонятных перемен. «Он шел по улице, подавленный своей тоской, и знал, что вечером под патроновы полочки и кадрили настроение его совсем испортится и захочется долго-долго стоять в полном одиночестве» [Горьцкий 1976: 364]¹. Последние строки повести об отъ-

¹ Далее в тексте статьи приводятся только номера страниц этого издания (в круглых скобках).

езде Левона как будто обещают продолжение автобиографического повествования: «Перед мысленным взором проплыл старый заброшенный сад, мокрые деревья... И на том он уснул» [Горецкий 1976: 366]. Дальнейшей судьбе ученика-землемера позднее будет посвящена следующая повесть М. Горецкого «На империалистической войне».

Повесть «Меланхолия» демонстрирует калейдоскоп самых разнообразных документально-художественных приемов: включения в текст писем героя воображаемому безымянному другу, очерковых зарисовок общественно значимых мест и особенностей жизни на литовско-белорусском пограничье («На почте»), описания реальных повседневных занятий главного землемера и приставленного к нему практиканта, диалогов с местными жителями, характерными этнографическими зарисовками повседневной сельской жизни с трудными буднями и неожиданно забавными ситуациями («Колонии»).

Происхождение фамилии главного героя — Задума — можно вести к одному из значений слова «меланхолия» как особого психического состояния, сопровождающегося в том числе и погружением в себя, приступами задумчивости. Именно это значение выбрал Горецкий для «говорящей» фамилии главного персонажа повести, который есть по существу alter ego автора «Меланхолии» — М. И. Горецкого. Их линии жизни (детство, юность) почти совпадают. Сам писатель в 1913 г. также окончил Горы-Горецкое землемерно-агрономическое училище и некоторое время работал в Литве, где получал начальные жизненные уроки, набирался опыта, строил планы на будущее, неразрывно связанные с родной белорусской стороной и ее людьми.

Подобно классическому барочному меланхолическому герою, Левон Задума испытывает равнодушие, граничащее с презрением, к радостям жизни, общению с ровесниками, развлечениям. Даже поход в Белорусский клуб в Вильне, о котором когда-то ему мечталось, не смог его расшевелить:

Левон со скучающим видом вышел на балкон, затем с горькой улыбкой прошептал: «И это наша культурная среда!.. Та самая среда, о которой мы столько мечтали в своей далекой школе, в своем глухом белорусском краю!.. Где же оно, то «огромное общество», где она, сознательная и просвещенная молодежь?.. Спустя какое-то время Левон снова вернулся в зал. С угрюмым, суровым видом стоял в углу и смотрел, как беззаботно танцуют парни и девчата... Пожалуй, это самый тяжелый вечер в моей жизни, подумал он и вышел одеваться (333).

Грусть, печаль, тоска, болезненная задумчивость, представления о возможной смерти родных и своей собственной — главные эмоциональные состояния Левона Задумы, с наименования которых и начинается повесть: «Мой милый товарищ! Ну вот у нас уже поздняя, слегка опечаленная весна и начало жаркого лета» (310). Казалось бы, в нормальной картине мира молодого человека, полного жизни, переход от весны к лету должен вызывать радостные безоблачные чувства, но в повести Горьцкого в той или иной мере всем и всеми правит меланхолия, даже природой. Печаль будто бы разлита повсюду как воздух. «Почему же грустно мне? Откуда исходит печаль моя, откуда жалость по невозможному и недостижимому, безвозвратно ушедшему в вечность?»

Родные просторы! Нельзя на земле жить без тоски. С печалью родился... Неужто с нею и в могилу лягу?» (313). Эти «проклятые» вопросы и «самодеятельный» психоанализ постоянно мучают юношу. Он безуспешно пытается разобраться в причинах своего нездорового состояния:

На кого я ропщу и кто мне что должен? — с болезненной определенностью мелькнула мысль. — Что со мной произошло, откуда у меня эта болезнь? А может, это нездоровая наследственность? Но вроде бы в моем роду все были здоровы, умели бороться с тяготами жизни и подолгу жили. Почему же без всякой причины мне так тяжело и так тоскливо? Неудивительно будет, если я когда-нибудь и руки на себя наложу» (355).

Можно с определенностью говорить о том, что «Меланхолия» пропитана эмоциональностью, различными ее проявлениями в речи, в характерном поведении персонажей, в описании картин природы, подробном воссоздании отдельных элементов ландшафта. Многие авторские сравнения и метафоры носят сентиментально-трагический оттенок: *беспросветный, как могила, вечер; печальная задумчивость; грустно-спокойные деревья; сумрачная хата; печальные гумна; с несчастным видом девушка; неведомая печаль*. В то же время Горьцкий использует и такой формальный признак эмоциональности, как уменьшительно-ласкательные суффиксы (*глазки, водица, банька, стожок, девчурка, денечки, сестричка* и т. д.), которые вносят в семантику этих слов дополнительный экспрессивно-эмоциональный оттенок, они подобны маркерам, свиде-

тельствующим о редких, но случающихся в жизни Левона Задумы моментах, наполненных любовью, вниманием, умилением, лаской.

Левон ведет переписку с «милым товарищем», «единомышленником», первые письма к которому он подписывает только собственным именем Левон, а последнее, которым заканчивается первая часть повести «Грустные письма», уже своей «говорящей» фамилией — Задума. В этих шести письмах герой повести раскрывает воображаемому другу свои самые заветные цели, делится болью за родной обделенный судьбой, вечно угнетенный народ, который, по существу, и является его подлинным адресатом. Левон в поисках жизненного ориентира старается выбрать собственное, близкое душе ремесло, наиболее полезное для будущего белорусского общества: «...нашему освободительному движению учителя и литераторы еще долго будут нужны...» (310).

Ничего значительного в жизни Задумы не происходит. Горецкий в основном описывает его бессобытийную, безрадостную жизнь, главным образом — особенности его возмужания и испытания однообразными обстоятельствами, которые и угнетают, и в то же время выковывают его непростой характер, беспокойный, впечатлительный, философский.

Задума много размышляет о самоидентификации, о белорусском освободительном движении, пытается расширить собственные знания о национально-культурных особенностях белорусов, разбросанных по разным территориям, в том числе и в соседних государствах: «...очень хочу, как ты сам знаешь и понимаешь, побыть в Вильне — в самом центре нашего освободительного движения, — а затем, на селе, познакомиться с жизнью нашего западно-белорусского крестьянина, которая для меня, да и для тебя, восточных белорусов, остается совершенно неизвестной» (310). Приехав в Вильно, Задума пишет другу очередное письмо с экскурсом в историю старобелорусской истории и культуры:

Пишу тебе из Вильни, из той Вильни, откуда светила могучим светом наша древняя культура... Нога моя уже ступала по тем улицам, где несколько сотен лет до этого ступал великий сеятель гуманизма и просвещения доктор Скорина и где совсем недавно вели беспощадные палачи на казнь вождя повстанцев Калиновского. Тут пел свои мужицкие песни отец нашего возрождения Матей Бурачок» (314).

Без внимания Левона не остается и незавидное состояние белорусского языка, который он слышал в Вильне разве что только на рынке. Особо его трогает и печалит непопулярность в этом многоязычном городе первой белорусской газеты «Наша нива», которую в 1906 г. именно здесь основали братья Луцкевичи и А. Власов. Жители пограничья — поляки, евреи, латыши, белорусы — между собой, как правило, говорили на родном языке, а межнациональное общение проходило на языковом гибриде — польско-русском или еврейско-русском.

Типологически повесть М. Горьцкого можно отнести к тому же направлению белорусской литературы, что и роман Якуба Коласа «На росстанях», представляющий собой литературный гибрид, объединивший в одном тексте признаки автобиографической прозы non-fiction, в основу которой, как правило, была положена линия жизни самого писателя, и литературы художественной, с чертами импрессионизма. Как правило, талантливое художественное произведение оставляет более глубокий эмоциональный след, чем произведение документальное. Однако к месту включенный в текст повести документ нередко становится художественной деталью, символом, неожиданным художественным образом, усиливающим эмоциональное воздействие на читателя.

Якуб Колас, задумавший свой роман еще в 1910-х гг., работал над ним в течение нескольких лет. Его первая часть — «В полесской глуши» — увидела свет только в 1923 г. Повесть М. Горьцкого и начальные главы романа Якуба Коласа близки не только общим основным мотивом — поисками новой белорусской интеллигенцией гражданского и личного предназначения, но и определенными чувствами и эмоциями — грустью, тоской, печалью, задававшими основной эмоциональный тон их произведениям. Эти настроения были характерны для многих белорусских литераторов эпохи национального возрождения, что в свое время заметил и Максим Горький [Горький 1955: 138]. Подобные душевные состояния являлись стилиевой доминантой этих произведений, символизировали одиночество главных персонажей — Левона Задумы у Горьцкого и Андрея Лобановича у Коласа. Их причины крылись, с одной стороны, в тяжести и безысходности крестьянской судьбы, которую они наблюдали с детства, а с другой — в трагической истории Беларуси, в ее неясной будущ-

ности и неопределенности — государственной, социальной, территориальной, о чем писал Якуб Колас:

Братья! Братья-белорусы!
Швед добро у нас палил,
Царь российский самочинно
Тут бесчестия творил,
Создавал острог народу,
Императорским пером
Мерил долго и свободу,
А культуру нес дубьем.
...Край родной, Ты разделенный,
И на западе от нас
Польский пан самовлюбленный
Вожжи взял в который раз

[Антология 2001: 11].

Природа, окружавшая и сопровождавшая молодых людей в их перемещениях по «родной сторонке», удивляла, радовала и печалила. Они постоянно рефлексировали, оценивали свои душевные состояния, нередко сверяя их с состоянием природы, частое «самокопание» Левона Задумы порой граничило с неврастеническими приступами. Конечно, причины этого крылись не в характере и смене картин родной природы, а в собственном подавленном душевном состоянии, из которого молодые люди пытались выйти, «отыскать себя», соединить эмоциональные порывы с рационально выверенной целью дальнейшего пути.

Вторая повесть «На империалистической войне (Записки солдата 2-й батареи N-ской артиллерийской бригады Левона Задумы)» (*На імперіалістычнай вайне (Запіскі салдата 2-й батарэі N-скай артылерыйскай брыгады Лявона Задумы)*) создавалась Горецким после серьезного ранения, полученного на фронте, где он воевал в качестве вольноопределяющегося телеграфиста одной из артиллерийских батарей в течение первых пяти месяцев Первой мировой войны, куда пошел добровольцем. Эта книга значительно дополнила читательские знания о тех трагических событиях через восприятие их непосредственного участника — солдата-добровольца, увидевшего и оценившего главное в любой войне: человека в чрезвычайных обстоятельствах, его моральные муки и «превращения»,

страшные подробности военных будней, жизнь не по правилам, лишённую привычных моральных законов. Повесть была издана в 1926 г. ещё при жизни писателя и только через десятилетия — после реабилитации М. И. Горьцкого, в 1976 г. — была переиздана и переведена на иностранные языки, в том числе на русский (пер. Л. Соловей).

Повесть «На империалистической войне» стала логичным продолжением «Меланхолии», отразившей дальнейший жизненный путь Левона Задумы — общего героя двух повестей. Горьцкий продолжал совершенствовать присущие документально-художественному жанру черты и индивидуальную творческую манеру изображения — создание конкретно-личностного мира, ограниченного жизненной историей и опытом автора, глубокой степенью психологизма и философского взгляда на ход современной истории. Как и в «Меланхолии», Горьцкий из множества художественных приемов выбирает семиотически нагруженные родственные жанры — дневник и письмо, которые, как представляется, наиболее верно и точно, по мнению писателя, соответствовали его творческой манере и замыслу.

Небольшое по объёму произведение открывается своеобразной экспозицией-вступлением, которое разделено на три коротких главы — «Лагерь», «Начало», «Мост». Затем автор вводит в текст наиболее важную и существенную составляющую повести — «Дневник», в котором описывает драматические коллизии своей военной жизни, собственные непосредственные впечатления и чувства. «Дневник — это текст о себе. О чем бы в нем ни писалось — о событиях личной жизни или социальных переворотах, излагаются ли мысли и переживания автора, <...> это документ о личности пишущего, и именно как таковой пишущим воспринимается» [Зализняк 2010].

Новаторский характер творчества Горьцкого отмечался многими его исследователями. Подтверждением этого мнения служат и тексты его повестей «Меланхолия» и «На империалистической войне». Ещё задолго до появления постмодернизма, для поэтики которого свойственны, в частности, разрушение оппозиции вымышленного и реального, художественного и нехудожественного, фрагментарность, нелинейность, нарушение причинно-следственных связей, принципиальная незавершённость, отсутствие единого замысла и т. д., Горьцкий использовал определенные черты и возможности этого литературного стиля / направления. О чем свиде-

тельствует, например, отсутствие классического окончания повести «Меланхолия», включение в художественный текст подлинной, задокументированной информации, например, о количестве военной техники, хронологическая нелинейность эпизодов и т. п. Автор является одновременно повествователем и главным персонажем «Дневника», в какой-то мере именно поэтому таким достоверным, психологически точным, с большой долей собственных эмоциональных впечатлений и реакций стал характер главного персонажа, представленный Горецким в динамическом развитии.

Дневник разделен на небольшие части — «Овраг», «Варшлеген», «Привалы», «Форты», «Оленбург», «Бегство», «Неман», «Поворот», «Стоим», «Переезд», «Горы». Последняя глава «Дневника» — «Катастрофа» — рассказывает о самых трагических событиях военной жизни автора: гибели командира и близких товарищей, серьезном ранении самого Задумы, о проведенных в госпитале днях на грани жизни и смерти. Можно предположить, что описанием этих событий писатель хотел завершить свою повесть; об этом же свидетельствует и авторская помета «Конец дневника». Но на каком-то этапе (не следует забывать, что повесть создавалась в течение десятилетия) пришло решение о продолжении и ином, чем предполагалось ранее, конце повести. Пребывание в госпитале, постоянное внутреннее ощущение надвигающейся со всех сторон смерти, медленное и мучительное выздоровление, не покидающие солдата мысли о бесцельности, бесчеловечности войны и, наконец, краткосрочный отдых в родном доме описаны в завершающих новеллах — «Обоз», «Госпиталь», «Побывка», «Письмо».

Представляется, что столь нетрадиционная, излишне дробная композиция повести была продиктована прежде всего индивидуальной авторской манерой, отчасти схожей с постмодернистской, а также склонностью М. Горецкого к созданию произведений малой жанровой формы, в первую очередь, психологического рассказа, наполненного внутренними монологами, исповедями, отрывками из дневников, писем.

Писатель нередко прибегал к такому важному компоненту психологизма, как художественная деталь, которая способствует передаче настроения, раскрытию и описанию тех или иных душевных движений и эмоциональных реакций. Ужасы войны Горецкий опи-

сывает натуралистично-жутко: «Убит человек... Что тут особенно-го? Вроде бы ничего. А как вспомню те страшные, помутневшие безжизненные глаза, мозги, кровь, скрюченные судорогой, окоченелые руки со сжатыми кулаками — только тогда понимаю значение слов «убитый человек» (435). Сильные эмоции, вызванные трагизмом этой сцены, многократно усиливаются «столкновением» двух эпизодов: вслед за описанием убитого человека идет повествование, казалось бы, об «обычной» военной повседневности:

Стонала земля, и все мы, сидя в укрытии, тоже стонали или немели, закрыв руками лица... На одно лишь хватает слов: «звери», «звери», «звери» или чтобы не тратить фигуральных выражений на мерзость... скажу прямо — крупные белые вши. На ногах, на спине — всюду. Ползают, копошатся, и далее, подводящая к констатации ужаса и трагизма войны, короткая фраза: Можно сойти с ума (435).

В белорусской литературе первых десятилетий XX в. не было примеров введения в ткань художественного произведения стилизованного под документ или подлинного документа, отсутствовал и опыт в создании литературы факта. Дневник, воспроизведенный в повести, можно считать художественно обработанным документом личного происхождения. Горьцкий был первым в белорусской литературе, кто обратился к синтезу художественного и документального в повести «На империалистической войне». Он создал новую жанровую разновидность — художественно-документальную повесть, соединив документ — авторский дневник — и художественный вымысел, заключенный в форму коротких новелл о разнообразных событиях первых месяцев войны на просторах Восточной Пруссии, о солдатском быте, о боевой дружбе, которая не раз спасала однополчан писателя.

«Дневник», несмотря на его не подлежащую сомнению автобиографическую основу, все же более художественный текст, чем документальный. Горьцкий стремился создать произведение, в котором, согласно канонам художественной литературы, автор не идентичен (не равен, по М. Бахтину) главному герою. Однако в этой связи знаменательно и другое мнение — приписываемое В. П. Катаевым И. А. Бунину — об их своеобразной тождественности, о том, что «каждый персонаж это и есть сам писатель» [Катаев 1967: 54]. Даже в публицистике точность, документальность отображенного как пол-

ное совпадение с объектом описания невозможна. В то же время Горецкий воспроизвел в повести подлинную историю нескольких месяцев войны — с точными топонимами, документальной хроникой наступлений и отступлений. В пользу большей художественности повести, чем документальности, говорит и уровень эмоциональности, отражающий душевные порывы персонажей повести, их реакции на описываемые военные события, вымышленные художественные образы-символы, например, командира батареи, в которой воевал будущий писатель:

Показался высокий, задумчивого вида офицер, с усами и подстриженной бородкой... С виду это был высокий и плечистый мужчина, немного сутулый, хотя и молодой, с усами и бородой, как на царских портретах... Однако глаза у него были глубокими и печальными... Наслышан я был и о его чудачествах: большой набожности, мелочной привязанности к порядку и опрятности (375).

Хотя все персонажи повести имеют говорящие фамилии-характеристики, отражающие их человеческую суть, — Задума, Шолопутов, Гноев, Хитрунов, Пупский, командир остается безымянным на протяжении всего повествования. Можно предположить, что это намеренный авторский прием. Скорее всего, по замыслу писателя, командир — человек-символ, олицетворяющий лучшие черты солдат и офицеров русской армии, представлявших самые разные народы Российской империи. При этом он не похож на статично-монументальный образец, он очень живой и достоверный: одновременно эмоциональный, нервный и грубый, честный и глубоко верующий, способный накричать на солдата и даже ударить его, но, как правило, справедливо и за дело, поэтому солдаты прощали эту несдержанность. Командир в полной мере разделяет военную судьбу своих подчиненных, все тяготы и печали войны. Его храбрость и самоотверженность высоко ценились всеми, с кем он воевал. Последнему бою командира и его гибели посвящены пронзительные строки «Дневника»: «Командир взобрался на передок и с биноклем в руках, стоя во весь рост, командовал. Хотелось склонить колени перед его героической фигурой — готовой мишенью для врага... Я каменею, поняв страшную правду. Командир был убит наповал, шрапнельной пулей в лоб; об этом рассказал фельдшер, и я подумал: герою — геройская смерть...» (466).

По определению Л. Н. Толстого, война — «противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие» [Толстой 1940: 3]. Белорусские исследователи сравнивают повесть «На империалистической войне» с произведениями о войне Л. Н. Толстого, Э. М. Ремарка, Анри Барбюса. Этих писателей роднят не только их антимилитаристские убеждения, но и воспроизведенный в их книгах неизменный эффект авторского присутствия и непосредственного участия, эффект глубокого душевного сопереживания происходящим событиям и людям, участвующим в них.

Свой приговор войне вынес и М. Горьцкий: «На войне особенно остро воспринимаешь все родное, далекое. Ведь тут так тяжело... Почему? Потому, что хлеба нет? Или что люди — не люди, а скот? И потому, и потому, и потому... Война нарушает весь распорядок жизни. И в праздничные дни ходим мы грязными, вшивыми, невымытыми. Я совсем забыл о празднике» (386).

В повести несколько основных мотивов, которые то соединяются и переплетаются, то один из них начинает играть главную роль, отодвигая другие ключевые мотивы на задний план. На протяжении всей повести постоянен только мотив внутреннего состояния и постоянной эмоциональной реакции Левона Задумы, своеобразного авторского эха. Как и в повести «Меланхолия», героя сопровождает постоянные печаль и раздумья о собственной одинокой судьбе, судьбе родных и снова о Беларуси: «...и горькая тоска навалилась еще сильнее»; «И когда по вечерам в пехотной части лагеря весело и задорно играл военный оркестр, меня охватывала такая тоска, что невольно набегали слезы на глаза. Я начинал нервничать»; «Я ниоткуда не получал писем, и от этого мне было еще печальнее» (393). Меланхолическое настроение Левона Задумы, повторяющееся изо дня в день, описанное психологически точно и художественно талантливо, не может не вызвать сочувственного читательского отклика.

Тема раздумий по поводу будущей судьбы Беларуси, оказавшейся, как это уже не раз бывало в ее истории, на границе двух миров, условных Запада и Востока, в эпицентре их столкновения, глубоко переживается автором «Дневника»: «...край наш бедный, край наш темный — лес, болота, вересок, что в эту проклятую несчастливую пору сплошь залит он горячими слезами, спеленут ужас-

ной нуждой, опустошен и обездолен» (441). Мотив белорусского, народного, отеческого постоянно находится в центре философских размышлений alter ego автора: «Жаль мне тебя, моя бедная, убогая. Неученая и такая творчески одаренная мужицкая родина»; «Проезжали опустевшее местечко. Завидно смотреть! Жалость берет за сердце, оттого что Беларусь, в сравнении с ним, дикая-дикая!» (397).

Совершенно очевидно, что для М. Горецкого проблема национальной идентичности и самоидентификации была очень существенна. Об этом Левон Задума размышлял уже в самом начале сознательной жизни во время работы в далекой белорусско-литовской провинции («Меланхолия»). Перечисляя в «Дневнике» имена своих сослуживцев, повзрослевший Левон обязательно указывал их национальность, отмечал присущие им отличные от других черты: *усатый поляк или ополяченный белорус с Виленщины, почему-то с русской фамилией — Маслов; украинец Ехимчик; ополяченный литовец; санитар Фельдман, наш белорусский еврей; мужчина-русак; беленький, наш безбожный иудей*. Русских сослуживцев Задума отличал и по местам их рождения: *косоглазый туляк денищик; основательный батарец костромич Пашин; ярославец Соловьев*. Право на собственную белорусскую идентичность Левон Задума постоянно отстаивает даже при самой незначительной реплике по поводу его белорусскости. Особенно был он чувствителен к замечаниям или критике, связанными с родным языком. Присланные ему на фронт из Вильно экземпляры газеты «Наша нива» приносят Левону настоящую радость, позволяют хоть на время забыть о человеческих трагедиях и тяжести войны:

Но чего мне стыдиться, что я здесь, на этой проклятой войне, со спазмами в горле и противными болезненными слезами на глазах целую письма из дому и «Нашу Ніву» из Вильни... Командир был как раз в канцелярии. Он повертел в руках «Нашу Ніву», с нескрываемым любопытством посмотрел на меня, но ничего не сказал... Сколько радости доставляет мне наше печатное слово! (441).

Бывали в военной жизни Левона Задумы мгновения, когда он, пребывая в замешательстве по причине собственного нахождения именно в русской армии, ощущал себя в стане противника, испытывая своеобразный когнитивный диссонанс. На четвертый месяц вой-

ны, увидев перебежавшего с немецкой стороны поляка-познанца, он задается вопросом: «Я в русском войске, как тот поляк в немецком. Значит?..» (443). Но воинская присяга, непрерывные позиционные бои не оставляли ему времени для долгих размышлений, и он продолжал честно выполнять обязанности военного телеграфиста.

Лейтмотивом проходит в повести тема бессмысленности и бесчеловечности войны, которая прочно связана и с темой тоски, и с темой идентичности. Главный персонаж, как и сам М. Горьцкий, понимает собственную беспомощность и несправедливость войны, свою «неверную» солдатскую судьбу, всю без остатка подчиненную приказам, нередко ошибочным и скоропалительным. Размышления Левона Задумы приводят его к эмоционально почти невыносимому убеждению, что война не может принести ничего хорошего не только отдельным ее участникам, но и всему белорусскому народу, его судьба по-прежнему будет определяться другими, а впереди только беды и прежняя нищета:

Разве Беларусь от этой войны будет иметь хоть какую-нибудь пользу? Не получится ли так, что, добившись победы на фронте, сильные мира сего станут еще сильнее и окончательно согнут нас в бараний рог?.. Вернувшись в казарму, я просмотрел нехитрое свое имущество, еще раз перелистал книжки... И зачем, спрашивается, я вез их сюда? Все это теперь погибнет, как погибну, может, и я сам... во славу... во славу... чего? Освобождения «малых» народов? Но освободится ли мой народ? Что ему даст эта война? Лучше не думать... (463).

Еще одна ключевая тема повести «На империалистической войне» — быт, повседневная жизнь, точнее, выживание любого солдата на войне. Горьцкий обладал завидной способностью извлекать скрытый, потаенный смысл из обыденных, повседневных явлений, что свидетельствует о «необычайной зоркости и проницательности его писательского взгляда» [Мушинский 1976: 7]. Смерть, голод, холод, грязь — вот главные приметы войны. Это не только наступления, отступления, взрывы и смерти, подвиги и предательства, прежде всего это — работа, труд до изнеможения, грязный, бесконечный, лишенный созидательного смысла, без которого, однако, невозможно победить. Об этом одним из первых в мировой литературе с внутренней болью и искренним сочувствием человека, испытывавшего все военные тяготы на себе, написал Горьцкий:

Орудийная прислуга так наработалась за день у пушек, что некоторые номера с трудом поднимали руки и проливали еду дрожжащими ложками. Работали от семи утра до девяти вечера, без отдыха и обеда, то заряжая пушки, то подкапывая хоботы, то еще чем-нибудь занимаясь. <...> После обеда рыли окопы. «Что это ваши руки ничего не умеют?» — пренебрежительным тоном спросил старший, глядя на мою работу (433).

Одним из неординарных приемов художественного отражения военной действительности и душевного состояния Левона Задумы стала система его сновидений: вещий сон, предсказавший тяжелое ранение в ногу, сон о мясе с огурцами, гнилыми яйцами, спелыми сливами, которые, в соответствии с народными поверьями, предвещают скорые несчастья, а может быть, и смерть, предательство, ложь, измену. Чаще всего Левону Задуме являются во сне родные и знакомые из мирной жизни — он видит встречу с матерью, с давним приятелем и его сестрой. Сны в «Дневнике» даны как продолжение яви. Многие из мимолетных мыслей Левона Задумы во время военных будней нашло отражение в его снах, которые выявили самые заветные желания молодого солдата, расшифровали внутреннюю мотивацию его поступков и отобразили отношения с реальным миром в нереальных, причудливых формах. Сны можно воспринимать как психологический сколок с реального характера и жизни Левона Задумы: «Каждую ночь вижу сны, что я в батарее, что нас обстреливают... Тра-та-та! — над головой. Бегу в окопчик. Чувствую: по спине, по ногам бьют пули. «Ранило! Не в живот ли? Может, я уже умираю?.. И просыпаюсь в ужасе» (476).

Завершается повесть «На империалистической войне» письмом сослуживцев Левона Задумы, имитирующим форму и содержание подобных эпистолярных сообщений, принятых в крестьянской среде. Горецкий неоднократно обращался к письму как художественному приему, во многом родственному дневнику. После развернутых приветствий и пожеланий подробно описывается фронтовая обстановка, обстоятельства гибели многочисленных однополчан. Заканчивается письмо пожеланиями «здоровья и успехов в делах и чтоб хорошо погулял и поправился. Остаемся твоими боевыми товарищами, курим махорочку и вспоминаем тебя» (492). Традиционна и подпись сослуживца, с крестьянской основательностью перечис-

лившего все свои регалии: «За всех писал ваш покорный слуга старший фельдшер 2-й батареи N-ской бригады, георгиевский кавалер Семен Семенович Лебедин» (492). Эта весточка с фронта вполне вписывается в художественно-документальное повествование как композиционный элемент, своеобразный мининарратив, текст в тексте, усиливший эффект документальности всей повести.

Автобиографические произведения М. Горьцкого «Меланхолия» и «На империалистической войне. Записки солдата 2-ой батареи N-ской артиллерийской бригады Левона Задумы» показали удивительно быстрое творческое движение писателя от эмоционально-экспрессивной художественной манеры начинающего литератора к более сдержанному авторскому стилю, рационально выверенному, в котором экспрессивность способствует развитию сюжета и характера главного героя-рассказчика, но не заслоняет правдивого, трезво-рассудочного повествования об участии в Великой войне славянских и неславянских народов.

Особая ценность автобиографических повестей Горьцкого заключается в эмоционально сильной передаче читателям тревожной атмосферы предчувствия надвигающейся войны. В этих произведениях писатель документально точно показал ее грозное и трагическое разворачивание — с участием тысяч и тысяч людей разных национальностей, разного возраста, разных сословий, одним из которых стал и будущий писатель — Максим Горьцкий. В этих повестях он проявил себя как летописец самого начального этапа войны и одновременно тонкий прозаик, сумевший художественно убедительно доказать, что простые солдаты не хотели войны, но должны были воевать и погибать, хотя большинство из них не понимало ее целей...

ЛИТЕРАТУРА

- Адамович 1966 — *Адамович А.* Жизненный материал и художественное обобщение // Вопросы литературы. 1966. № 9. С. 6–8.
- Антология 2001 — Антология белорусской лирики XIX–XX веков / Сост. и пер. с белор. Г. Римского. Минск, 2001.
- Вересаев 1948 — *Вересаев В. В.* Сочинения. Т. 3. М., 1948.

- Гарэцкі 1918 — *Гарэцкі М., Гарэцкі Г.* Расейска-беларускі слоўнік. Смаленск, 1918.
- Гарэцкі 1922 — *Гарэцкі М.* Хрэстаматыя беларускай літаратуры. XI век — 1905 г. Вільня, 1922.
- Гарэцкі 1928 — *Гарэцкі М., Ягораў А.* Народныя песні з мэлёдыямі. Менск, 1928.
- Гинзбург 1999 — *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. М., 1999.
- Горецкий 1976 — *Горецкий М.* Красные розы. Минск, 1976.
- Горький 1955 — *Горький М.* Собр. соч. в 30 т. М., 1949–1955. Т. XXIX. М., 1955.
- Гофф 1984 — *Гофф И.* Превращения. М., 1984.
- Зализняк 2010 — *Зализняк Анна А.* Дневник: к определению жанра // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 162–180. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2010/6/dnevnik-k-opredeleniyu-zhanra.html>.
- Кагаев 1967 — *Кагаев В.* Трава забвенья // Новый мир. 1967. № 3. С. 3–129.
- Колас 1906 — *Колас Я.* Избранное. М., 1983.
- Мушинский 1976 — *Мушинский М.* Народные истоки таланта // Горецкий М. Красные розы. Минск, 1976. С. 3–8.
- Мушыньскі 2008 — *Мушыньскі М.* Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі. Жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага. Мінск, 2008.
- Толстой 1940 — *Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. Сер. 1. Произведения / под общ. ред. В. Г. Черткова. Т. 11. Война и мир. Т. III. М., 1940.
- Шаховский 2010 — *Шаховский В. И.* Эмоции: Долингвистика. Лингвистика. Лингвокультурология. М., 2010.

Гимн героям и свободе

как выражение коллективного патриотического чувства (македонская партизанская лирика)

Аннотация: В статье отмечается важная роль партизанской поэзии, наполненной патриотическими объединяющими мотивами и призывами к борьбе за независимость, в развитии македонской литературы и литературного языка. В лоне этой поэзии появилось стихотворение «Сегодня над Македонией рождается солнце свободы» (Вл. Малеский), ставшее сначала неофициальным, а затем и официальным государственным гимном Македонии.

Ключевые слова: гимн, марш, македонская литература, В. Малеский, партизанская поэзия.

Македонская литература — наиболее молодая среди других славянских литератур, хотя и имеющая древние корни, которые уходят в эпоху формирования славянской письменности. Для образовавшейся в 1945 г. Социалистической республики Македонии в составе федеративной Югославии судьбоносное значение имело законодательное оформление македонской идентичности и национальной культуры: «период Второй Мировой войны стал решающим для развития македонской государственности и национальной культуры. В эти годы была выполнена важнейшая историко-культурная задача — решен вопрос о литературном языке, который приобрел к концу 1930-х гг. политическое значение» [Шешкен 2001: 925]. Важную роль в развитии языка и литературы македонцев сыграла партизанская поэзия.

Македонский народ, поднявшись во время Второй мировой войны на борьбу за освобождение родины, «за свободную Македонию», завоевал законное право на признание своей национальной идентич-

ности. Восстание македонцев против фашистской оккупации началось 11 октября 1941 г., когда были совершены первые боевые акции. В поэзии 1941–1944 гг., создававшейся в партизанских отрядах, неизменно звучали мотивы, посвященные этим событиям. Многие из песен утрачивали авторство и распространялись как народные. Центральными персонажами партизанских песен, как правило, становились смелый и отважный герой-партизан или жертвующий своей жизнью подпольщик. Македонские партизаны в поэзии военных лет являли собой пример самопожертвования и героизма, их поступками при отсутствии военного опыта руководили в первую очередь морально-нравственные, идеологические и свободолюбивые устремления. Среди авторов наиболее популярных партизанских песен можно назвать Владо Малеского, Ацо Шопова, Коле Чашуле и других, впоследствии ставших крупными македонскими писателями.

Владо Малеский (1919–1984) — участник народно-освободительной борьбы, поэт, переводчик, один из основоположников национальной македонской прозы. Свой творческий путь он начал с публикации стихотворений, призывающих к борьбе за освобождение народа. Одно из них — «Сегодня над Македонией рождается новое солнце свободы» (*Денес над Македонија се раѓа ново сонце на слободата*) — приобрело широкую известность еще во время войны, а с 1991 г., после того как Македония обрела независимость, стало словами государственного гимна. Это стихотворение ярко выразило коллективное патриотическое чувство и в значительной степени наполнено признаками гимна как жанра.

Если обратиться к истории создания государственных гимнов, македонский гимн вполне вписывается в общеевропейский контекст: «в Европе первой трети XIX века наряду с гимнами по заказу верховной власти, создавались и гимны, которые первоначально были народными песнями» [Хорошкевич 2008: 161]. Текстами гимнов становились также и талантливые, широко известные поэтические произведения. Например, текстом венгерского государственного гимна стало стихотворение классика венгерской литературы Ференца Кельчеи «Из бурных столетий мадыарского народа».

Гимн, наряду с флагом и гербом, является важнейшим символом государства. По мнению историка А. Л. Хорошкевич, «символ системным образом оформляет каждый вариант цивилизации, госу-

дарственный символ отвечает важнейшим задачам власти — пропаганде ее идеологии. Он многопланов, многозначен и вызывает (в отличие от знака) эмоции» [Хорошкевич 2008: 12]. Гимн представляет собой торжественное музыкальное произведение, цель которого — прославление единства и мощи государства. Часто также «государственным гимном становится песня, возникшая в период революционной или национально-освободительной борьбы» [Кормилов 2001: 179]. В большинстве произведений такого типа присутствует хронотоп страны, содержится информация о ее истории, политическом устройстве и географии. Гимн обращается к героическим эпизодам прошлого и воспекает светлое счастливое будущее, государственную независимость и суверенитет, которые смогут обеспечить успешное развитие государства, величие и единение народа.

Песня «Сегодня над Македонией...» впервые прозвучала в конце 1941 г. в Струге. Текст был опубликован в июне 1943 г. в сборнике «Македонские народно-освободительные песни» (*Македонски народно-ослободителни песни*), при этом музыка, на которую она исполнялась изначально, была безвозвратно утеряна. Однако в сентябре 1944 г. новую музыку для этого стихотворения сочинил профессиональный композитор Тодор Скаловский. Именно в таком варианте гимн исполняется до настоящего времени.

Текст стихотворения «Сегодня над Македонией рождается солнце свободы», бывшей в годы войны популярной партизанской песней, претерпел несколько редакций (подробнее см. [Јоновски 2015: 279–289]). Исходный текст был следующим:

Сегодня над Македонией зарождается
новое солнце свободы,
Македонцы борются
за свою справедливость!

Не горюй, Македония, милая мама,
голову гордо, высоко поднимай,
старики и молодые, мужчины и женщины
поднялись на борьбу!

Снова развевается флаг
Крушевской республики, флаг
Делчева, Груева и Питу Гули,
Санданского, Димитара Влахова!

Денес над Македонија се раѓа
ново с'нце на слободата,
Македонците се борат
за својте правдини!

Не тажи, Македонијо, мајко ле мила,
крени глава гордо, високо,
старо, младо, машко и женско
на борба се кренало!

Одново сега знамето се веј(е)
на Крушевската Република,
на Делчев, Груев и Питу Гули,
Сандански, Димитри Влахов!

Горы Македонии громко поют
боевые песни, возвещая:
«Македония свободна,
чтобы свободно жить!»

Горите македонски шумно пејат
бојни песни, нови весници:
’Македонија слободна,
слободна да живеј!’

[Јоновски 2005]

В стихотворении автор обращается к одному из славных эпизодов национального прошлого, к восстанию македонского народа против господства османской Турции, в результате которого в 1903 г. была образована Крушевская республика. После полного освобождения Крушево, в августе того же года, было сформировано повстанческое правительство под председательством революционера Николы Карева. В стихотворении упоминаются и другие значимые личности — руководители этого восстания: Гоце Делчев, главный организатор македонского национально-освободительного движения, погибший накануне восстания, оставшийся и в народной памяти, и в национальной поэзии; легендарный герой Питу Гули, также погибший в боях с османами, Яне Санданский — один из вождей восстания, Димитар Влахов — македонский революционер, представлявший молодое поколение подпольщиков и коммунистов, известный борец за свободу и независимость отечества.

Участник национально-освободительной войны Македонии, коммунист И. Топаловский вспоминал, что песня «Сегодня над Македонией рождается солнце свободы» достаточно быстро стала поэтическим символом македонцев. Она олицетворяла свободный народный дух, упорно стремившийся на протяжении всей своей истории к независимости.

В Струге установлен мемориал, надпись на котором гласит: «В ночь перед новым 1942 г. молодежь Струги, объединенная Коммунистической партией Югославии и Союзом коммунистической молодежи Югославии, впервые исполнили песню “Сегодня над Македонией рождается новое солнце свободы”». С той ночи песня передавалась из уст в уста по всей оккупированной, но непокоренной Македонии, ее с энтузиазмом подхватили и в партизанских отрядах. К тому времени в обществе с очевидностью обозначилась потребность в массовой духоподъемной гимноподобной песне, которая не только объединила бы всю нацию, но и придала ей силы, воспевая свободу, за которую народ героически боролся. «Сегодня над

Македонией рождается солнце свободы» как нельзя лучше соответствовала этим требованиям.

О рождении македонского гимна вспоминал и Вл. Малеский:

Учитывая обстоятельства, устраивались тайные собрания под видом празднования Нового года. Целью было собрать молодежь и обсудить предстоящее вооруженное сопротивление фашизму. В тот день мне сообщили о нападении на отделение полиции в Прилепе и нападениях в Куманово. Что касается программы подготовки к Новому году, то я, Боро Путе и Димче Кошарко подготовили песню «Сегодня над Македонией», которая вскоре стала самой популярной песней во всей Македонии и которая до сих пор считается своего рода гимном Македонии [Малески-Тале 1947].

Со временем текст гимна претерпел некоторые изменения: в настоящее время известны три варианта — нынешняя версия, оригинальный гимн и первый официальный гимн, который отличается от первого только одной строкой. В оригинальном тексте 1941 г. имена Николы Карева и Димитара Влахова по неизвестным причинам опущены, зато добавлено имя Дамы Груева, одного из известных революционеров, который погиб в столкновении с османским отрядом.

В тексте звучат очень близкие и понятные каждому македонцу слова. Малеский использует новый, ставший постоянным и почти фольклорным, эпитет к слову Македония — *свободная*. Это заветное словосочетание, которое часто звучало на тайных собраниях, вызывая эмоциональный подъем, жило в мыслях и мечтах каждого македонца; в 1945 г. мечта превратилась в реальность. (Важно обратить внимание на существенный факт — появление в поэтическом произведении названия еще не образовавшегося государства свидетельствовало о том, что у македонцев к этому времени уже активно формировалось национальное самосознание, они идентифицировали себя именно как македонцев.) Основной темой македонского гимна стала борьба с врагом, создание собственного суверенного государства. Точную характеристику такого рода произведениям дал В. Брюсов в 1917 г., рассуждая о новом русском гимне: «Национальный гимн есть патриотическая песнь, выражающая дух народа, его заветные убеждения, его основные устремления» [Брюсов 1917: 255].

Очевидно, что адресатами македонского гимна являются страна и ее народ. Это прежде всего гимн стране, народ которой благодарит и воспеваает свою родину, свою землю. Лирический герой обращается к ней, как к матери, утешает ее и поддерживает: «Не горюй, Македония, милая мама, голову гордо, высоко поднимай». Зачастую в гимнах отражаются важные для страны цели. В данном случае речь идет о непереносимом освобождении и перспективах государственной независимости.

Одно из предназначений государственного гимна — воспитание патриотических чувств у граждан страны. В строке «старика и молодые, мужчины и женщины поднялись на борьбу» Малеский подчеркивает величие народного подвига — каждый македонец, независимо от возраста и пола, готов самоотверженно сражаться за национальную свободу, за родную землю.

Хотя македонцы — православный народ, многие века отстаивавший право на свободу вероисповедания, в строках гимна отсутствует церковнославянская лексика, хотя использование религиозных мотивов бывает свойственно национальным гимнам (например, латвийскому «Господь, благослови Латвию!»). В гимне Македонии отсутствует какое-либо упоминание религиозной символики. По всей видимости, это связано с популярностью в то время социалистических идей, коммунистической ориентацией самого Малеского, возможно — и многонациональностью Македонии. Еще во времена Крушевской республики восставшие обращались ко всем населяющим ее народам «братья и сестры и добрые соседи».

Нередко в гимнах встречается упоминание других символов государственности, например, национального флага, как и в стихотворении Малеского: «Снова развеивается флаг Крушевской республики». Интересно отметить, что флаг современной Македонии (1995 г.) был создан в соответствии с текстом гимна, центральным образом которого является *солнце свободы*, а рассвет стал главной метафорой песни / гимна, предшествующий его рождению, то есть восходу. Новый флаг есть такой же символ национальной свободы, как и флаг Крушевской республики, появление которой было первой и, увы, краткой попыткой обретения национальной независимости. Малеский поэтически точно указывает на символическую связь между современной ему Македонией и Крушевской республикой.

Солнце, изображенное на современном флаге, еще со времен античного государства было наделено определенным символическим смыслом. Солярный культ появился на территории будущей Македонии в конце бронзового века. Желтое солнце, которое изображено на современном флаге, — символ многовекового стремления народа к собственному самостоятельному государству. Изображение солнца встречается и на ряде монет, отчеканенных македонскими царями. Этот образ часто встречается и в византийской живописи, например, на фресках монастыря св. Андрея XIV в. или на фасаде церкви св. Георгия в Старо-Нагоричане (подробный анализ символов *солнца* и *льва* в геральдике Македонии см. в монографии [Јоновски 2019]).

Знаменательно, что в македонском гимне тесно взаимодействуют авторская поэзия и фольклор. Вл. Малеский одухотворяет свою страну, использует звательный падеж (*Македонијо*), обращается к ней «моя мама» (*мајко моја*). Ритуально выраженная любовь к родине восходит к общеславянской фольклорной традиции, где земля является символом материнства. Обязательное обращение к фольклору — неотъемлемая черта македонской литературы того времени. Македонцы, ментально формируя свою национальную идентичность, обращались к народной культуре, к своим традиционным корням и истории. Неразрывная связь с фольклором при общей социальной направленности характерна для македонской литературы и на следующих этапах ее развития.

Помимо песни «Сегодня над Македонией рождается солнце свободы», В. Малеский — автор еще одной популярной партизанской песни «Марш Первой македонской ударной бригады»:

Эй, мы первая македонская бригада!
Товарищ Тито, в Македонии
мы начали кровавую битву.
И под твоим славным флагом
мы стали углем и сталью.

Эй, мы первая македонская бригада!
Отзывается Локов, отзывается гора,
отзываются поля, долины,
тиран склоняет свою гнусную голову
перед нашими героями.

Еј, ние сме првата македонска бригада!
Друже Тито, в Македонија
Крвав бој поведовме.
И под твојто славно знаме
Жар и челик станавме.

Еј, ние сме првата македонска бригада!
Ечи Локов, ечи гора,
Ечат полја, долини,
Тиран свива гнасна глава
Пред нашите херои.

Сбросим рабские кандалы. Грей, зоря, над новым строем, когда погибаем в борьбе, Тито, твой лик встает у нас перед глазами. Сбросим рабские кандалы...	Ропски пранги кинеме Зора греј над новиот строј, Борба кога паѓаме Тито твојот лик ни стој. Ропски пранги кинеме...
Эј, мы первая македонская бригада! Голос слышен из могил, Голос нашей жуткой мести: «Наша кровь, дорогая кровь Кровью и поплатится». Сбросим рабские кандалы...	Еј, ние сме првата македонска бригада! Глас се чуе од гробојте Глас на страшни освети: „Крвта наша, крвта мила Со крв да се отплати“. Ропски пранги кинеме...
Эј, мы первая македонская бригада! Товарищ Тито, в Македонии мы начали кровавую битву. И под твоим славным флагом мы стали углем и сталью. Сбросим рабские кандалы...	Еј, ние сме првата македонска бригада! Друже Тито, в Македонија Крвав бој поведовме. И под твојто славно знаме Жар и челик станавме. Ропски пранги кинеме...

[Apostolski, Popovski 1964: 153]

Первая македонская ударная бригада являлась подразделением Народно-освободительной армии Югославии. Сразу после своего формирования бригада сражалась с немецкими войсками в Кичево и с болгарскими — в районе Крушево, Ресена и Охрида. Марш, посвященный этой героической бригаде, наполнен эмоциональными призывами, патриотически-гражданственными мотивами, смысл которых поддерживается четким ритмом строевой песни, соответствующим функции жанра. Надо отметить, что такое обилие языковых средств художественной выразительности было не просто реализовать на довольно раннем этапе развития македонской поэзии, поскольку фиксированное ударение порой не позволяло соблюдать ритмический рисунок.

В тексте марша несколько раз повторяется фраза *сбросим рабские кандалы*, представляющая собой эмоционально заряженный, решительный призыв к борьбе за свободу, за славное имя Тито. Автор, переживая потерю бойцов, призывает к кровной мести за погибших однополчан. Этот мотив мгновенно, уже на эмоциональном уровне отсылает читателя к фольклорной традиции, согласно которой неотмщенная душа чинит зло своим родственникам. С другой стороны,

В. Малеский сравнивает партизан с углем и сталью. Сталь — довольно распространенный образ в произведениях соцреализма, символ твердого характера, решительности и смелости; достаточно упомянуть канонический соцреалистический текст — «Как закалялась сталь» Н. А. Островского. Этот роман был популярен в Югославии того времени, а Островский наряду с другими советскими соцреалистами сыграл роль в становлении Малеского как писателя [Шешкен 2012: 236].

Раннее творчество Вл. Малеского — глубоко патриотическая лирика, прославляющая борцов за свободу, — явилась, по существу, реализацией одной из важнейших задач литературы того времени — художественного отражения веры народа в победу и консолидации македонцев. Отличительной чертой этой лирики стала тесная связь с фольклорными образами и общее патриотическое настроение, выраженное в яркой эмоциональной форме. В. Малеский, будучи участником народно-освободительной борьбы (партизанская кличка «Тале»), глубоко чувствовал и осознавал душевные и эмоциональные порывы своего народа. В своем творчестве он видел будущее как «вечный идеал», «новое солнце свободы», хотя за эти прочувствованные и осознанные народом цели, по его представлениям, еще предстояла нелегкая борьба.

Наступившее после войны признание за македонцами права на национальную идентичность, придание македонскому языку статуса государственного, официальная поддержка национальной культуры и образования привели к бурному развитию литературы и культуры. Такие поэты и писатели, как Б. Конеский, С. Яневский, А. Шопов, В. Малеский, В. Урошевич, М. Матевский, Ж. Чинго, Р. Павловский, П. М. Андреевский и многие другие за короткий срок создали классический фонд национальной литературы, заложили прочный фундамент для ее дальнейшего успешного развития.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов 1917 — *Брюсов В. Я.* О новом русском гимне // Ветвь. Сборник Клуба московских писателей. М., 1917. С. 254–260.
- Јоновски 2015 — *Јоновски Ј.* Симболите на Македонија. Скопје, 2015.

- Јоновски 2019 — *Јоновски Ј.* Сонцето и лавот како симболи во хералдиката и вексилологијата на Македонија. Скопје, 2019.
- Кормилов 2001 — *Кормилов С. И.* Гимн // Литературна енциклопедија терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николокин. М., 2001.
- Малески-Тале 1947 — *Малески-Тале В.* Предговор // Од борбата. Народни песни / собрал и редактирал Б. Конески. Скопје, 1947.
- Хорошкевич 2008 — *Хорошкевич А. Л.* Герб, флаг и гимн: Из истории государственных гимнов Руси и России. М., 2008.
- Шешкен 2001 — *Шешкен А. Г.* Македонская литература // История литератур западных и южных славян. Т. 3 / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 2001. С. 923–932.
- Шешкен 2012 — *Шешкен А. Г.* Малески Владо // Лексикон јужнославјанских литератур / Отв. ред. Г. Я. Ильина. М., Индрик, 2012. С. 236–237.
- Apostolski, Popovski 1964 — *Apostolski M., Popovski J.* NOV Makedonije: Publikacija fotografija, dokumenata i karata sa prigodnim tekstom o narodnooslobodilačkoj borbi makedonskog naroda. Skoplje, 1964.

Поэтический текст XX века:

**ОПЫТ ЭМОТИВНОГО
АНАЛИЗА**

Практика эмотивного анализа поэтического произведения: на материале стихотворений Максима Танка и Владимира Жилки

Аннотация: В статье предложен эмотивный анализ произведений белорусских поэтов Максима Танка и Владимира Жилки, представителей литературы XX в., рассмотрены уровни эмотивной организации стихотворений, а также эмотивные коды, эмотивные ключи в творчестве поэтов.

Ключевые слова: эмотивный код, эмотивный ключ, эмотема, М. Танк, В. Жилка.

Уровни эмотивной организации стихотворения Максима Танка «Родной язык» (*Родная мова*)

Анализируя текст поэтического произведения, мы постоянно помним о едином архитектурном принципе художественного целого — слиянии в бытии эстетического объекта произведения и текста. Внутренняя структура поэтического текста имеет уровни: метр, ритм, фонетику (звукопись), поэтическую лексику, синтаксис и т. д. Литературоведы объясняют художественную, смысловую функцию каждого уровня, исследуют компоненты и элементы структуры в их взаимодействии, образующем эстетическое целое произведения. Субъектные ценности, эстетическая позиция, авторские интенции также постигаются через анализ содержания и формы текста / произведения.

Попробуем продемонстрировать «действие» эмоции на разных уровнях структурной модели стихотворения Максима Танка «Родная мова» с помощью эмотивного анализа¹:

¹ Схема эмотивного анализа представлена в первой части сборника в статье С. В. Колядко «Литературоведческая эмотиология: теоретические аспекты и подходы, терминологический аппарат, эмотивный анализ».

Родная мова

З легендаў і казак былых пакаленняў, *I часть*
 З калосся цяжкага жытоў і пшаніц,
 З сузор'яў і сонечных цёплых праменняў,
 З грывучага ззяння бурлівых крыніц.
 З птушынага шчэбету, шуму дубровы,
 І з гора, і з радасці, і з усяго
 Таго, што лягло назаўсёды ў аснову
 Святыні народа, бясмерця яго, —
 Ты выткана, дзіўная родная мова.
 Няма на зямлі таго шчасця і гора, *II часть*
 Якога б ты нам перадаць не магла.
 Няма такіх нетраў, глыбокага мора
 І гор, праз якія б ты не правяла
 Мяне на радзіму, туды, дзе сягоння
 Стаіць акрываўлены вораг з пятлёй
 Над спаленай хатай, над родным загонам,
 Над будучыняй і над песняй маёй —
 Над тым, што было і што век будзе вольным.
 Народ пранясе цябе, родная мова, *III часть*
 Святлом незгасальным у сэрцы сваім
 Праз цемру і годы змаганняў суровых.
 Калі ж ападзе і развеецца дым
 І нівы васкросшыя закаласяцца, —
 Ізноў прашуміш ты вясновым дажджом,
 Ізноў зазвініш ты у кожнай у хаце,
 Цымбалам дасі іх сарэбраны гром
 І вусны расквеціш усмешкай дзіцяці

(1943) [Танк 2006: 68].

Первое, за чем обычно следит читатель, — это авторская интонация. Идеальный (подготовленный) читатель стремится попасть в определенную тональность поэтического высказывания, обращает внимание на построение предложений, каковы они по цели высказывания и по наличию восклицательной интонации и др. В стихотворении М. Танка, написанном четырехстопным амфибрахийем с наличием женских и мужских рифм, интонация в единстве с ритмом управляет стратегией поэтического высказывания. Уже с первых

стишок читателю хочется четко произносить каждое слово, акцентируя его важность, существенность в раскрытии смысла. Возвышенная авторская экспансивность, передающаяся читателю, дополняется осознанием особой значимости сказанного. Ориентация на авторскую стратегию в построении поэтического высказывания в качестве принципа классификации жанровых разновидностей позволяет выделять разные их виды: пафосную, риторическую, патетическую, экспрессивную и другие.

Во время прочтения стихотворения читатель обращает внимание на слова, которые эмоционально маркируют состояние и настроение автора. Так, слова *гора, радасці, шчасця, усмешкай* — это эмоциональные маркеры, которые напрямую обозначают определенные состояния, но в разных контекстах могут обретать и образность тропа. С их помощью возможно определить эмоциональный фон произведения и установить, в параллелях с какими эмоциями происходит лирическое событие или описывается лирическая ситуация. В целом в так называемой поверхностной структуре стихотворения наличие восклицательных и вопросительных предложений, фигур поэтического синтаксиса вроде повторов, инверсии, параллелизма, анафоры, эпифоры и многих других обуславливает степень эмотивности текста.

Стихотворение Максима Танка состоит из трех поэтических высказываний, структурно равных друг другу. В первой части узловым моментом эмоционального напряжения можно назвать образ «дзіўнай роднай мовы» как святыни и бессмертия народа. Более того, появившись именно в конце первой эмоционально-смысловой части, образ родного языка становится интенсификатором в развертывании следующих высказываний: отталкиваясь от него, автор продолжает рассуждения в различных эмоциональных тональностях. Мы можем назвать контекст всего первого высказывания эмотивным, так как по сути его составляет развернутое метафорическое выражение, в основе образования которого сравнение и ассоциативное сближение предметов и явлений окружающего мира и жизни человека.

Во второй части в поле эмоционального напряжения попадает образ окровавленного врага с петлей. По сути названный образ с отрицательной коннотацией влияет на появление иной эмоциональной тональности, и на смену радостному ощущению жизни прихо-

дит справедливое возмущение: белорусская земля была и должна вновь стать свободной. В третьей части узловый момент эмоционального напряжения «завязывается» в первых пяти строках, где происходит смена эмоций — переход от темноты, суровости, дыма к весне, грому и улыбке. Вместе с этим снова изменяется эмоциональная тональность: превалирует свет, определяющий общий фон первой части произведения. Поэтическое высказывание в данном случае организует антитеза как элементарная структура в отображении диалектики чувств.

Итак, в структуре стихотворения мы выделили эмотему с тремя эмоциональными полями: первое наполняют эпитеты *сонечны, цёплы, грымучы, бурлівы, птушыны, дзіўны, родны*, в основе выявления которых коннотации радости, счастья, обусловленные слиянием бытия человека и всего, чем он живет, с природой. Эмоциональное поле второй части наполняют эмоции негодования, гнева, недовольства и одновременно веры в праведную силу желаний оставаться свободным. Доминантной среди них можно назвать, согласно определению психолога Е. П. Ильина, эмоцию ожидания и прогноза. В эмоциональном поле третьей части, как мы уже отмечали, происходит борьба между светлыми и темными эмоциями, и побеждают, безусловно, светлые с доминантой «неугасающего света» веры. Таким образом, названные смены эмоций в эмоциональных полях составляют суть эмотемы, накладываясь на раскрытие основной мысли и усиливая ее воздействие на читателя за счет апеллирования к различным изобразительно-выразительным средствам.

В стихотворении воссоздается не только сущность эмотемы, но и определяется общая эмоциональная тональность и развитие лирического переживания внутри лирической ситуации или лирического события. Если использовать линейный график для фиксирования изменений в эмоциональном переживании, то первая точка в его движении вверх появится на месте строки «Ты выткана, дзіўная родная мова», вторая на месте строки «Стаіць акрываўлены вораг з пятлёй», и с этого места градус эмоционального напряжения в лирическом переживании сохраняется на одном уровне до строки «Праз цемру і годы змаганняў суровых». Последняя часть, усиленная положительной эмоцией, звучит уверенно, живо. Таким образом, лирический сюжет названного стихотворения составляет пере-

живание автора об освобождении, сохранении и передаче потомкам чудесного родного языка в его природной красоте, исторической и социальной спаянности с жизнью человека, его радостями и горем. Композиция стихотворения состоит из трех эмоционально-смысловых частей, которые соединяет между собой единой эмоцией счастливого предчувствия, несгибаемой веры эмотив-пульсатор «дзіўная родная мова».

Самые разные образные средства с эмотивным значением или коннотацией передают многочисленные оттенки, нюансы переживания — эту функцию выполняют в первую очередь поэтические тропы, а именно метафора, метонимия, сравнение, эпитет. Например, во второй части стихотворения Максима Танка в центре поэтического высказывания находится образ окровавленного врага с петлей — это образ-эмотив, к сути раскрытия которого привносится субъективная негативная оценка и отрицательная реакция. Метафорический образ содержит в себе, как видим, и оценку, и отношение автора, что указывает на его (образа) эмотивную природу. Однако в самом метафорическом выражении отсутствуют эмоциональные маркеры с прямым указанием на эмоцию, мы должны ее расшифровать через контекст и обращение к истории и традициям народа, то есть использовать эмотивные коды, поэтому мы можем говорить о наличии у слова-образа *враг* только коннотации. Еще один образ-эмотив в метафорическом выражении — «Народ пранясе цябе, родная мова, / Святлом незгасальным у сэрцы сваім» — актуализирует светлую энергетику в идейно-тематическом воплощении, а потому приобретает роль проводника положительных, «светлых» отношений. Метафорическое выражение «пранясе святло незгасальнае» указывает на эмоциональный регистр с положительными отношениями и содержит одновременно и переносное, и эмотивное значение с указанием на оценку.

Голосоведение — один из приемов поэтического синтаксиса, композиции произведения. Прием голосоведения помогает рассмотреть механизмы вписывания авторского голоса, голосов персонажей или Другого (при их наличии) в структуру произведения, причем с акцентом на осмысление эмоциональности автора и эмотивных текстовых показателей. Понятие *голосоведение*, введенное нами, в какой-то мере соотносится с понятием *глоссализация* у В. И. Тюпы: глоссой он называет речевую характеристику, а глоссализацией —

речевой строй, определяющий композицию высказывания и субъектную организацию произведения [Тюпа 2001: 89–94]. Авторский голос в первой части стихотворения Максима Танка «растворется» в подтексте, мы не слышим его в общей художественно-описательной канве поэтического высказывания. Образ-архетип «дзіўнай роднай мовы», оживляемый в развернутом метафорическом описании, выделяется над личностными смыслами, приобретает безличное выражение. Можно даже сказать, что мысль, высказанную М. Танком, подхватывает или же, наоборот, активирует многоголосая белорусская нация. Во второй части стихотворения появляются «нам» и «меня» — личные местоимения. Если местоимение «нам» указывает на коллективное «мы», приобщенное к радостям и горю земли, то местоимение «меня» идентифицирует голос с авторским. Эмоции гнева, ярости, негодования, несогласия — компоненты эмотивного кода, позволяющего нам ощутить в высказывании силу авторского протеста. Причем местоимение «меня», дважды повторенное, акцентирует внимание именно на авторской позиции, его субъективной человеческой обеспокоенности, равнодушии. В третьей части личные местоимения, идентифицирующие голос автора, снова исчезают, коллективное «мы» поглощает его голос. Однако через коллективное «мы» выражается эмоция радостного предчувствия, счастливого ожидания мирной жизни, где мова прошумит, зазвонит, раскрасит мир и станет важнейшей ценностью жизни человека в свободной стране.

В трех частях стихотворения употребляется местоимение «ты» в качестве адресата авторских обращений, этим ожившим персонажем предстает *родная мова*. «Ты» становится эмоционально-смысловым центром, соотносимым с «мы» и «я». Повтор этого местоимения осознанный: через него автор гармонизирует планы содержания и выражения. Образ *родной мовы* не только лейтмотивом проходит через произведение, но и в этом прохождении активизирует различные способы воплощения художественной идеи.

Таким образом, выявление эмотивности в содержании и форме поэтического произведения осуществляется посредством эмотивного анализа, имеющего конкретные задачи и функции. Их актуализация помогает исследователю постичь лирическое — лиризм — лирику во множестве их проявлений через эмоциональное.

Творчество белорусского поэта Владимира Жилки: эмотивные коды и эмотивные ключи

Владимира Жилку (1900–1933) как поэта пробудило освободительное движение в Западной Беларуси в начале XX в., именно он стал «песняром подъема и спада повстанческой борьбы» [Жылка 1986: 8], как отмечал Владимир Колесник в предисловии к книге В. Жилки «Песнярская судьба». Безусловно, подобный социологически-идеологический подход и выводы исследователя о роли В. Жилки в национальном литературном процессе имеют право на существование, но если осмыслить творческую судьбу поэта с позиции литературоведческой эмотиологии, с акцентом на эмоционально-чувственных доминантах его стихотворений, то мы сможем увидеть и другого Владимира Жилку.

Идейно-тематическая направленность его творчества была тесно связана с отражением событий и настроений общества на западно-белорусских землях в 1920–30-е гг. Представляется, что анализ первых опубликованных произведений Жилки, отмеченных патристическими призывами к освобождению белорусского народа от гнета, может быть более глубоким, если обратиться к эмотивным кодам, зашифровавшим широкий спектр негативных авторских эмоций, связанных с неприятием социально-политического строя в стране. Поэтизация идеи освободительной борьбы, утверждение ее благородства влияли на тональность всего текста. Как отмечал В. Колесник, «В. Жилка оказывается поэтом, который умеет передать гражданские идеи глубоко лично, как интимные движения души лирического героя» [Жылка 1986: 34]. Действительно, названная особенность творческого метода В. Жилки отразилась и на жанре его произведений, точнее, на их жанровой разновидности, обусловленной превалированием патетической тональности в поэтическом высказывании. Так, эмоционально-чувственное самовыражение автора стало критерием выявления различных типов эмотивности в тексте (например, лирического, элегического, лирически-скорбного, тоскующе-мечтательного и многих других типов), а с другой стороны, стратегии поэтического высказывания определили появление в произведении определенной доминантной линии, поддерживаемой экспрессией, пафосом, патетикой, риторикой и т. д. В творчестве

В. Жилки превалируют произведения патетической жанровой разновидности, поскольку в основе поэтического высказывания лежит особая чуткость, трогательная мечтательность, можно сказать, ранимость — то есть ярко выраженное эмоциональное отношение автора к объекту / предмету отражения. Именно эти эмоционально-чувственные доминанты закодированы в большинстве произведений еще совсем молодого автора.

С первых литературных опытов проблема поэта и поэзии обозначалась в произведениях Владимира Жилки не в классическом «сопряжении» Музы и Таланта, художественных канонов и творческой индивидуальности, не в самоидентификационных поисках, а в преодолении через творчество собственной «участи ужаса». В. Колесник размышлял: «Время было полно тревожных надежд, а юноша оказался духовно разбуженным, готовым пойти за цветком папоротника через огонь и воду, так как ходили, созданные пророческой мыслью Купалы, Гусяр и Звонарь, теми путями, по которым путешествовал Музыкант Богдановича и Сымон Коласа» [Жылка 1986: 5]. Гусяр, Звонарь, Музыкант — больше, чем романтики, это народные борцы, исключительные фигуры, поднявшиеся над будничностью; их роль — нести правду людям, пробуждать их ото сна. Не думаю, что В. Жилка отождествлял себя именно с такими личностями, более понятной ему была боль Прометея (одноименное стихотворение было написано в 1924 г.):

О няволя... нясіла... Ды не!
 З гордых вуснаў не вылеціць стогні!
 Пакарацца, хіліцца не мне!

[Жылка 1986: 77]

Эмоциональную картину мира Жилки во многом формировали собственная борьба за здоровье (он болел туберкулезом лёгких), противостояние системе, разочарование после перехода на нелегальные формы борьбы, трагические поражения и потери в рядах борцов. Он молил: «...но Боженька, я так утомился, такой трудный был мой путь, такой мучительный, что я утомился. Мне скорей хотелось бы смерти. Скорее отдохнуть» [Жылка 1986: 136].

Названные выше факторы, способствовавшие формированию творческой личности, можно рассматривать как эмотивные ключи, позволившие расшифровать символические события и картины по-

этических произведений Жилки. Факты его биографии, дневники и письма, к которым мы будем обращаться и далее, становятся эмотивными ключами не только в определении эмоциональной картины мира и типа мировосприятия поэта, но и позволяют обозначить эмоциональную доминанту его творчества.

В ранней поэзии художественную картину мира Жилки определяла легенда об освобождении белорусов, что отразилось в ряде стихотворений. Эмотивным ключом к воплощению творческих идей во многих его произведениях становится оскорбленное, униженное, растоптанное человеческое и национальное достоинство белоруса (субъективного авторского, коллективного «мы», народа), то есть реальная действительность. Будущее романтизируется, а где-то и идеализируется, потому что в нем все народы равны, а ценности наций и культур равновелики. Но с течением времени в картине мира происходят определенные трансформации.

В уже упомянутом стихотворении «Прометей», актуализируя реминисценции и аллюзии, интертекстуальные параллели, мы ощущаем лирическое «я» поэта. В его стихах, дневниках, письмах слышатся стон измученного недугом человека, подаренная ему (болезнью) «неволя» и «несила», мученическая судьба. Несокрушимый дух и гордое молчание древнегреческого титана воспринимается им скорее как образец мужества, как пример беззаветного служения людям. Поэтому концепцию поэта и поэзии у Жилки дополняет противостояние Силы и Немощи, Света и Тьмы как в собственной жизни, так и в поэзии, оно словно переносится из жизненных катаклизмов в стихотворчество, что фиксируется и в его дневниковых записях:

...но и Мерзость уродства мощная и липкая, как поганые мысли у больного. А я ли не болен? И липнет, пакостит оно существо Божие. <...> Песняры, музыканты наиболее чувствуют гармонию, созвучие, поэтому им наиболее знакомо и агармония, черное. И какая яркая борьба идет. В моей памяти целый рой этих страдальцев-мучеников» [Жылка 1986: 130].

Поэт мечтал написать и издать книгу (30–50 стихотворений) исключительно с мотивами любви, смерти, великолепия, природы, где бы ни было ни одной «громкой» рифмы. Он искал себя в гражданских призывах, в лирически-исповедальной рефлексии, в созерцательных настроениях, и его картина мира с течением времени

приобретала то больше ясности и света, то мрачности и неверия в собственные силы. «...боль и мучение лечат и тоже учат. Никогда у меня не были такие мужественные и трезвые настроения, как сейчас. Обязан им только болезни. И нынешние мотивы стихов совсем другие» [Жылка 1986: 258], — признавался в письме к белорусскому литературному критику А. Луцкевичу в 1924 году В. Жилка. «Боль и страдание» представляли образами-эмотивами искренних рефлексий, определяли траектории переживания в лирических медитациях, наполняли эмотемы интимной поэзии. Безусловно, познание собственного «я» происходило через болезни под знаком углубления в лично-чувственное, в сокровенное, в игры подсознания. Все это превратилось в особенности самовыражения автора, способного через преодоление физических и духовно-душевных испытаний стать эмпатом и слова поддержки другим транслировать через тексты суггестивной поэзии.

В 1927 г. Жилка создает сонет, посвященный Максиму Богдановичу. Очевидно, что Жилку, как и Богдановича, предчувствие смерти в молодом возрасте уносило в другие измерения бытия, где все воспринималось через иные оптические иллюзии. Мир виделся в координатах желаемого, ожидаемого, а потому его творчество было направлено на мечту о животворящей земле. «Даже тип таланта В. Жилки и М. Богдановича удивительно созвучен, у них уравновешен эмоционально-интуитивный и интеллектуальный способ познания и осмысления действительности, лирический герой чувствует себя наследником суровых заветов прошлого, ответственным перед памятью будущих поколений» [Жылка 1986: 9]. Действительно, тип мировосприятия сближает Максима Богдановича и Владимира Жилку: трагическое осталось в биографии поэтов («и можно ли быть светлым, если твоя жизнь как погребальный мотив?» [Жылка 1986: 134]), а в творчестве лирический герой устремляется вперед к романтическим представлениям о красоте мира, людей, их отношениях, им управляет мечта, одержимость борьбой, вера.

Уже в ранних стихах «Матылі», «Я кахаў», опубликованных в 1920 г. в газетах «Рунь» и «Беларускае жыццё», отражены элегически-драматические настроения преждевременного прощания с жизнью (безусловно, их основанием можно считать сложности творческой биографии и судьбы автора-субъекта — туберкулез у молодого В. Жилки,

а потом и лечение в литовском санатории «Бирштонас»). Как замечал белорусский литературовед В. Колесник, «обстоятельства личной жизни поэта, его политическая ангажированность в освободительную борьбу вопреки тяжелому состоянию здоровья делает его судьбу особенно трагичной» [Жылка 1986: 9]. Однако творчество В. Жилки, как и М. Богдановича, вопреки тяжелой судьбе, несмотря на участие поэта в трагических событиях на западнобелорусских землях, не было наполнено сплошным трагическим пафосом.

Приоритетной для В. Жилки теме-мотиву Красы, прелести (в белорусском варианте — *хараство*) посвящено одноименное стихотворение, написанное в 1923 г. Именно в этом году в дневниках поэта появилась запись, где он размышляет над тем, как он понимает прелесть / красу, что вкладывает в это понятие, давая нам эмотивные ключи для расшифровки символической природы понятия и связанных с ним авторских отношений и позиций. Становится понятным, что Жилка стремился к открытию, подобному блоковской Софии — символическому единству понятия, образа и архетипа, олицетворяющему связь мира с Богом, «находясь между временем и вечностью, абсолютным и относительным, бытием и сверхбытием, трансцендентным и имманентным, мирским и божественным, земным и небесным» [Булгаков 1994: 189].

Хараство

Нясны і трывожны сны людства,
І блудны цёмныя яго дарогі,
Але па-над будзённыя трывогі
Узносіць нас туга да хараства.
Так дробная, вясковая дзятва
З-пад курных стрэх
(прытулак іх убогі)
Да рэчкі бег кіруе на разлогі,
Дзе яснасьць вод і золата жарства.
І верым мы, што злучны дух і маса,
Гармонія ў жыцці і сэнс-акраса;
Прытулак ёсць, дзе адпачыць ільга,
Дзе дасканаласці чаруе ўсмешка.
Ды дзіўна неяк: хістка снежка
І да яго вядзе людства туга

[Жылка 1986: 48].

Однако в осмыслении В. Жилкой красоты, по сравнению с пониманием красы и гармонии М. Богдановичем, больше тоски, тревоги, сопровождающих беспокойные рассуждения о непостижимом, недостижимом, как это хорошо отражено в стихотворении «Краса» (*Хараство*). Да и сама краса, к которой апеллировали В. Жилка и М. Богданович, это не красота романтизма с ее совершенством, идеализированной сутью, с гармоничной завершенностью. Это не совсем и философская категория, имевшая функцию возведения к божественному, прекрасному. В красе В. Жилка находит убежище для уставшей души, гавань для тревожного разума, и идею-мечту, в которой наконец соединятся «дух и масса» революционной действительности. Как видим, многоаспектное понимание «хараства» выводит В. Жилку за пределы романтического течения в литературе, так как к красе его ведет «людства туга» — реальные проблемы жизни, активизирующие поиски координат иной действительности, более совершенной, правильной с точки зрения морали, этики, религии, общественных законов. Даже «хараство» наделялось возрожденческими функциями: в этом и проявлялась особенность мировидения у Жилки, имевшей в большей степени связь с неоромантизмом и модернизмом, чем с романтизмом и реализмом. Поэт переживал, чтобы его поэзия не стала далекой от реальности, «как гобелена от грязной овцы» [Жылка 1998: 262], выдвигая серьезные требования к собственной, очень белорусской поэзии, в которой могут синхронизироваться достижения народного творчества и мировой письменности.

С одной стороны, Владимира Жилку интересуют «проблемы Вечности и Смерти», с другой стороны — общественно-политические темы, события повседневной жизни. Эта связь характерна и для модернизма, повлиявшего на его художественную картину мира. Ощутимо и воздействие различных литературных течений на творчество В. Жилки: сам он в письмах не раз писал, что много читает, отдает много времени литературной учебе, а потому весьма вероятно, что был знаком с произведениями символистов, футуристов, акмеистов и т. д. Белорусский исследователь М. Скобла отмечает:

Поэт с европейским образованием, он и творил в русле европейском — в его творчестве естественно смотрелись пентаметры и гекзаметы, сонеты и вирале, верлибры и белые стихи. Жилка написал

первое в белорусской литературе стихотворение с консонансной рифмовкой, пытался создать новые стихотворные формы. Знание античной литературы, классической французской, немецкой, чешской, польской поэзии, наверное, подвешали Жилку в глазах бывших студентов педтехникумов и рабфаков [Скобла 1998: 19].

М. Скобла основным лейтмотивом поэтического сборника В. Жилки «На перепутье» (*На ростані*, 1924) считает границу, перекресток, «капцы канцовыя», отмечая при этом явственное воздействие «Незнакомки» А. Блока, «чыі парфюмерныя запахі чувствітэльны в поэзіі Жилкі этого периода» [Скобла 1998: 10]. Авторская эрудиция, реминисценции и интертекстуальные отсылки эмоционального характера в данном случае являются эмотивными ключами в определении модернистского направления в творческом процессе. Да, можно говорить о воздействии символизма на творчество В. Жилки, более того, мы выделим символы, наделенные неисчерпаемой многозначностью — кладбище, балясины, крест, сон, туман, чаща, мрак, высохшая трава, меч, ослабевшая рука и многие другие, но в его поэзии они имеют равновеликое значение с другими художественными решениями.

Нельзя утверждать, что пафос всего творчества Владимира Жилки поддерживается верой, надеждой (хотя они определяют эмоциональную тональность многих стихотворений), в нем больше тоски, отчаяния, тревоги, сожаления, насыщающих поэтические высказывания отрицательными эмоциональными коннотациями. Элегическая художественность как сопутствует, так и вступает в конфронтацию с идиллической картиной мира (мечтой о свободе и независимости Родины, ведущей В. Жилку в творчестве как маяк:

Губляць жа болей немагчыма
І зносіць болей немага:
Народ, Свабода і Радзіма, —
На ўсё прыйшла адна чарга
[Жылка 1998: 94].

Элегическую художественность, превалирующую в творческом самовыражении автора, можно считать результатом трансформации картины мира, которая сначала теряет «мученическую» эмоционально-чувственную доминанту, стремится к идиллическим координатам

собственного бытия (когда настоящим счастьем становится вольная Родина: «На родных узлоннях // Натхнёная сіла // Мазольных далоняў // Разбіла, знішчыла // Ярма ланцугі...») [Жылка 1998: 46]), а затем снова возвращается к своим основам. Идиллический модус художественности запечатлен в поэме «Видение» (*Уяўленне*), в стихах, где родина видится свободной, счастливой счастьем освобожденных от ярма людей. Это то состояние — «творчества жажда огнем проняла» [Жылка 1998: 44] — когда совмещаются внутренние границы «я» с границами многих других субъектных «я». «Почему, совершенно не понимаю, гонят романтизм, насмеваются над ним? Романтизм, идеализм — это то, чем держится наша земля, то, без чего существование стало бы невозможным, трудным и чадным» [Жылка 1998: 133], — писал в «Дневниках» В. Жилка, означая при этом собственный путь в литературе. Он свободно чувствовал себя в идеализированно-романтическом пространстве художественной мысли. С одной стороны, в его произведениях отражен конфликт идеального и реального, осмыслена роль сильной личности в ее безграничном революционном индивидуализме — что характерно для неоромантизма, с другой стороны — его субъективное «я», «спарожнены, разбіты гляк» [Жылка 1998: 107], стремилось отгородиться от действительности в идеальном мире красы — что близко модернизму, в частности символизму. Кстати, в 1925 г. Жилка пишет стихотворение «К Перси Шелли», где признается в сильном воздействии таланта поэта на его творческую жизнь:

І куды б мае думкі ляцелі,
І над ставам схілялісь якім?
Што пазнаў бы ў нябескім касцэле,
Каб не ўверыўся песням тваім?

О чароўнасць! О сонца! О Шэлі!
О, ні з кім незраўнаны, ні з кім!

[Жылка 1998: 93]

Как видим, «очарование», «солнце» — архетипичные доминанты в символической картине мира, которые также вошли в образный строй эмоционального пространства Жилки. Это эмотивные коды творчества, отсылающие нас к европейскому романтизму, позволяющие выявить и понять двойственность рационалиста и романти-

ка, мыслителя и художника В. Жилки, близкую натуре Перси Биши Шелли. Неумолимая действительность входила в романтическое мирозерцание и вносила свои коррективы в самоидентификационные параметры Творца. А потому его лирическое «я» не могло долго находиться в идиллическом хронотопе с замкнутым пространством, где есть свободная Беларусь, родной дом, счастливые люди, так как реальность опровергала желаемую идиллию. «С облаков идеализирующего восторга стал он смотреть и на мужика-белоруса, а затем на все белорусское национально-освободительное движение, которое по сути своей было также рабоче-крестьянское» [Жылка 1998: 5–6], — заметил В. Колесник. А это как раз и есть манифестация идиллического модуса художественности, который в скором времени уступит место элегическому модусу.

«Не хочется ничего думать, ни о чем мечтать, кроме как о Извечном Сне» [Жылка 1998: 132], — печалился Владимир Жилка, уныние стало определяющим в активизации элегического модуса художественности в последние годы его жизни в произведениях, сопровождавшегося обособлением «я», частной жизни, реалий бытия от Вселенной. Элегическое время как сложный компонент модуса художественности определялось здоровьем тела и активизацией душевной энергии, которые открывали выходы лирическому «я» в художественное пространство, существование которого во времени и пространстве дробилось на отдельные отрезки, мгновения, зависящие от самочувствия. Стихи В. Жилки воплощают сжатые до четверостиший, концентрированные в строках минуты жизни без физической боли, в которых он, как и М. Богданович, видел скрытую «трагическую прелесть» (сонет «Максим Богданович»). Элегическое «я» поэта не видит себя в мире Вечности, а сконцентрированность лирического героя на мыслях о смерти, ее приятии в молодом возрасте делает его противопоставленным миру живых. Репрезентируется элегический хронотоп — путешествие от рождения до смерти — и связывается с комплексом архетипических мотивов «счыннення павек», «халаду пустаты», «памяці ніці», «мукі немай», «слодычы адпачыну» и т. д. Пограничное положение между жизнью и смертью делает элегического героя странником между этими полюсами.

Как показывает анализ стихов В. Жилки и его собственные признания в дневниках и письмах («Смерть совсем не страшит, даже

больше: она желанная гостья. Пугает ужас жизни — жестокий и несломимый, неумолимый» [Жылка 1998: 128]), в поэзии властвует не «эстетика увядания», а «чудовищное великолепие» разлуки с жизнью, ставшее «огромным бременем». Это не только идейно-тематическое содержание его поэзии, а единственная возможность почувствовать себя человеком, стать нужным людям, преодолевая боль. В. Жилка не всегда был одиноким, он не жаловался постоянно на свою загубленную судьбу, но эмотив *одинокество* стал одним из главных образов его поэзии. Важно то, что разлад с самим собой, душевное одиночество поэт стремился победить творчеством, словно с каждым произведением уменьшая их воздействие на мироощущение, минимизируя присутствие в собственном бытии, «зачеркивая» из него все преходящее.

Все вышеперечисленное позволяет сделать вывод о превалировании в творчестве В. Жилки, с одной стороны, романтично-героического, с другой стороны — элегического модуса художественности (эмотивный художественный модус = доминантная эмоциональная тональность произведения (пафос) + тип авторской эмоциональности). Часто героическое «я» в его произведениях выступает частью коллективного «мы», стремящегося в мечтах и действиях к одной цели — стать свободными. Эмоционально-эстетическая ситуация унижения и освобождения от нее повторяется в поэзии В. Жилки, образуя контекст для героических поступков, что в итоге позволяет констатировать присутствие героического модуса на всех уровнях творческого воплощения идеи.

Возникновение и культивирование элегического модуса художественности в творчестве В. Жилки были вызваны особенностями его сознания, познавшего все глубины одиночества. Элегичность определяла основной пафос его произведений, стала преобладающим типом авторской эмоциональности, входила «в идейно-эмоциональную оценку отраженных общественно-исторических характеристик жизни» [Поспелов 1978: 188].

ЛИТЕРАТУРА

- Булгаков 1994 — *Булгаков С. Н.* Свет невечерний: Созерцания и умозрения. М., 1994.
- Жылка 1998 — *Жылка У.* Выбраныя творы / Прадм. і камент. М. Скоблы. Мінск, 1998.
- Жылка 1986 — *Жылка У.* Пожні: Вершы, пераклады, крытычныя артыкулы. Мінск, 1986.
- Поспелов 1978 — *Поспелов Г. Н.* Теория литературы. М., 1978.
- Скобла 1998 — *Скобла М.* Шукальнік характава // Жылка У. Выбраныя творы / Прадм. і камент. М. Скоблы. Мінск, 1998.
- Танк 2006 — *Танк М.* Збор твораў у 13 т. / Падрыхт. тэкстаў і камент. С. У. Калядка. Т. 2. Вершы, 1939–1954. Мінск, 2006.
- Тюпа 2001 — *Тюпа В. И.* Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). М., 2001.

Неистовство любви в лирике Петре М. Андреевского: поэтический цикл «Дениция»

Аннотация: В статье представлен анализ цикла любовной лирики македонского писателя и поэта Петре М. Андреевского «Дениция», насыщенного эмоциональными переживаниями и глубокими чувствами. Показана связь с образностью сборника французского сюрреализма, а также македонской фольклорной традиции.

Ключевые слова: любовная лирика, Петре М. Андреевский, фольклорная традиция, македонская литература.

Македонская поэзия традиционно была тесно связана с фольклором. В XIX в. Константин Миладинов и Райко Жинзифов, а в 1930-е гг. основоположник новой македонской литературы Кочо Рацин постоянно опирались на поэтическое богатство народной поэзии, использовали жанры, образы, мотивы, метафоры и стихотворные размеры, характерные для устного поэтического творчества. Эта же традиция сохранялась в 1945 — начале 1950-х гг. в лирике А. Шопова, С. Яневского, Г. Ивановского.

Македонскую поэзию 1950-60-х гг. принято разделять на «модернистскую», авторы которой отстаивали автономию искусства, поэтический индивидуализм, обращали особое внимание на обновление языка и поэтической формы, и «реалистическую», культивировавшую важную роль традиции и ясность образности. (Вполне понятно, что, как и любое разделение, это разделение также в некоторой степени условно.) Широта творческого поиска и множественность художественных ориентиров привели к тому, что в македонской поэзии трудно выделить и разграничить отдельные течения или направления. В лирике могли одновременно присутствовать

признаки разных, порой противоположных по художественным принципам течений.

На рубеже 1950–60-х гг. в национальную литературу со своим первым поэтическим сборником «Узлы» (*Jazli*) вошел один из самых талантливых и оригинальных литераторов — Петре М. Андреевский (1934–2006), представитель того поколения, которое обновило и обогатило язык македонской поэзии за счет сложного соединения черт и особенностей европейского сюрреализма и его сербского извода — надреализма — с фольклорной традицией.

Петре М. Андреевский — талантливый поэт, прозаик, новеллист, драматург, литературный критик — оставил бесценное литературное наследие. Сборники его стихов, прозаические и драматические произведения в свое время были восторженно приняты македонскими критиками и читателями. Большинство его книг переведены на языки народов Югославии, иностранные языки, в том числе на русский. Сборник лирики П. Андреевского конца 1960-х гг. — «Дениция» («Заря», *Дениција*, 1968) и роман «Пырей» (*Пиреј*, 1980) не только считаются вершиной его творчества, они стоят в одном ряду с главными достижениями македонской литературы второй половины XX в.

Андреевский — автор сборника «Далекые наковальни» (*Дални наковални*, 1971), где читатель впервые познакомился с наполненной фольклорной стихией поэмой «Смерть ряженого» (*Смртта на бабарот*). В 1987 г. поэт опубликовал один из самых трагических своих сборников «Вечная обитель» (*Вечна куќа*), а в 1999 г. увидел свет последний поэтический сборник Андреевского «Лакримарий» (*Лакримариј*). 1984 г. был отмечен выходом пятитомного издания «Избранных произведений» писателя (*Одбрани дела*). За выдающийся вклад в литературу П. Андреевский неоднократно получал самые престижные национальные награды, в 2006 г. его избрали академиком Македонской академии наук и искусств.

Лирику, прозу и драму П. Андреевского в первую очередь объединяет его непреходящий интерес к народной словесности, обряду, мифу, легендам. Сочетание этих черт создает неповторимый художественный мир писателя. Миф и обряд наполняются новым содержанием, как например, в поэме «Смерть ряженого», описывающей один из сохранившихся в Македонии языческих зимних календарных обрядов. Произведения писателя воссоздают особен-

ности жизни и мировосприятия народа-земледельца, черпающего силы и энергию в неразрывной связи с родной землей. Его творчество богато описаниями особенностей жизни и быта македонцев. «Реалистическое», типическое в героях и обстоятельствах их жизни соседствует с чудесами, волшебством и магией, что в творчестве Андреевского показано как важная часть национального бытия.

Вершиной творчества поэта стал поэтический сборник «Дениция», анализ которого является основной задачей настоящей статьи. «Дениция» — один из самых выразительных и ярких образцов любовной лирики в истории македонской литературы, на образность которого в значительной мере повлиял французский сюрреализм. Несмотря на то, что творчество его представителей хорошо изучено, это литературное течение представляется одним из самых загадочных мировых культурных феноменов. Это тот особый случай, когда не бытие определяет сознание, а сознание — бытие. Идеи и философия сюрреалистов не только выплескивались на холсты и страницы книг — они отражались в каждом их повседневном поступке. Целью сюрреализма было погружение в глубины человеческого подсознания, приобщение к сверхъестественным явлениям и создание другой реальности, отличной от существующей. Сюрреалистическая поэзия сильна традициями любовной лирики, однако она переосмыслена в т. ч. в других национальных литературах с использованием приемов психоанализа, возникающих в подсознании образов и символов.

Один из основных персонажей в поэзии сюрреализма — женщина. Однако само отношение к ней сюрреалистов носило противоречивый характер. Участники движения охотнее говорили об исторических или мифологических персонажах, объектах собственных грез и фантазий, чем о женщинах реальных, которые находились непосредственно рядом с ними. По словам французского критика и писателя Р. Бенеюна, «если сюрреализм превозносил Женщину, то далеко не все сюрреалисты почитали женщин» [Benayoun 1965].

В своих произведениях сюрреалисты, по сути, не описывают женщину, а скорее создают ее желательный образ: во-первых, тот, который им хотелось бы видеть — идеальный и идеализированный, а во-вторых, совсем противоположный первому, вызывающий страх. Женщина вообще воспринимается сюрреалистами как созда-

ние, существующее между двумя мирами. Кроме того, она играет роль своеобразного зеркала для мужчины, призванного помочь ему глубже познать себя.

Именно такой женский образ был близок македонским поэтам, которые в 1950-х гг. начали интересоваться новыми тенденциями и опытом европейской лирики. Поэтическая практика сюрреализма была им необходима, ведь литература стремилась к новому и неизведанному и одновременно хотела обогатиться европейским опытом. Так появился македонский вариант сюрреализма — надреализм: «П. М. Андреевский, В. Урошевич, Й. Котеский <...> в собственном творчестве демонстрировали яркость стиля и широту ассоциативного мышления» [Шешкен 2018: 148]. Несмотря на популярность надреализма у македонских поэтов, в отдельное направление он так и не оформился, тем не менее сильно повлиял на дальнейшее развитие литературы и поэтического языка.

Сложные непонятные образы, хаотичность сознания — все это создает удивительную, притягивающую к себе лирику. Андреевский предполагал оживить национальную поэзию, наполнить ее новым содержанием, но при этом не отказывался от традиционных принципов, опирающихся в основном на фольклорную модель. В таком подходе и заключалась его особенность как македонского сюрреалиста-надреалиста, которая проявлялась и у других национальных поэтов. В 1960 г. увлеченные сюрреализмом поэты Р. Павловский и Б. Гюзел создают манифест «Эпическое — на голосование!», где было заявлено: «Поэзия есть начало мира и, без сомнения, его возможный конец. И этот мир мы до тех пор будем считать неполным и незаконченным, пока в нем не будет четко обозначено и македонское присутствие» [Павловски, Гюзел 1996: 483]. Это македонское присутствие Андреевский целенаправленно стремился продемонстрировать в своей поэзии.

Сюрреализм открыл для него новые возможности, он увидел пути для повышения выразительности родного поэтического слова. Поэт сумел культивировать художественный беспорядок, находил неожиданные метафоры, полностью игнорировал синтаксис. Из этого хаоса он стремился создать новую поэзию, наполненную яркими и неожиданными метафорами. По единодушной оценке македонских критиков, со сборником Андреевского «И на небе, и на

земле» (*И на небо и на земја*) связано решительное движение вперед всей македонской поэзии. Можно сказать, что Андреевский был одним из первых «поэтических революционеров», кто хотел соединить сюрреализм и традиционную македонскую поэзию.

Фольклорное начало, прославление животворящей силы природы соединяется в его стихах с темой любви, осмысляемой в космическом масштабе. Влияние французского сюрреализма и сербского надреализма проявляется в иррациональном восприятии мира в его синкретичном единстве. Следующие поэтические книги Андреевского — «Далекie наковальни», «Похвалы и жалобы», «Вечный дом», «Лакримарий» — продемонстрировали эволюцию его поэтического стиля, некоторое ослабление метафоричности, повышение интереса к мотивам, помогающим осмыслить трагизм исторической судьбы македонцев. В этих сборниках своеобразным образом соединились реалистическая образность с фантастикой и фольклорно-мифологическим мировидением. Для поэзии Андреевского стало характерно сочетание «национального и исторического», «мифического и современного».

В своих ранних стихотворениях Андреевский часто обращался к мотиву сновидений, прославлял животворящую силу любви, делая это с почти языческим поклонением женщине. Его поэзия была пронизана образами воздуха, огня, воды и земли, основополагающими в различных магических ритуалах, связанных с плодородием. Культ любви у Андреевского неразрывно спаян с духовным и телесным, он взаимодействует с фольклорно-ритуальным прославлением женского начала природы, она — символ рождения и плодоношения. Описание женщины наполнено и эротическими коннотациями. Любовь для поэта — это драма вселенского масштаба, что характерно для поэзии Андреевского в целом, но особенно ярко выражено в его сборнике «Дениция». Образ женщины он видит повсюду — это и земля, и страна, и капля воды, и солнце. Этот образ являет собой «симбиоз реалистического и сюрреалистического, эротического и судьбоносного» [Друговац 1990: 520].

Сборник посвящен любимой женщине поэта, его музе — Дениции, прототипом которой была его первая жена Светлана Христова-Йоич (1941–2012) — македонская поэтесса, эссеистка и детская писательница. Именно она «околдовала» поэта, ее образ скрывает-

ся за строками стихотворений. Весь сборник пропитан нежными и глубокими, подчас неистовыми эмоциями и чувствами лирического героя к возлюбленной. Как отмечает М. Друговац в «Истории македонской литературы XX века», «Дениция» Петре М. Андреевского является «семантическим и референциальным апофеозом любви» [Друговац 1990: 520]. В образ главной героини автор вложил всю свою любовь и страсть. Эти мотивы не раз звучат в поэзии Андреевского, а неожиданные, яркие метафоры повышают градус общей эмоциональности произведения. В стихотворениях появляется языческий культ женщины, Матери-земли и плодородия. «Дениция» Андреевского — это соединение христианского и языческого. Именно поэтому уместно провести сравнение Дениции «светлой» (христианской: в сборнике, в частности, звучат мотивы святых псалмов) и Дениции «темной».

«Дениция» — история несчастной любви и одновременно гимн любви космической и любви к женщине, которая отождествляется с естественным патриотическим чувством. Лирический герой сборника страдает от неразделенного чувства, сокрушается о временном расставании, о болезни возлюбленной и окончательном разрыве, причиной которого стала ее смерть (правда, так и непонятно, физическая ли это смерть возлюбленной или же только конец чувства). Дениция постоянно присутствовала в жизни лирического героя в начале их любви, но постепенно начала отдаляться, пока совсем не исчезла. Однако эти печальные обстоятельства не помешали лирическому герою постоянно восхищаться возлюбленной и возносить ее до небес.

Андреевский не привязывает свою героиню к себе и к определенному месту в своей жизни. Он возвышает ее до символа — матери всего сущего. Муза Андреевского универсальна. Его поэтический язык полон любви. Все перечисленные мотивы встречаются в стихотворении «Песнь о моей песне» (*Песна за мојата песна*), которое удивительно похоже по звучанию и стилю на библейскую Песнь песней.

Андреевский осознанно представляет феномен традиционного культурного отражения Библии и особенно Песни песней в сознании македонца. Как отмечает Вера Стойчевска-Антич, библейская лирика «наполнена поэтическими метафорами и сравнениями и пре-

восходит другие известные любовные стихотворения» [Стојчевска-Антиќ, 1981: 19]. В данном контексте следует упомянуть и «Похвалу любви» апостола Павла в его первом послании к Коринфянам, где воспевается сама суть любви.

Для лирического героя Песни песней и для героя Андреевского Дениция становится стимулом возвращения к Богу («Первые сведения о Дениции» / *Првите податоци за Дениција*). Именно она — путеводная звезда лирического героя, ведущая его к истине. Песнь песней написана в виде диалога с отдельными драматическими элементами. Дениция передает свои слова и мысли через лирического героя — alter ego поэта — вступая с ним в безмолвный диалог. Ее слышит только он, он же и отвечает ей.

Больше всего ассоциаций с библейским текстом встречается в стихотворении «На могиле Дениции» (*На гробот од Дениција*). Даже первые строки являют собой перифраз слов из текста Священного Писания. Например, губы Суламифи багряны (4.3), они сочные и сладкие, как мед, молоко или вино: «Сотовый мед источают, невеста, губы твои. / Мед с молоком под твоим языком» (4:11); у Андреевского — «говорят, что уста твои — мед» [Андреевски 2019: 9].

Есть еще одна «библейская», «средневековая» особенность, которой широко пользуется Андреевский, — богатство метафор и символов, более того, многие метафоры таят в себе многозначные символы. Дениция у поэта — не только муза, она — Природа, Мать, Жена, Родина и Смерть: «...потому что в ее голосе могла уместиться / вся моя родина» [Андреевски 2019: 14] («Летний отдых»), «Когда я любил Деницию / я будто участвовал в создании / первого македонского государства» [Андреевски 2019: 19] («Когда я любил Деницию»), «И цвет и святая вода изливались всю ночь / на ее постель, в мое собственное государство» [Андреевски 2019: 20] («Сон Дениции»); «В тебе заключались границы Всей Македонии / и я так любил тебя, любил всю мою родину» [Андреевски 2019: 34] («Второе письмо»). Подобная пространственная метафора присутствует и в Песни песней: «Ты красива, любовь моя, как Тирца, хороша, как Иерусалим» (6:4).

Как и возлюбленная царя Соломона, Дениция присутствует всюду, во всем, что окружает лирического героя — такова сила любви. Оба лирических героя сравнивают свою любовь с природными стихиями — огнем и водой; оба они обращаются к возлюбленным

как к сестрам и невестам: «Ты пленила меня, невеста, сестра моя, пленила одним только взглядом, одною лишь ниточкой бус (4:9); «Ты ранила меня, как невеста, ты целилась в меня, как сестра». [Андреевски 2019: 15] («Песнь о ее песне»; подробнее о схожих элементах в Песни песней и «Дениции» см. в [Мојсова-Чепишевска 2018]).

Мотив любви — центральный в этих произведениях — показан сквозь библейскую призму восприятия мира. Слог Андреевского несколько эротизирован, но это не отрицает его трепетного отношения к Дениции, а наоборот, возвышает ее. Обе героини девственно чисты для своих лирических героев. Они являют собой идеал женщины, которые очищают и облагораживают мир, создают гармонию, за ними хочется идти и становиться лучше. Так поступают и лирические герои, следуя за ними.

Андреевский на страницах своего сборника воспевает Женщину, волшебницу, мать, богиню. В его музее соединены гармония и хаос. Она вершит судьбы и решает, что грядет в будущем. Она свободна и никому не принадлежит. Как бы лирический герой ни старался, он никогда не сможет целиком обладать Деницией. Она приходит и уходит, когда сама этого хочет. Поэтому лирический герой должен учиться жить самостоятельно, неся ее слово в народ и любя родину.

Сборник стихотворений «Дениция», по мнению македонского писателя и критика Влады Урошевича, — единая поэма, разделенная на двадцать частей, либо двадцать стихотворений, невольно ставших единой поэмой [Урошевиќ 1984: 223–228]. Картины любви постоянно сменяются и чередуются, соревнуются между собой, рождая головокружительную гонку. В «Дениции» Андреевский раскрыл свой поэтический потенциал сюрреалиста (или надреалиста).

Важное место в этом сборнике, как часто бывает у Андреевского, занимают фольклорные и мифологические мотивы. Фольклор и реальность соединяются и создают удивительное, новаторское сочетание. Порой эти два столпа сборника сложно различить: так крепко они соединены. Вместе они создают особенный язык любви поэта. Андреевский по-своему интерпретировал македонскую народную традицию, обращение к которой подчеркивает ее важность для развития современной национальной культуры. В «Дениции» он не скупится на употребление диалектных слов, которые способствуют

более глубокому пониманию македонского менталитета (подробнее о связи «Дениции с фольклорной традицией см. в [Пирузе-Тасевска 1999]).

Еще в самом первом стихотворении «Песнь о моей песне» («*Песна за мојата песна*») поэт рассказывает о содержании своего творения и его главных смыслах. В своих последующих стихотворениях он будет постоянно воспевать любовь и свою музу:

Дай себе волю, мужской ветер, мой личный краснослов
кричите, птицы и гром
будьте моими верными друзьями
и по всей земле разнесите песнь о моей песне

[Андреевски 2019: 7].

Во втором стихотворении «Первые сведения о Дениции» (*Првите податоци за Дениција*) Андреевский рассказывает, как она важна для него, он готов пожертвовать всем ради нее, отказаться от всего, лишь бы быть с ней:

Дениция приходит отовсюду
подобно духу, которого пропустила даже мертвая стража;
и всем мужчинам она является во снах. <...>
Из-за нее мои товарищи
не хотят со мной видиться днями. <...>
И из-за нее я вновь обрел веру в бога.
Через газеты я хотел отказаться от всех своих родных
что не верили, что ее поцелуй
может лечить и причинять боль

[Андреевски 2019: 9–10].

Дениция — некая тайна лирического героя. Так, в стихотворении «Летний отпуск» (*Летуванье*) особенно сильно раскрыта ее божественная природа:

Она появлялась отовсюду
и соединяла берега с морем, а море с землей
Если она что-то сказала все должны были это запомнить
чтобы выучить ее слова.
Потому что в ее голосе
может уместиться вся моя родина.

Если она шла на рынок
повышалась цену на овощи
если она шурилась, становилось темнее,
если она уходила далеко
и пляжи перемещались к ней
если она возвращалась домой, лето кончалось
поэты писали, что ее красота заключена
во всем народном фольклоре,
во всем огне и во всех знаменах

[Андреевски 2019: 14].

В стихотворении «В комнате Дениции» (*Во собата на Дениција*) показан необычный мир лирического героя, мир его любви, доверия, страсти, истины:

Каждый кто входил в ее комнату
забывал об огне, касавшемся воды <...>
забывал родную речь,
забывал старославянскую азбуку <...>
каждый, кто входил в ее комнату,
забывал вернуться домой

[Андреевски 2018: 17].

Кульминацией сборника стало стихотворение «Когда я любил Деницию» (*Кога ја љубев Дениција*):

Как она забирала все мое бремя,
пока я бежал к ней,
как я не мог видеть никого, кроме нее,
как она жила, пока я умирал,
как и я не знал, как бы умер,
если бы она не родилась.
Когда я любил Деницию,
я будто участвовал в создании
первого македонского государства

[Андреевски 2019: 18–19].

В стихотворении «Поездка за город» (*Излет*) лирический герой страдает без своей музы и просит ее о скорейшем свидании: «выходи за меня, выходи за меня скорее / пока мы с отцом не выпили всю ракию» [Андреевски 2019: 21, 22]. Однако ответа нет, и смысл

жизни героя остается лишь в существовании ради Дениции, миссия которой — вернуть гармонию в мир, а не посвящать свою жизнь одному единственному человеку: «И я существую лишь потому, что ты существуешь / потому что я никогда не бывал там, / где была ты» («Если бы не ты» / *Ako ne si ti*, [Андреевски 2019: 23]).

Боль и тоска лирического героя звучат и в последующих стихотворениях. Он не может поверить, что Дениция принадлежит не ему одному, но всему миру: «Я остался один, как сброшенная змеиная кожа / клял все земли и ей их же посвятил / как и все новые места, где я был без нее» [Андреевски 2019: 36]. Он не может смириться с потерей своей любви, но готов бороться за нее и раскрыть Дениции свои чувства, рассказать о своем душевном состоянии. Этому посвящен в сборнике своеобразный цикл, состоящий из пяти любовных писем [Андреевски 2019: 33–39].

Последние три стихотворения, «Болезнь Дениции» (*Болеста на Дениција*), «С тех пор как ты ушла» (*Откако те нема*) и «На могиле Дениции» (*На гробот од Дениција*) наполнены глубокой метафоричностью, в них преобладает чувство боли и потери. Однако в «Болезни Дениции» еще видна слабая надежда на ее выздоровление. В стихотворении «С тех пор как ты ушла» лирический герой понимает, что его муза уже не вернется. Теперь ему придется учиться жить без нее: «ты уходишь, а я остаюсь ни с кем нигде / потому что ты умерла, а смерть во мне продолжается / с тех пор как ты ушла» [Андреевски 2019: 43].

Завершает этот пронизанный глубокими чувствами и эмоциональностью сборник стихотворением «На могиле Дениции» [Андреевски 2019: 44–45]. Лирический герой тяжело переживает, но принимает потерю. Теперь он готов идти дальше и нести слово своей музыки другим людям.

Так композиция сборника «Дениция» закольцовывается. В первом стихотворении цикла между молодыми людьми вспыхивает любовь, которая, казалось бы, должна угаснуть после смерти Дениции. Однако создается впечатление, что любовь разгорается все ярче, она вечна. Лирический герой всегда будет помнить свою возлюбленную, ее образ сохраняется в его сердце: «моя смерть наступила сразу после твоей / и так сладостно жить, а еще сладостнее умирать / думая только о тебе, Дениция» [Андреевски 2019: 45].

Новаторское творчество Петре М. Андреевского стало значительным импульсом, который получила македонская любовная лирика во второй половине XX в. Его художественный опыт обогатил национальную поэзию уникальным лирическим жанром, в котором поэтика европейского сюрреализма соединилась с традицией мировой любовной лирики и образами македонского фольклора.

ЛИТЕРАТУРА

- Андреевски 2019 — *Андреевски Петре М.* Дениција. Изд. 2. Скопје, 2019.
- Друговац 1990 — *Друговац М.* Историја на македонската книжевност XX век. Скопје, 1990.
- Мојсова-Чепишевска 2018 — *Мојсова-Чепишевска В.* «Дениција» и «Песна над песните» (50 години од култната збирка поезија «Дениција» на Петре М. Андреевски) // *Stephanos*. 2018. № 6. С. 20–28.
- Павловски, Гюзел 1996 — *Павловски Р., Гюзел Б.* Епското на гласање. Скопје, 1996.
- Песнь песней Соломона / Пер. Л. Грилихеса. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Leonid_Grilihes/pesn-pesnej-solomona/.
- Пирузе-Тасевска 1999 — *Пирузе-Тасевска В.* Фолклорните елементи во Дениција на Петре М. Андреевски // Фолклорните импулси во македонската литература и уметност на XX век. Скопје, 1999. С. 232–236.
- Стојчевска-Антиќ 1981 — *Стојчевска-Антиќ В.* Навраќања кон Библијата. Скопје, 1981.
- Урошевиќ 1984 — *Урошевиќ В.* Споредби на љубовта. Андреевски. Драма. Скопје, 1984. С. 223–228.
- Шешкен 2018 — *Шешкен А. Г.* Импулс европейского авангарда в македонской поэзии 1950–1960-х гг. и национальные традиции // Сражения и связи в программах и практике славянского литературного авангарда / Отв. ред. Л. Н. Будагова. М., 2018. С. 145–162.
- Venayoun 1965 — *Venayoun R.* Erotique du surrealisme. Paris, 1965.

Рациональное и эмоциональное

**в культурах
Центральной Европы**

Достоевский или достоевщина?

«Загадочная русская душа», сентиментальность и антисентиментальность по Милану Кундере

Аннотация: В статье рассмотрен взгляд Милана Кундера на творчество Достоевского, выраженный прежде всего в эссе 1980-х гг., вызвавшее множество возражений, включая статью И. Бродского «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому». По Кундере, романы Достоевского представляют собой «вселенную чувств», а их герои не стеснены рамками рационального. Такая аллегория нужна Кундере, чтобы ярче утвердить историческое и культурное противопоставление Центральной Европы и России, а также для того, чтобы представить собственные эстетические ценности, а именно — верность традиции центральноевропейского модернистского романа (Ф. Кафка, Я. Гашек, Г. Брех, В. Гомбрович), который, по Кундере, более всего отражает цивилизационную специфику этого региона.

Ключевые слова: дискурс о Центральной Европе, М. Кундера, Ф. Достоевский, homo sentimentalis, китч, центральноевропейский роман, модернизм.

В эссеистике Милана Кундера, как и вообще в дискурсе о Центральной Европе 1980-х гг., важную роль играет вопрос о месте этого региона в дихотомии «Восток — Запад» и об исторической несправедливости разделения европейского континента в том виде, в каком оно сложилось после Второй мировой войны. Автором одной из оригинальных концепций Центральной Европы стал именно Кундера, представивший ее в ряде своих текстов. Так, например, его эссе «Похищенный Запад, или Трагедия Центральной Европы» [Kundera 1983; Кундера 1985] стало наиболее «публицистически эффективным» высказыванием по этому вопросу, а небольшое «Предисловие к вариации» (вступительная заметка 1981 г. к пьесе «Жак

и его господин») [Kundera 1985], жестко противопоставляющее центральноевропейскую культуру русской, вызвало резкую реакцию Иосифа Бродского (статья «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому» [Brodsky 1985; Бродский 1986]); о полемике писателей и других ответах на эссе Кундеры см. [Cooke 1992: 79–84; Миллер 2001: 83–85; Шерлаимова 2009: 238–252; Trávníček 2009: 279–281; Labov 2019: 74–79] и др.

Главной темой полемики стал вопрос о Достоевском, которого Кундера провозгласил «типично русским» писателем, назвал его творчество символизирующим «русскую душу» и противопоставил «восточную» (русскую) картину мира, якобы представленную в его текстах, иной — западной. В центре этого противопоставления оказалась именно область эмоций и эмоционального: по сравнению с Западом, «русский менталитет поддерживает иной баланс между рациональностью и сентиментальностью; в этом другом равновесии (или дисбалансе) мы находим знаменитую тайну русской души (ее глубину, но и ее жестокость)» [Kundera 1985: 1]. В то же время жесткое неприятие именно Достоевского, как кажется, стало для Кундеры лишь предлогом для обозначения своего отношения к России как к Другому и противопоставления ей, а еще — для утверждения собственных — «антисентиментальных» — эстетических ценностей, что мы и попытаемся показать ниже.

Восток против Запада

Основные положения «культурно-географической» концепции Кундеры изложены в «Трагедии Центральной Европы» — эссе, призванном обратить внимание западного читателя (к 1983 г. писатель почти 10 лет жил во Франции) на необходимость отличать Советский Союз в его политических, идеологических и культурных проявлениях от европейских стран, после 1945 г. попавших в орбиту его влияния, но истари являвшихся частью Запада [Kundera 1983; Кундера 1985]; имелись в виду прежде всего Чехословакия, Польша и Венгрия.

Предмет ламентаций писателя — то, что земли исторического Запада, относящиеся к *Rex Latina*, бывшие частью главных европейских империй — от Священной Римской до Австро-Венгерской, ока-

зались после Второй мировой войны «похищены» СССР — агрессивным восточным соседом и прототипическим Другим, причем это похищение, «одно из важнейших событий века для западной цивилизации», «прошло незамеченным и осталось безымянным» [Кундера 1985: 182].

Используя понятие «Центральная Европа», Кундера обосновывает его и выделяет некоторые дифференциальные черты этого пространства, например, «одержимость» культурными различиями или «недоверие к истории». При этом его концепция, которая, казалось бы, должна включать три элемента (Запад — Центр — Восток), подчеркнута бинаристична. Запад в ней жестко противопоставлен Востоку, а страны и народы Центральной Европы представляют собой не «мост» между Западом и Россией (еще одна исторически популярная точка зрения, в частности в Чехии), но именно часть Запада, особое субпространство в его рамках, являются его «восточной границей» [Кундера 1985: 173]. Политическая актуальность для Кундеры увязана с историческим видением: коммунистический СССР начала 1980-х ничем не отличается от имперской России XIX в., а коммунизм в своем отношении к русской истории видится амбивалентным, т. е. может восприниматься и как наиболее логичный путь ее развития: «безусловно, коммунизм является и отрицанием русской истории (например, отрицанием религиозности России), но и ее свершением (свершением тенденций к централизации власти и империалистических мечтаний)» [Кундера 1985: 174].

Вопросы самоопределения через отношение к соседним империям — столь же традиционная, сколь и неизбежная тема чешской общественной дискуссии. Эмоциональное эссе Кундеры находится в русле давних чешских споров о Востоке и Западе: вспомним, например, противоборство сторонников австрославизма, в частности упоминаемых в «Трагедии Центральной Европы» Ф. Палацкоги или Ф. Гавличека-Боровского, и русофилов, например, В. Ганки, в XIX в. Poleмика продолжилась и в следующем столетии, особенно сразу после Второй мировой войны, когда вопрос о культурной ориентации на Восток или Запад оказался совмещен с проблемой выбора между социализмом и капитализмом (подробнее см. [Шерлаимова 2009: 235–237]).

Центральноевропейский же дискурс, развивая идеи региональной и исторической общности, программно отрицает идею славянской культурной общности: в «Трагедии Центральной Европы» Кундера прямо называет ее «образчиком политической мистификации XIX века» [Кундера 1985: 177], той же точки зрения он придерживается и в поздней, гораздо более сдержанной эссеистике. Хотя концепция славянской взаимности во всех своих проявлениях к 1980-м гг. совершенно утратила актуальность, ее связь с объединяющей ролью России, в отрицании которой и формировался центральноевропейский дискурс, разумеется, не могла не вызывать неприятия.

Заявляя о нежелании подробно говорить на тему «хитросплетений» русской истории, Кундера дает довольно схематичный образ России как цивилизационного Другого, характерные черты которого обусловлены как политически, т. е. ее имперской сущностью, так и географически, т. е. большой территорией. Россия, по Кундере, одержима необходимостью подавлять соседей и распространяться все дальше в Европу (слова *Россия* и *русский*, например, в «Трагедии Центральной Европы» максимально часто сочетаются с лексикой поглощения и подавления: *русские танки, тоталитаристская русская цивилизация, русская аннексия, империалистические амбиции России* и проч. [Кундера 1985: 170–185]). С максимальной географической широтой при соответствующем ей минимальном культурном разнообразии связаны иное, по сравнению с Европой, пространство и иное течение времени. В конечном счете, в России «иначе смеются, живут и умирают» [Кундера 1985: 175].

Предельной остроты противопоставление Европы и России, то есть Запада и Востока, по Кундере, достигает именно в области их соприкосновения, то есть в Центральной Европе: «на восточной границе Запада больше, чем где бы то ни было на Земле, Россия воспринимается не как европейская держава, а как обособленная, иная цивилизация» [Кундера 1985: 175].

«Русская чувствительность»?

Инаковость России по отношению к Центральной Европе, следовательно, становится для Кундеры частью ее противопоставления всему Западу. Как уже было сказано, культурно-географическая кон-

цепция переплетается у писателя с исторической: состояние 1980-х гг. он провозглашает закономерным развитием всей русской цивилизации, а царскую Россию с ее идеологией панславизма и мир романов Достоевского, «где все превращается в чувство» [Kundera 1985: 1] считает звеньями одной цепи — так же, как коммунизм советского извода и суждения антикоммуниста Солженицына, который «в своей знаменитой речи в Гарварде <...> помещает отправную точку нынешнего кризиса Запада именно в эпоху Возрождения. Именно Россия — Россия как отдельная цивилизация — объясняется и раскрывается его оценкой, ибо история России отличается от истории Запада именно отсутствием Ренессанса и вытекающего из него духа» [Kundera 1985: 1].

Развернутый ответ на вопрос, что такое дух Ренессанса и как его отсутствие проявляется в русской цивилизации, Кундера дает как раз в «Предисловии к вариации», вводя еще одну характеристику России как Другого (в «Трагедии Центральной Европы» она возникла в редуцированном виде — как расхожий на Западе стереотип «славянской души»), — агрессивную сентиментальность и всеобщую власть чувств.

Возникновение особого внимания человечества к эмоциональной сфере Кундера относит к древним временам — возникновению христианства, возведшего чувства в ранг ценностей, перенесшего критерии истины в моральную — а значит, субъективную сферу и основывающего важнейший из своих императивов («Возлюби Бога») на «смутном» чувстве любви, делая тем самым критерий нравственности «туманным» [Kundera 1985: 1]. С развитием христианской цивилизации сфера эмоционального все более развивается, чувства детализируются, а их власть... становится всеобъемлющей:

История христианского общества — это вековая школа чувств: Иисус на кресте учил нас лелеять страдания; рыцарские стихи открыли любовь; буржуазная семья вызывала у нас ностальгию по домашней жизни; политическая демагогия сумела «сентиментализировать» волю к власти. Именно эта длинная история сформировала богатство, силу и красоту наших чувств [Kundera 1985: 1].

Европа, однако, нащупывает баланс эмоционального и рационального именно с приходом Ренессанса, уравновесившего христи-

анскую чувствительность «дополнительным духом: разумом и сомнением, игрой и относительностью человеческих дел. Именно тогда Запад действительно пришел в себя» [Kundera 1985: 1]. Отсутствие в России Ренессанса как исторической эпохи, следовательно, приводит к абсолютизации изначально общехристианской сферы чувственного, отсутствию равновесия, подчеркнутой иррациональности, диктату чувств, не связанных оковами рациональности. Это призван проиллюстрировать в том числе возникающий в начале «Предисловия» мемуарный фрагмент — эпизод встречи автора с советскими солдатами в 1968 г., которые выведены «любящими» Чехословакию и не представляющими, почему им не отвечают взаимностью:

На третий день оккупации я ехал из Праги в Будейовице (город, где Камю поставил свою пьесу *Le Malentendu* — «Недоразумение»). Вдоль дорог, в полях, в лесах, повсюду стояли лагеря русских пехотинцев. В какой-то момент они остановили мою машину. Трое солдат начали его обыск. Когда операция закончилась, офицер, отдавший приказ, спросил меня по-русски: «Как чувствуете?»¹ — то есть «Как вы себя чувствуете? Каковы ваши чувства?»². Его вопрос не был злобным или ироничным. Напротив. «Все это большое недоразумение, — продолжал он, — но оно уладится. Вы должны понимать, что мы любим чехов. Мы любим вас!»

Сельская местность, разоренная тысячами танков, будущее страны еще века будет под угрозой, руководители чешского правительства арестованы и похищены, а офицер оккупационной армии признается вам в любви. Пожалуйста, поймите меня: у него не было ни малейшего желания осуждать вторжение. Все они говорили более или менее так же, как и он, и их отношение основывалось не на садистском удовольствии похитителя, а на совершенно ином архетипе: безответной любви. Почему эти чехи (которых мы так любим!) отказываются жить с нами так, как живем мы? Как жаль, что мы вынуждены использовать танки, чтобы научить их тому, что значит любить! [Kundera 1985: 1]²

¹ В тексте на английском — *Kak chuvstvuyetes* [Kundera 1985: 1].

² Отметим риторическую близость начал «Предисловия к вариации» и «Трагедии Центральной Европы»: драматический эпизод встречи с солдатами оккупационной армии, начало «вечности русской ночи» [Kundera 1985: 1] в первом случае и кровавый эпизод венгерского восстания 1956 г., когда директор Венгерского телеграфного агентства тщетно адресовал послания странам Запада [Kundera 1985: 170], сразу задают текстам драматический модус.

Художественное (романы Достоевского) тем самым увязывается с жизненным (поведение оккупационных войск); предложение сделать инсценировку «Идиота» вскоре после событий августа 1968 г. Кундера не принял, написав, наоборот, пьесу по мотивам романа Дидро «Жак-фаталист» и тем найдя для себя спасение в его «простодушном рационализме» [Медведев 2021]. По его собственному признанию, нелюбовь к Достоевскому не стала для него вспыхнувшим отрицанием всего русского (не исчезла, например, любовь к Чехову), но именно Достоевский выступил для него метафорой всего противного и цивилизационно, и художественно, а именно возведения «чувств в ранг ценностей» [Kundera 1985: 1].

«Принуждение к любви», примат эмоционального над рациональным³ и зашкаливающая, агрессивная сентиментальность удостоится критики писателя и в других опусах, где развиваются идеи, прозвучавшие в «Предисловии к вариации». Иногда — как в романе «Бессмертие» (1990) — практически дословно (в частности, пассажи про историческую роль отсутствия Ренессанса в России и про смену ведущей парадигмы с иудейской на христианскую и сопутствующий ей переход к диктату чувств [Кундера 2008: 216, 221])⁴. Рассуждениям о сфере чувственного уделено много места; одна из частей романа и вовсе носит название *Homo sentimentalis*.

Так может быть определен «человек, возводящий свое чувство в достоинство» [Кундера 2008: 216]. Указывая в качестве представителей такого типа, например, трубадуров, а среди героев литературы — Дон Кихота, то есть совершенно не исключая присутствие *homo sentimentalis* на Западе (к таковым относились и некоторые героини романа), да и вообще объявляя, что его создала сама европейская цивилизация, писатель повторно останавливается на «русской

³ Реплики советских солдат в 1968 г., впрочем, затруднительно объяснять именно такими категориями, о чем резко написали авторы редакционного предисловия к русскому переводу полемической статьи Бродского: «не стоит вследствие собственного непонимания чужой речи приписывать офицеру-оккупанту патологический интерес к чувствам обыскиваемого им Кундеры — увы, он лишь усердно выполнял приказ, как вести себя с местным населением оккупированной страны» [Бродский 1986: 231].

⁴ Ср.: «Россия *par excellence* страна христианского сентиментализма. Она была защищена как от рационализма средневековой схоластической философии, так и от Ренессанса. Новая эпоха, основанная на картезианском мышлении, пришла туда со столетним или двухсотлетним опозданием» [Кундера 2008: 221].

чувствительности»: именно Россию он признает страной чувства, вновь конструируя бинарную оппозицию, на этот раз — с участием Франции.

Россия и Франция — два полюса Европы, которые будут вечно притягивать друг друга. <...> О Франция! Ты страна Формы, равно как Россия страна Чувства! Поскольку француз вечно неудовлетворен, оттого что не чувствует в груди горящего пламени, он с завистью и ностальгией взирает на страну Достоевского, где мужчины, подставляя мужчинам для поцелуя выпяченные губы, готовы зарезать того, кто откажется их поцеловать. (Впрочем, даже если они и зарежут его, их надо тотчас простить, поскольку их рукой водила уязвленная любовь, а она <...> освобождает людей от вины. Русский сентиментальный убийца найдет в Париже по меньшей мере сто двадцать адвокатов, жаждущих отправиться в Москву специальным поездом, дабы его защищать. К этому их принудит не сострадание — чувство слишком экзотическое и редко практикуемое в их стране, — но абстрактные принципы, являющиеся их единственной страстью. Русский убийца, не имеющий о том и понятия, по освобождении помчится к своему французскому защитнику, чтобы обнять его и поцеловать в губы. Француз испуганно попытается, русский оскорбится, всадит ему нож под ребра, и вся история повторится, как та самая песенка о собаке и куске мяса) [Кундера 2008: 221–222].

Мы позволили себе привести такую подробную цитату, чтобы показать, что разбор ситуации донельзя упрощен и базируется на том же материале, на каком обычно строятся стереотипы: это набор исторических анекдотов, допущений, устойчивых номинаций («страна Достоевского») и клише литературного восприятия.

Вновь звучит сочетание *славянская душа*: именно в России «*homo sentimentalis* не нашел <...> достаточного противовеса и стал своей собственной гиперболой, обыкновенно носящей название *славянская душа*» [Кундера 2008: 221]. Пресловутая *душа* никак не определяется, но вводится в текст как известный и всем понятный термин, возникая всякий раз, когда Кундера говорит о России⁵.

⁵ Редакция журнала «Континент» в своем предисловии к полемической статье Бродского, например, негодовала, видя в рассуждениях Кундеры о России проявления «давно устаревшего стереотипа: раз коснулся русской темы — значит, говори о “высоких материях”, неоплатной любви и прочих патетических чувствах, заставляющих этого писателя в данном случае увязнуть в чистой литературщине» [Бродский 1986: 231].

Эта самая «загадочная русская душа», само существование которой не подвергается сомнению в «Предисловии к вариации», появляется в «Трагедии Центральной Европы», где писатель со ссылкой на Джозефа Конрада, пытавшегося противостоять навязываемому ему «литературными кругами» ярлыку «славянского духа», критиковал стереотип души славянской — придуманный, опять же, на Западе. Вслед Конраду Кундера заявляет: «Как хорошо я понимаю его! Я тоже не знаю ничего более смешного, чем этот культ темных глубин, эта громогласная и пустая сентиментальность “славянской души”, которую время от времени пытаются мне приписать!» [Кундера 1985: 177].

В «Предисловии к вариации» *славянская* душа становится *русской* — старым расхожим стереотипом, от которого стереотип «славянский», конечно, произведен. Кундера дистанцируется от «славянского», не соглашается с отнесением себя под власть устоявшегося стереотипа, но в отношении России — только поддерживает его, как бы давая ему культурно-историческое обоснование. Он и приводится в качестве доказательства инаковости, ключевым образом которой становится именно Достоевский и его герои; борьба с одним стереотипом оборачивается решительным утверждением другого, которое в «Бессмертии» порой имеет совсем уж комические черты: «Ах эти русские... Когда я жил еще в Праге, там ходил анекдот о русской душе. Чех с ошеломляющей быстротой соблазняет русскую женщину. После совокупления русская говорит ему с бесконечным презрением: “Моим телом ты овладел. Но душой моей не овладеешь никогда!”» [Кундера 2008: 222].

Говоря о романах Достоевского как о «территории» неограниченного чувства, Кундера лишь ограниченно подкрепляет свой тезис примерами. Иллюстраций *homo sentimentalis* из Достоевского две, обе из «Идиота», и одна из них — парная к «анекдоту о русской душе». Замечая, что степень восхищения женщинами для князя Мышкина прямо пропорциональна мере их страдания, он добавляет, что именно разговор о страданиях был бы прекрасным способом обольщения, ибо...

...сказать какой-нибудь женщине: «Вы очень страдали» — это все равно что обратиться к ее душе, погладить ее, поднять ввысь. Любая женщина в такую минуту готова сказать нам: «Хотя телом моим ты еще не владеешь, но моя душа уже принадлежит тебе!».

Под взглядом Мышкина душа растет и растет, она похожа на огромный гриб высотой с пятиэтажный дом, она похожа на воздушный шар, который с экипажем воздухоплатателей вот-вот взмлет к небу. Это явление я называю *гипертрофией души* [Кундера 2008: 224].

Ироничные пересказы и толкования «Идиота» — особенно помещенные в более широкий, как уже говорилось, контекст (только в части *Homo sentimentalis* это отношения Гете и Беттины фон Арним, из литературы — Анна и Вронский, Дон Кихот и Дульсинея, в истории музыки — Малер, Дебюсси и Стравинский, исторический анекдот о встрече Бетховена с императрицей в Теплице и проч.), как кажется, оставляют впечатление если не случайных, то точно не убедительных доказательств собственного «стереотипа о русской душе» (в других книгах Кундера обращается к творчеству Достоевского окраинно — иногда и с положительной оценкой, см. [Шерлаимова 2009: 257; 2014: 214, 236]). Достоевский и «атмосфера» его романов, «вселенная, где все превращается в чувство; иными словами, где чувства возведены в ранг ценности и истины» [Kundera 1985: 1], так раздражавшие Кундере, стали по сути иллюстрацией, позволяющей обострить противопоставление Востока и Запада, базируя его на основании расхожего стереотипа, а еще — продемонстрировать собственные эстетические взгляды, в основе которых лежит неприятие «агрессивной экзальтации эмоций» [Шерлаимова 2014: 137] и соответствующих литературных течений и культурных формаций, в частности романтизма (см. ниже).

Интересно, что пусть не модально, но содержательно Кундера оказывается близок к участникам давним русских дискуссий на тему идеологий и ценностей России и Европы. Это и сам Достоевский (в «Дневнике писателя»), а еще, например, К. Н. Леонтьев и Н. А. Бердяев, при всех их различиях также видевшие необычайные контрасты между «чувствующей» Россией и «рациональным» Западом, причем первая, например, у Бердяева ассоциировалась именно с Достоевским как с самым русским из писателей, в творчестве которого «совершается извержение подземных, подпочвенных вулканов человеческого духа» [Бердяев 2016: 321], ср.:

Достоевский отражает все противоречия русского духа, всю его антиномичность, допускающую возможность самых противоположных суждений о России и русском народе. По Достоевскому можно

изучать наше своеобразное духовное строение. Русские люди, когда они наиболее выражают своеобразные черты своего народа, — апокалиптики или нигилисты. Это значит, что они не могут пребывать в середине душевной жизни, в середине культуры, что дух их устремлен к конечному и предельному. Это — два полюса, положительный и отрицательный, выражающие одну и ту же устремленность к концу. И как глубоко отлично строение духа русского от строения духа немецкого, — немцы — мистики или критицисты, и строения духа французского, — французы — догматики или скептики. Русский душевный строй — самый трудный для творчества культуры, для исторического пути народа [Бердяев 2016: 318].

Так или иначе, понятно, что это проблемы несводимы к «культу чувствительности» так же, как несводим к ним мир романов Достоевского. Пресловутый «надрыв», который часто видится в его героях и считается непрременной характеристикой «русской души» (такое видение и получило пейоративное наименование «достоевичина», в своих проявлениях в литературе оно порой связывается именно с поведенческой моделью, соответствовавшей разночинскому пафосу 1860-х гг. — в противовес главенствовавшему до того дворянскому; вскорости он «выродился в пародию на себя, однако до сих пор сохраняет по старой памяти претензию на духовные искания» [Левонтина 2005: 256]; см. и другие статьи сборника [Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005], в котором *русская душа* подвергается не в пример более глубокой рефлексии).

Homo sentimentalis против центральноевропейского модернизма

Вернемся к «Бессмертию», где сентиментальности посвящены, пожалуй, наиболее пространные рассуждения. Именно в этой книге синтезирован опыт Кундеры как романиста и эссеиста. Темы, уже звучавшие в его публицистике, например, в рассмотренных выше текстах 1980-х гг., получили там новое обрамление, как единственно и возможно в масштабном романе, где «реальные исторические и вымышленные персонажи и относящиеся к разным векам эпизоды объединены сквозным размышлением автора о конечных вопросах бытия: жизни, смерти, бессмертия, о любви и человеческом счастье, о характере европейской цивилизации» [Шерлаимова 2014:

129]. Соответственно, вопрос о Достоевском и даже проблема русской инаковости, хотя и возникают, но по сравнению с предшествующими опусами писателя становятся более частными, вплетаются в сеть более широких рассуждений, например, о сентиментальности как модусе бытия. Нелюбовь к «иной» России совмещается с аллергией на тип *homo sentimental* (объявляемый в том же «Бессмертии» синонимичным *homo hystericus*) и на все виды сентиментального⁶ в искусстве.

Объектом критических размышлений стала все та же «гипертрофия души», ведущая к эгоизму и личному несчастью, одновременно приводящая в действие неумолимый «мотор истории» и являющаяся причиной несчастий исторических: «Нет, не разум, а гипертрофированная душа заставляет людей поднимать кулаки вверх, дает им винтовку в руки и гонит их на общий бой за правое или неправое дело» [Кундера 2008: 234]. Практически то же самое читаем раньше — в «Предисловии к вариации»:

Человек не может обойтись без чувств, но в тот момент, когда они рассматриваются как ценности сами по себе, критерии истины, оправдания видов поведения, они становятся пугающими. Благороднейшее из национальных чувств готово оправдать величайший из ужасов, и человек, переполненный лирическим пылом, совершает зверства во имя священной любви. Когда чувства вытесняют рациональное мышление, они становятся основой непонимания, нетерпимости... [Kundera 1985: 1].

Характеристикой *homo sentimental*, как видим, является «лирический пыл». Атрибут *лирический* здесь отнюдь не случаен: другие тексты Кундеры позволяют увидеть еще один важный элемент его художественной концепции — *лирическое* как синоним сентимен-

⁶ Отдельной проблемой является сентиментальность как эстетическая категория: ее, разумеется, невозможно «закрепить» за какой-либо одной национальной культурой. Очевидно, что в каждую культурную эпоху примат «чувственного» и «рационального» в искусстве будет разным. Ср. замечание современного исследователя об изменениях литературной ситуации в Европе: «Сентиментализация литературы — всеобщее явление, что связано с отходом от формальной парадигмы, характерной для авангарда и раннего постмодернизма, в сторону потребностей как можно более массового читателя. Усложнение массовой литературы и параллельная ему массовизация художественной проходят под знаком возврата к банальным эмоциональным конфликтам, что некоторые критики оценивают однозначно негативно» [Syska 2015: 9].

тального, чувственного. *Лиризм* и *лирика*, например, появляются среди 57 важнейших, ключевых для Кундеры слов в одноименной части сборника «Искусство романа» (1986, [Кундера 2013]), размышления о лирическом есть и в более поздних эссе. Лиризм толкуется двумя цитатами из его же «Жизни не здесь»; одна из них посвящена лиризму революции как массовому самоотождествлению, слиянию людей с ней, вторая — тюрьме и танцам заключенных: «Нет, это отнюдь не пляска смерти! Здесь танцевала невинность! Невинность со своей обгаренной кровью улыбкой» [Кундера 2013: 185]. Как видим, отношение писателя к лиризму последовательно негативное, как и к чувственности. Противостояние сфере сентиментальности в его художественном мире, следовательно, имеет глубокие корни и, думается, гораздо шире, чем противопоставление России, хотя и связано с ним.

Корни этого можно искать, пожалуй, в писательском и общественном становлении Кундеры. «Прививкой» от лирики в зрелости стала для него, возможно, именно собственная «лирическая» школа, пройденная в молодости («лирический возраст», по Кундере, есть юность [Кундера 2013: 186]). Напомним, в 1950-е гг. он был правоверным коммунистом и подающим надежды поэтом, автором вполне официозных соцреалистических стихов. «Лирический пыл, вытеснивший рациональное мышление» и, следовательно, оправдывающий и «очувствляющий» террор, он спустя годы диагностировал и у себя, ср. следующий фрагмент из «Нарушенных завещаний» (1993). Лирическая поэтизация чувств⁷, по Кундере, поэтизирует и (всегда неблагоприятный) результат их диктата:

После 1948 года, во времена коммунистической революции в моей родной стране я понял, какую выдающуюся роль играет лирическое ослепление во время террора, для меня это была эпоха, когда «поэт царствовал вместе с палачом» («Жизнь не здесь»). Я думал тогда о Маяковском; его гений был столь же необходим русской революции,

⁷ Здесь уместно вспомнить и о другом важном для Кундеры понятии — *китче*. Это во многом синоним *лирики* (в его империи «властвует диктатура сердца» [Кундера 2009: 204]), его истоки он вслед за Г. Брохом видит в сентиментальном романтизме XIX в., в Центральной Европе китч признается главным врагом искусства [Кундера 2013: 181]. Размышляя о китче в эссеистике, Кундера в то же время сделал его одним из центральных понятий в «Невыносимой легкости бытия», ср. *totalitarный китч* и др.. Подробнее см. [Шерлаимова 2014: 123–124] и литературу там.

как и полиция Дзержинского. Лиризм, лиризация, лирическое повествование, лирический энтузиазм являются неотъемлемой частью того, что именуют тоталитарным миром; этот мир вовсе не ГУЛАГ, это ГУЛАГ, внешние стены которого оклеены стихами, перед которыми совершают пляски.

Меня травмировал не столько сам террор, сколько лиризация террора. Я получил пожизненную прививку от всяческих лирических соблазнов. Единственное, о чем я глубоко, страстно мечтал, это о ясном, лишенном иллюзий взгляде на мир. И наконец я нашел его в искусстве романа. Именно поэтому быть романистом означало для меня нечто большее, чем заниматься каким-то одним «литературным жанром» среди прочих; это было выбором, мудростью, позицией; позицией, исключающей любое отождествление с политикой, религией, идеологией, моральной доктриной, принадлежностью к какой-то определенной группе; это было сознательным, упорным, яростным *неотождествлением*, задуманным не как бегство или бездействие, а как сопротивление, вызов, мятеж. В результате я стал участником этих странных диалогов: «Вы коммунист, господин Кундера?» — «Нет, я романист». «Вы диссидент?» — «Нет, я романист». «Вы правый или левый?» — «Ни тот, ни другой. Я романист» [Кундера 2004: 159–160].

Последние строки — манифест Кундеры-писателя, который многократно декларировал свою верность искусству романа, написав несколько теоретико-эссеистических работ о нем. Как видим, именно роман стал его освобождением от (лирических!) иллюзий юности, он же — как и осознание «своей (и вообще чешской) принадлежности к западной культуре» [Шерлаимова 2014: 84] — стал его убежищем после августа 1968 г.

Противопоставление русских и центральноевропейских (то есть и западных?), лирических и рациональных ценностей в концепции Кундера неизбежно влечет за собой и художественную, а именно *романную* оппозицию. Если на одну сторону он помещает Достоевского, то на другую — явно «антисентименталистских» представителей центральноевропейского модернизма. О них он писал в своих статьях, к их поэтике становились все ближе и его романы. Так, если возвращаться к «Бессмертию», принято считать, что в нем Кундера «более всего приблизился к своим любимым центральноевропейским романистам, у которых вымышленные события часто переплетаются с эссеистическими размышлениями, медитативностью и саморефлексивизацией текста, — Р. Музилю, Г. Броху, В. Гомбровичу и Т. Манну»

[Pilař 1994: 219]. Размышлениям о текстах и идеях именно этих авторов уделено много внимания в эссеистике Кундеры, а центральноевропейские идеалы раскрываются именно через их творчество.

«Плеяда великих романистов Центральной Европы: Кафка, Гашек, Музиль, Брех, Гомбрович: с их отвращением к романтизму; их любовью к добальзаковскому роману и духу вольнодумства <...> с их недоверием к Истории и восторгом перед будущим; с их модернизмом, вне иллюзии авангарда» [Кундера 2013: 174] — так писатель определяет свой регион в статье «Европа (Центральная)» из уже упоминавшихся «57 слов» (ср. также о Брехе, Музиле, Кафке и Гомбровиче Шульце [Кундера 1985: 178–179, 181–182; Кундера 2013а: 93], о «Лунатиках» Бреха [Кундера 2013: 71–102], о Кафке и кафкианстве [Кундера 2013: 141–166] и др.). Географическое тем самым совмещается с художественным так, как оно до того совместилось у Кундеры с историческим.

Центральноевропейство как поэтика — важная часть концепции Кундеры — чуждо лирике точно так же, как чужд ей роман. На этом Кундера останавливается подробнее, противопоставляя его не *поэзии*, а именно *лирике*, более того, трактуя его как «антилирическую поэзию» [Кундера 2013: 197]. А опасность превратить его в лирику подразумевает «отказаться от его важнейшей составляющей — иронии, отвернуться от внешнего мира, сделать из романа личную исповедь, перегрузить его разного рода украшениями» [Кундера 2013: 197]: тут мы вновь убеждаемся, что «лирика» с ее обнаженностью чувства, исповедальностью и эгоцентризмом соответствует «сентиментальности» из «Бессмертия» и ранних эссе.

Противопоставление «сентиментального / романтического» (и «китчевого») и «рационального / антисентиментального / модернистского» Кундера распространяет и на другие искусства, ненавидя «Чайковского, Рахманинова, пианиста Горовица, грандиозные голливудские фильмы “Краммер против Крамера”, “Доктор Живаго” (несчастный Пастернак!) <...> искренне и глубоко» [Кундера 2013: 181]. Наиболее разработано противопоставление в близкой Кундере сфере музыки, где область сентиментальности представлена Чайковским, Рахманиновым и Малером («последний великий композитор, который все еще наивно и прямо обращается к homo sentimentalis» [Кундера 2008: 227]), а «антиромантический» модер-

низм — например, Яначеком или Стравинским («непонятость» последнего в России важна для Кундеры, о ней он говорит уже в «Трагедии Центральной Европы» [Кундера 1985: 188]).

Примечательно, что выстраиваемая Кундерой оппозиция отнюдь не звучит как противопоставление рационального — иррациональному. Область последнего — и вовсе важный элемент культуры Центральной Европы со времен барокко: именно о барочном «преобладании иррационального» в противовес «французской рациональности» говорится в «Трагедии Центральной Европы» [Кундера 1985: 179]. А затем именно барочная иррациональность — через вершины модернистского романа — соотносится писателем, например, с магическим реализмом, что отнюдь не лишено художественных оснований. Кундера, более того, видит «удивительное сходство» Центральной Европы и Латинской Америки, «одинаково отмеченных исторической памятью барокко, которая делает писателя сверхчувствительным к соблазнам фантастического, сказочного, волшебного воображения» [Кундера 2013а: 92]. На другом полюсе стоят здесь одновременно сентиментальное, Достоевский, романтизм, лирика, китч.

Итак, именно сфера эмоционального, по Кундере, явилась одним из краеугольных камней цивилизационного противоречия Европы и России, при этом выбор Достоевского и его романов в качестве такой аллегии (метафоры?) достаточно поверхностны; как не без сарказма заметил И. Бродский в своей полемической статье, «описывать климат произведений Достоевского как мир, где все обращено в эмоцию, где чувства возведены в ранг самостоятельных ценностей или истины, есть само по себе искажение чрезвычайно сентиментальное» [Бродский 1986: 238] или, выразившись иначе, «китчевое», «стереотипизирующее» в духе «ориентализма» Саида. В рассуждениях Кундеры, дистанцирующегося от одного стереотипа («славянская душа») и всеми способами утверждающего другой, вообще-то являющийся плодом не меньшей «мистификации», добавим, есть парадоксальная близость стереотипизирующим высказываниям о «загадочной русской душе», в контексте которых непременно возникает известная тютчевская строка⁸. Такая стерео-

⁸ Разумеется, не только там, но и в серьезных философских работах, как, например, у Бердяева в «Миросозерцании Достоевского» [Бердяев 2016: 317–318]; речь о том, что и такое соположение стало материальной частью стереотипа.

типизация, что примечательно, распространенная и в Европе, и в самой России, нередко используется с прагматической целью утвердить «особый путь» последней, обострить противопоставление Европе. (Оценочность здесь может быть разного свойства: от негативной, как у Кундеры, до позитивной, причем это не обязательно совпадает с авто- и гетеростереотипизацией соответственно: «загадочная русская душа» может вызывать любые эмоции, от восторга до неприятия.) Ср. одну из последних критических стрел в сторону «поп-версии» версии этого стереотипа:

Еще одна грань «инаковости» России — ее патентованная иррациональность, которая является предметом особой гордости («умом Россию не понять», по заветам Тютчева). Иногда это изображается как часть глобальной миссии России, противостоящей скучному рационализму западной цивилизации, как ключ к «загадочной русской душе», воплощенной в Достоевском, — именно об этом и писал в своем эссе Милан Кундера... [Медведев 2021].

Экзистенциальная неприязнь к цивилизационному Другому параллельна эстетической неприязни к преувеличенной чувственности, возникшей, возможно, как плод рефлексии собственного прошлого: это тонко объяснено особенно в поздней эссеистике, например, в пространственных рассуждениях о китче и лиризации, читай — сентиментализации, «очувствлении» коммунизма и террора (см. цитированные фрагменты из «Нарушенных завещаний»). Повторение того же кредо — враг не столько коммунизм, сколько его лиризация; не столько Россия, похитившая Центральную Европу, сколько молчание об этом. Фигурой-олицетворением (где совпали и **цивилизационный**, и **художественный**, то есть противный «антисентименталистскому» опыту центральноевропейского модернизма **Другой**) этого получился Достоевский, что делает составленную из бинарных оппозиций концепцию Кундеры стройной, но крайне упрощает положение вещей: как метко, хотя и резко, писали авторы редакционного введения к статье Бродского, «благодаря этой путанице понятий, Кундера склонен подменять контекст, созданный Достоевским, тем псевдоконтекстом, который имеет название “достоевичина”» [Бродский 1986: 232].

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев 2016 — *Бердяев Н.* Русская идея. Миросозерцание Достоевского. М., 2016.
- Бродский 1986 — *Бродский И.* Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому / автор. пер. с англ. М. Темкиной // *Континент*. 1986. № 50. С. 229–244.
- Зализняк, Левонтина, Шмелев 2005 — *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005.
- Кундера 1985 — *Кундера М.* Трагедия Центральной Европы // *Проблемы Восточной Европы*. 1985. № 11–12. С. 170–191.
- Кундера 2004 — *Кундера М.* Нарушенные завещания / Пер. с франц. М. Таймановой. СПб., 2004.
- Кундера 2008 — *Кундера М.* Бессмертие / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб., 2008.
- Кундера 2009 — *Кундера М.* Невыносимая легкость бытия / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб., 2009.
- Кундера 2013 — *Кундера М.* Искусство романа / Пер. с франц. А. Смирновой. СПб., 2013.
- Кундера 2013а — *Кундера М.* Встреча / Пер. Пер. с франц. А. Смирновой. СПб., 2013.
- Левонтина 2005 — *Левонтина И. Б.* «Достоевский надрыв» // *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005. С. 247–258.
- Медведев 2022 — *Медведев С.* Мягкая сила слабеющей державы // *Вестник Европы*. 2022. Вып. LXVIII. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/vestnik/2022/58/myagkaya-sila-slabeyushhej-derzhavy.html>.
- Миллер 2001 — *Миллер А. И.* Тема Центральной Европы: история, современные дискурсы и место в них России // *НЛО*. 2001. № 52 (6). С. 75–96.
- Шерлаимова 2009 — *Шерлаимова С. А.* Спор о русской цивилизации и творчестве Достоевского. Бродский против Кундеры // *Россия и русская литература в современном духовном контексте стран Центральной и Юго-восточной Европы* / Отв. ред. И. Е. Адельгейм, Ю. П. Гусев. М., 2009.
- Шерлаимова 2014 — *Шерлаимова С. А.* Милан Кундера и его романная философия. М., 2014.
- Brodsky 1985 — *Brodsky J.* Why Milan Kundera is Wrong About Dostoyevsky // *The New York Times Book Review*. 1985. 17.02. P. 31.
- Cooke 1992 — *Cooke M.* Milan Kundera, Cultural Arrogance and Sexual Tyranny // *Critical Survey*. 1992. No. 1. P. 79–84.
- Kundera 1983 — *Kundera M.* Un Occident kidnappé ou la tragédie de l'Europe Centrale // *Le Débat*. 1983. No. 27. P. 3–23.

- Kundera 1985 — *Kundera M.* An Introduction to a Variation // The New York Times Book Review. 1985. 06.01. P. 1.
- Labov 2019 — *Labov J.* Transatlantic Central Europe: Contesting Geography and Redefining Culture. Budapest; New York, 2019.
- Pilař 1994 — *Pilař M.* Milan Kundera. Nesmrtelnost // Slovník české prózy 1945–1994 / Zprac. kol. pod ved. B. Dokoupila a M. Zelinského. Ostrava, 1994. S. 218–220. Режим доступа: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1493>.
- Syska 2015 — *Syska K.* O neosentymentalnych tendencjach w najnowszej literaturze rosyjskiej. Kraków, 2015.
- Trávníček 2009 — V kleštích dějin: Střední Evropa jako pojem a problém / Ed. J. Trávníček. Brno, 2009.

Йосип Ости: смена языка как расчет с травмой

Аннотация: Йосип Ости (1945–2021) — поэт, прозаик, эссеист, литературный критик, переводчик и редактор. Родился в Сараево, с 1990 г. жил и работал в Словении. Будучи признанным поэтом у себя на родине, с 1997 г. он начинает писать по-словенски, тут же удостаиваясь в Словении наиболее престижных наград. Свой переход с одного языка на другой Ости старается передать в своих стихах, в частности в сборниках «Сараевская книга мертвых» (1993), «Печать Соломона» (1995), «Нарцисс с Краса» (1999) и «Скатерть Вероники» (2002). Чувства, связанные с потерей одного языка и обретением нового, тесно сопряжены с переживаниями трагедии войны в Боснии и Герцеговине 1992–1995 гг., темами военного насилия, беженства, бездомности, а также обретения нового дома, любви и внутренней свободы. Рациональную оценку своему билингвизму и вхождению в словенский язык Ости дает в романах последнего периода своего творчества.

Ключевые слова: Йосип Ости, современная словенская литература, литература Боснии и Герцеговины, литературное двуязычие, транскulturность.

Йосип Ости — поэт, прозаик, эссеист, литературный критик, переводчик и редактор, родился в 1945 г. в Сараево и умер в июне 2021 г. в Томае, в Словении. Ости окончил философский факультет Сараевского университета по специальности «История южнославянских литератур и сербохорватского языка». Был редактором студенческой газеты «Наши дани» (*Naši dani*, «Наши дни»), с 1973 г. редактором в издательстве «Veselin Masleša». С 1982 г. являлся секретарем писательской организации Сараево и директором международного литературного фестиваля «Сараевские дни поэзии» (чтобы не прерывать его тридцатилетнюю традицию во время осады Сараево с 1992 по 1995 гг. Ости организовывал проведение фестиваля в Любляне). Он также был секретарем Союза писателей Боснии и Герцеговины (БиГ), председателем Общества литературных переводчиков БиГ. С 1990 г. жил в Словении, в Любляне, где оказался

во время войны, разразившейся на территории бывшей Югославии, с 1994 г. постоянно проживал в Томае — деревне в словенском регионе Крас. Ости был соучредителем Культурных выходных для детей из БиГ в Любляне и руководил литературными ателье для детей беженцев. Он основатель и редактор книжной серии «Egzil-abc», которая выходила с 1993 по 1996 гг. и в которой Ости опубликовал 160 книг, среди них особую ценность представляют произведения авторов из осажденного Сараево. При посредничестве Ости поэт Борис А. Новак (р. 1953), занимавший тогда место президента Словенского ПЕН-центра, а позднее также председателя Комитета мира или Сараевского комитета Международного ПЕН-центра, осуществлял сбор и отправку денежной помощи писателям в осажденном Сараево.

При участии Ости увидели свет более 270 книг, среди них в его авторстве более 30 поэтических сборников, 9 книг прозы, 27 эссе, литературно-критических и публицистических текстов, а также 14 антологий боснийско-герцеговинской и словенской поэзии и прозы. Он перевел 136 книг, прежде всего поэзии и прозы словенских авторов на сербохорватский, получил за свое творчество множество наград (подробнее см. [Красовец 2021: 313–314]).

С 1997 г. Йосип Ости создает поэзию и прозу по-словенски, за свой дебютный поэтический сборник на словенском языке «Нарцисс с Краса» (*Kraški narcis*, 1999) в 1999 г. он получил две престижные премии — Вероники и Отона Жупанчича. Всего у Ости вышло больше тридцати книг, больше двадцати из которых он написал по-словенски.

Йосип Ости — хорват по матери и словенец по отцу. Прадед отца со своей семьей в 1880-е гг. переехал из северо-восточной Италии, южного Тироля, в Боснию; оба региона в то время являлись частью Австро-Венгрии. Несмотря на то, что имена и фамилии семьи были италянизированы и по-словенски они не говорили, дед и отец Йосипа (обоих звали Нарцисс Ости) продолжали называть себя словенцами. Интерес к словенскому языку и любовь к словенской литературе возникают у будущего писателя во время учебы на философском факультете. Особенно знаковой для поэта становится встреча и знакомство со словенским поэтом Томажем Шаламуном (1941–2014). Работая над переводом его стихов, Ости начинает всеерьез изучать словенский, став впоследствии, вероятно, самым пло-

довитым переводчиком словенской литературы на сербохорватский язык. В Словении он несколько лет работает на радио «Словения», пишет критические статьи на словенском языке. Такой же языковой переход происходит и в его художественном творчестве. В качестве одного из важных стимулов для этого послужила любовь к лирике словенского поэта-авангардиста Сречко Косовела (1904–1926) и желание жить в его родной деревне Томай.

В нашем исследовании мы обратимся к тому, каким образом отражается этот переход с боснийского (или «хорватского языка сараевского происхождения»), как называет свой родной язык Ости [Osti 2020: 243]) на словенский язык в художественном творчестве поэта. Эта своеобразная линия разлома прошла по четырем поэтическим сборникам Йосипа Ости, отражая тем самым другой важнейший перелом — разделение на до и после поворотного события — войны в Боснии и Герцеговине 1992–1995 гг. Тогда же в его лирике важную роль приобретают темы военного насилия, осады Сараево, трагедии, постигшей его жителей. С ошеломляющей художественной силой поэт отозвался на эти события в двух своих последних сборниках, написанных по-боснийски, «Сараевская книга мертвых» (*Sarajevska knjiga mrtvih*, 1993) и «Печать Соломона» (*Salomonov pečat*, 1995). Обе книги вышли в двуязычном формате, на словенский язык стихи Ости перевел Юре Потокар. Следующий сборник «Нарцисс с Краса» (1999), как уже было упомянуто выше, стал дебютной книгой Ости, написанной по-словенски. Таким образом, поэт в возрасте пятидесяти лет меняет язык своего художественного самовыражения. Через три года увидел свет еще один поэтический сборник «Скатерть Вероники» (*Veronikin prt*, 2002), который автор посвятил своей матери Веронике, не пожелавшей уезжать из осажденного Сараево и прожившей там три с половиной года войны. Тематически и стилистически обе книги, написанные по-словенски, примыкают к двум предыдущим и отражают сложный и противоречивый процесс вхождения Ости в новый для него язык. Он продолжает разрабатывать все те же ключевые для этого периода темы — уничтоженного войной Сараево, потерянной родины и дома, умирающего вместе с ними родного языка и связанных с ними мотивов беженства, бездомности, отшельничества, воспоминаний, забвения и поиска нового пристанища, в том числе

творческого, но уже на другом языке, овладевая новым культурным пространством, обретая любовь и внутреннюю свободу. На обоих языках поэт придерживается формы свободного стиха, его лирический герой во многом тождественен самому автору, поскольку как поэзия, так и проза Ости имеет автобиографический характер. Лирика помогает поэту пережить страшную травму войны, выразить пережитое им на уровне чувств, тогда как переход на другой язык позволяет установить своего рода эмоциональную дистанцию по отношению к ужасающим событиям, осуществить некую трансформацию во взгляде на мир, неизбежно приводящую к его удвоенному, благодаря двуязычию, осознанию. Как справедливо замечает Борис А. Новак, богатство владения двумя мирами одновременно становится и ранящей раздвоенностью [Novak 1999: 844].

Стихи этих четырех сборников Ости демонстрируют тугую сплавленность переживаний об умирающих родине, доме и языке, тогда как обретение нового дома также происходит через язык и поэзию. В стихотворении «Белый флаг» из сборника «Сараевская книга мертвых» поэт анализирует охватившее его опустошение из-за потери дома — родного языка:

в саду языка
под крышей книги жил

без дома я остался

пустынный остров
и отшельник, сошедший на его берег,
вот, кем я стал

хожу по белому песку бумаги

прилив времени смывает мои следы
[Osti 1993: 5].

Темы безнадежного варварства войны, христианских и мусульманских праздников, проходящих в осажденном Сараево и сопровождавшихся кровопролитиями, психологического состояния беззащитных и ранимых беженцев, сопряжения смерти, жизни и истины звучат особенно пронзительно в книге 1993 г. Поэзия — это то, что позволяет пережить кошмар военной повседневности, вобрать в себя все удивительным образом сконцентрированные смыслы:

поэзия — это всё что не является прозой мрачной повседневности
 рай
 в этом
 и в ином мире
 всё что не является сараевским адом

 всё о чем
 за затемненными окнами
 и в удушливом подвале вспоминаешь
 это поэтический образ

 изумрудно быстрая морская вода
 жар и блеск средиземного солнца
 запах густого соснового бора... <...>

 смерть — встреча с истиной

 вся суть
 стихотворения
 и жизни

[Osti 1993: 117].

В сборнике «Печать Соломона» поэт убедительно заявляет о своей антивоенной позиции, подчеркивая, что войне способна противостоять лишь любовь:

это не моя война, так же, как ни одна
 война не является моей. Поскольку у меня нет никаких причин
 для убийства,
 но есть тысячи причин для любви. Эта фраза
 подпирает накренившуюся и треснувшую стену мира...

[Osti 1995: 53].

Эту по воле судьбы последнюю книгу стихов Ости на боснийском языке пророчески завершают два знаковых в этом отношении поэтических текста — «Я снова строю дом» и «Я остался без языка». Стихотворение «Я снова строю дом», переведенное Юре Потокармом на словенский язык, повторно выходит в сборнике «Нарцисс с Краса». Это знаковое, символическое для творческого пути Ости событие. Язык — то единственное, что осталось у поэта в результате войны, но и его он в итоге утрачивает. В качестве географического маркера, который крайне редко появляется у Ости, под текстом симп-

томатично указаны сразу четыре места, обозначающие тем самым новый этап в жизни автора: «Лангенбройх — Любляна — Томай — Сараево 1994»:

Я остался без языка, без того единственного,
что мне осталось? Всё есть в имени и нет,
я говорю на безымянном языке, которым
называю себя и всё вокруг. Или мой
язык, расщепленный острием ножа,
похож на змеиный? Разве не шепчут нежные слова
и в мертвый узел связанные змеи? И их дети,
плоды ядовитой любви, весь день греющие на солнце
свои красивые, нагие тела? Научиться снова
говорить или замолчать...

[Osti 1995: 123].

В стихотворении возникает образ раздвоенного, ядовитого змеиного языка, в который, по ощущениям лирического героя, превратился его родной язык, именованный некогда сербскохорватским. В такой ситуации поэт предпочитает умолкнуть или же освоить речь заново. Именно к поиску нового языка как нового дома, теме дома из языка, пространству творчества как единственному дому обращается поэт в стихотворении «Я снова строю дом»:

Я снова строю дом. Из неартикулированных
звуков. Из цепочек гусениц. Из шипов
цветущей крапивы... Из отрезанных ногтей,
остриженных волос, высохшей спермы,
превратившейся в белую пыль. Из криков во снах,
от которых я никогда не пробужусь. <...>
Я снова строю дом. Из ничего. Для никого.
Дом из языка

[Osti 1995: 121].

Стихотворение о природе творческого процесса разворачивает перед читателем сильные, врезающиеся в память образы. Поэт строит свой дом на лугу, на котором подобно универсальному воплощению плодородия лежит тело обнаженной женщины: «мать всех матерей и любовница всех любовников», «заросшая плющом», «с муравейниками подмышками», «со слоем дерна на срамном месте», «с запахом жасмина, который струится из ее угасшей памяти

и колышет локон на ее лбу»; дом, который строит поэт, — «церковь и бордель одновременно», там же он собирается родить свою мать (о жизни которой в осажденном городе он беспокоится) — так же, как она когда-то родила его. Эту возможность заново выстроить свой «дом из языка» дает ему прекрасный словенский Крас, пробудивший Ости к новому творчеству. В стихотворении «Весна на Красе» из сборника «Нарцисс с Краса» он продолжает данную тему:

Крас — это край моего повторного детства.
 <...> я нашел новый дом, новый язык, новые
 слова своих стихов... <...>
 Нашел много того, что потерял во время страшной
 войны. Друзей среди живых и
 умерших поэтов. Любовь... А прежде
 всего самого себя. Потерянного между реальностью
 и точно такими же бессмысленными снами
 [Osti 1999: 74].

Порой красской буре даже удается заглушить голоса из Сараево, унося мысли поэта к Рильке в Девине, Джойсу в Триесте, Бродскому в Венеции и Сречко Косовелу, чья могила недалеко от дома самого Ости в Томае:

Сад в Томае. За домом из слов. Из
 надежды <...> Стою
 над бездной языка. Буря отзывается
 сотнями, в том числе подземных, труб. <...>
 Заглушает звуки из моего родного города.
 Любовные и предсмертные крики. Стирает
 воспоминания
 [Osti 1999: 26].

По мнению Бориса А. Новака, при переходе на другой язык изменилась тональность поэтического голоса Ости: его стихи звучат мягче, будто словенский помог ему установить определенную дистанцию по отношению к трагедии уничтожения в войне его боснийской родины. Строки, которые свидетельствуют об ужасах войны, еще полны боли, но «эта боль чистая и просветленная, выкристаллизованная через призму языка, которого не коснулась война» [Novak 1999: 846]. Никогда до этого поэзия Ости не была такой образно богатой.

Действительно, словенский язык как будто дает вторую жизнь Ости-поэту. В сборнике «Скатерть Вероники» тема языка, постепенно сопрягаясь с образом «темницы» и метафорой блуждания в «темном лесу», обретает новые философско-экзистенциальные ноты, в частности, появляются мотивы свободы, памяти, любви (стихотворение «Наш с тобой сад любви, любовь — это словарь и грамматика моего поэтического языка» [Osti 2002: 30]). Так, в стихотворении «В кармане я все еще ношу ключ бывшего у меня когда-то дома» поэт удивительным образом соотносит метафору потерянного дома в Сараево, где теперь живут другие люди, давно поменявшие дверной замок, с обретением другого дома (посредством словесного творчества), который, хоть Ости и называет его «темницей», является тем единственным пространством, которое позволяет ему ощутить чувство свободы:

Я знаю лишь то, что он
необъяснимым образом указывает мне путь в темницу
языка, ведь только в ней я чувствую себя полностью
свободным

[Osti 2002: 16].

В стихотворении «Чаще всего я разговариваю с мертвыми» возникают темы «умирающего родного языка», а также писателей и поэтов Сараево, которые в свою очередь несут ответственность за трагедию этого города:

С начала войны,
в которой многие мои сограждане,
в том числе друзья среди поэтов, несколько лет
осаждали и уничтожали Сараево, с ними
я разговариваю очень редко. И все чаще
не на умирающем родном языке,
а на языке покойных поэтов, который оживает
в моих новых стихах

[Osti 2002: 84].

В предисловии к сборнику, который автор, как уже говорилось, посвятил своей матери, он упоминает об одном сугубо личном огорчении, связанным с его переходом на другой язык. Его мать не могла больше читать книги, которые он написал в чужой стране, ставшей

по воле судьбы его родиной: «Хотя она знала, что я их писал, чтобы выжить, и что я выжил лишь потому, что написал их. Она точно так же, не переставая, вязала свою скатерть, на которой, как и в моем саду и в моих стихах, рифмуются лишь жизнь и смерть» [Osti 2002: 9]. Несколько лет спустя в романе «Жизнь — чудовищная сказка» (*Življenje je srhljiva pravljica*, 2019) Ости поясняет, что его мать не могла читать его стихи в словенском оригинале, но с некоторыми из них она позднее все же ознакомилась в переводах, сделанных им самим [Osti 2020: 283].

В сборнике «На кресте любви» (*Na križu ljubezni*, 2009) заключительное стихотворение «Поэт во мне, любимая, радуется моей боли» Ости вновь обращается к теме родного языка, говоря в данном случае о словенском и обыгрывая дословное понятие «материнского языка» (слов. *materni jezik* ‘родной язык’). Он уточняет, что словенский — язык не его матери, а отца, на котором он, однако, не говорил. В своем внутреннем раздвоении лирический герой передает противоречивые чувства самого поэта, это одна из его уже редких поэтических рефлексий о переходе на другой язык:

когда я писал стихи, то намеренно делал много
грамматических ошибок, чтобы ему отомстить
и возразить тем, кто утверждал,
что они написаны на образцовом словенском или
так, будто бы они написаны на родном (материнском)
языке, хотя словенский — язык нашего с ним отца.
Отец же словенского вовсе не знал,
потому что родился в Боснии

[Osti 2009: 114].

С середины 2000-х гг. поэт создает свои стихотворения в жанре хайку или хокку, обращаясь к классической форме японского стиха — из семнадцати слогов. По его собственному признанию, его поэзия на словенском языке порой оказывалась чересчур перегруженной, больше, чем в этом была необходимость. Поскольку каждое словенское слово им воспринималось гораздо интенсивнее, чем другими поэтами, для которых этот язык был родным, он решил «дисциплинировать» стихосложение при помощи более короткой поэтической формы, которой и стало хайку [Horvat 2010]. Традиционное хайку обращено к образам природы, их соотношению с миром человека,

что также отвечает образу жизни Ости на словенском Кресе, находившемся в непосредственном контакте с природой в саду своего дома. Так форма хайку, требующая от поэта выразить как можно больше, используя наименьшее количество слов, оказалась наиболее подходящей для поэтического самовыражения Ости на словенском языке. В форме хайку поэт создал больше десяти сборников. Последний из них вышел посмертно в сентябре 2021 г. и носит название «Флейта Пана» (*Panova piščal*, 2021), в нем собрано более 1000 хайку, сочиненных Ости. Главными темами здесь неизменно остаются любовь и смерть. Несмотря на большую долю интимности и исповедальности этой лирики, изгнанничество и война возникают в них лишь как некий углубленный фон, как полусознательный след пережитых жизненных трагедий, частью которых являются судьбы самых близких людей, а тема языка, в частности, двуязычия или межъязычия и связанные с этим ощущения, появляются уже крайне редко. Прочитаем два хайку из сборника «Между крапивой и крестом» (*Med koprivo in križem*, 2007), где двуязычие сопрягается с мотивами воспоминаний и забвения: «Один мой язык — / язык забвения, другой — / язык памяти»; «Я вспоминаю / и забываю одновременно / на двух языках» [Osti 2007: 45].

Наравне с поэзией Ости со второй половины 1990-х гг. активно создает прозаические произведения преимущественно автобиографического характера, что связано с желанием поэта и писателя запечатлеть мир своего детства и молодости, того мультикультурного Сараево, которого больше нет. Публикуются сборники его рассказов «Я рос с животными» (*Odrastao sam sa životinjama*, 1996, 1997), написанные по-боснийски, «Исчезло ледяное волшебство» (*Izginula ledena čarovnija*, 1998) на родном языке и в переводе на словенский Л. Б. Нятин, «Учитель любви» (*Učitelj ljubezni*, 2004), который Ости написал по-словенски, обозначив книгу как «семейный роман».

В 2014 г., серьезно заболев, Ости берется за написание трилогии биографических романов, которая в результате вылилась в четыре книги. В нее вошли романы «Призраки дома Генриха Белля» (*Duhovi hiše Heinricha Bölla*, 2016), «Перед зеркалом» (*Pred zrcalom*, 2016) и «Жизнь — чудовищная сказка» (*Življenje je srhljiva pravljica*, 2019). В 2018 г. вышел также роман в письмах «Черный, поглотивший все остальные цвета» (*Črna, ki je pogoltnila vse druge barve*), в основу

которого была положена переписка Ости с коллегами-писателями, в частности с Борисом А. Новаком и боснийско-герцеговинским поэтом Хусейном Тахмишчичем (1931–1999) во время осады Сараево. Эта книга — свидетельство той уникальной помощи, которую оказывали словенские писатели коллегам в окруженном городе.

Все четыре произведения имеют значительную (авто)биографическую составляющую и образуют особую прозаическую форму, которую автор назвал «калейдоскопно-мозаичным» романом. Это произведение имеет фрагментарную структуру, составленную из рассказов, жизненных историй, анекдотов, городских легенд, эссеистических заметок, литературно-критических отступлений, лирических отрывков, стихотворений в прозе, дневниковых записей, писем, мемуаров, элементов устной, фольклорной традиции и пр. Все это в виде заметок на бумаге ветер «смял и разметал, спутав между собой» в доме немецкого лауреата Нобелевской премии — Генриха Белля, где в это время находился Ости, получив писательский грант.

Представляется, что роману «Призраки дома Генриха Белля» больше всего соответствует упомянутая калейдоскопическая структура, поскольку каждая глава — это отдельный рассказ с элементами вышеупомянутых жанров, где в качестве протагонистов выступают представители писательской среды Боснии, прежде всего Сараево, Сербии и Словении. Это Иво Андрич, Меша Селимович, Стеван Булаич, Данило Киш, Изет Сарайлич, Абдулах Сидран, Светлана Макарович, Прежихов Воранц, Саша Вуга, Милан Есих, Хусейн Тахмишчич, Драго Янчар, а также Вацлав Гавел, Петер Хандке и многие другие. В автобиографическом романе «Перед зеркалом» собраны воспоминания о женщинах в жизни писателя, начиная с бабушки, матери и тети, о первых влюбленностях и мимолетных встречах, четырех женах, имевших большую значимость для Ости и позволивших ему близко соприкоснуться с другими культурными контекстами, в частности, сербским и словенским. Третий роман «Жизнь — чудовищная сказка» состоит из трех переплетающихся сюжетных линий А, В, С: рассказа автора о его лечении от рака, военный дневник его матери, который она по его просьбе вела во время осады Сараево с 1992 по 1995 гг., и возникающие параллельно личные воспоминания автора из различных периодов его жизни. Центральную часть произведения составляет дневник, который вела мать Ости и посылала ему

из осажденного города, где она провела три с лишним года. Дневник, написанный простым фактографическим стилем, рассказывающий об ужасающей военной повседневности, полной боли и лишений, дает представление о непрекращающейся борьбе за существование пожилой женщины и других обитателей города, среди которых находились и животные, в частности оставшийся с Вероникой сиамский кот писателя по кличке Шираз. Борис А. Новак справедливо замечает: «Речь идет о драгоценном свидетельстве, которое помещает этот роман на уровень одного из важнейших литературных, исторических и этических документов адской осады Сараево» [Novak 2021]. Автор, помимо прочего, рисует мультикультурную, мультирелигиозную, мультиязычную атмосферу своей молодости. Исключительно гуманистическая позиция писателя, ставящая его вне каких-либо лагерей, позволяет отчасти понять суть трагедии, разразившейся на территории бывшей Югославии.

Городу и обитателям Сараево, кровавой трагедии, которую им довелось пережить, посвящен сборник рассказов «Перченный пудинг» (*Poper po pudingu*, 2021), вышедший за месяц до смерти писателя. По тональности он, однако, сильно отличается от романа «Жизнь — чудовищная сказка», рассказы своей формой напоминают анекдоты, изобилуют юмором и самоиронией.

Гибридная структура романов Ости, отражающая тематическую мозаику, призвана помимо прочего отобразить всю сложность его транскультурной идентичности, жизни в пограничном пространстве между культурами, языками, народами и странами. Хотя в его произведениях мы практически не сталкиваемся с явлением транслингвизма, т. е. вплетения в словенский язык, на котором он писал более двадцати последних лет, элементов родного языка (в его текстах мы находим лишь редкие отдельно взятые слова, например, *kušni* ‘поцелуй’), значительное место в них, однако, занимает рефлексия о языке и о переходе на словенский как новый язык художественного самовыражения. Если в поэзии, как мы смогли увидеть, Ости передает свои внутренние ощущения и переживания, связанные с этим неоднозначным процессом, то в автобиографических прозаических текстах позднего периода творчества, невольно подводящих некие жизненные итоги, он предпринимает попытку рационализации этого явления:

То, что я начал писать по-словенски еще и стихи, после поэтического сборника *Печать Соломона* (1995), что до этого мне казалось невероятным, сегодня мне представляется большим счастьем. С того самого момента я ни строчки больше не написал на родном языке <...>. Книги моих стихов, которые затем выходили на территории распространения бывшего сербскохорватского языка, в БиГ, Хорватии и Черногории, это мои собственные переводы моих же стихов, написанных по-словенски. И хотя часто говорят и пишут, что я двуязычный поэт, я сам себя воспринимаю как поэта, который в один период своей жизни писал на одном, а в другой — на другом языке [Osti 2020: 243–244].

Отметим, что помимо собственной поэзии Ости продолжал переводить литературные произведения словенских авторов на хорватский / боснийский язык, так что полного отказа от родного языка вовсе не происходило. Ости также осознавал, что этот языковой переход позволил ему уклониться от так называемых «смертоносных объятий и поцелуев» между писателями БиГ в 80–90-е гг.: «потому, что важнее, кто ты (по национальности) и чей ты (из тех, кто во власти), чем то, какой ты. При этом в БиГ речь шла не только о столкновении между сербами, хорватами и мусульманами, но также и между “правильными” и “неправильными” внутри каждого из этих трех народов. Даже когда дело касается литературы» [Osti 2020: 198–199]. В этом же фрагменте снова возникает образ «мертвого узла», который мы встречали в стихотворении 1995 г. о потерянном языке: «Тем самым гордиев узел совместной жизни в многонациональной Боснии и Герцеговине был и остается еще более запутанным. Он даже был и остается мертвым узлом» [Osti 2020: 199]. Ости, не принадлежа ни к одной из трех основных наций, таким образом, невольно выпал из литературного процесса родной страны: «Из этого сложного положения бытия ничьим я бессознательно спасся таким образом, что начал писать поэзию по-словенски. Хотя до этого я был глубоко убежден, что никогда не смогу написать ни одной строчки на каком-либо другом языке. Так же, как я никогда не желал жить где-то еще, кроме Сараево, в котором я родился» [Osti 2020: 244]. Чуть далее Ости продолжает размышления о своей гибридной идентичности: «Я всегда считал и продолжаю считать себя сараевцем <...>. Не только тем, кто родился в Сараево, но еще больше тем, кто одновременно хорват, словенец, серб, му-

сультманин, еврей и представитель всех других народов и национальностей в нём» [Osti 2020: 377]. Абсолютно бесценным ему виделся опыт сосуществования стольких культур, обычаев, религий, который обогащал Ости с первых лет жизни. Поэт, безусловно, сравнивал себя и с другими литераторами, которые в определённый период своего творчества перешли на другой язык, но при этом подчеркивал, что наверняка все же меньше тех, кто перешел на язык, носители которого являются более малочисленными по сравнению с носителями его родного языка; сам же он таких примеров не знает [Osti 2020: 315]. Для Ости этот процесс стал возможным благодаря любви к женщине и любви к словенскому поэту С. Косовелу, что означало также любовь к словенскому языку, на котором, по его собственным словам, он все же «заикается» [Osti 2020: 244]. Тут мы, однако, не можем не согласиться с оценкой словенского литературоведа Сильвии Боровник, которая отмечает, что «язык Ости, словенский, гибок и невероятно богат» [Borovnik 2017: 49].

Любопытна попытка Ости найти следы словенского в языке своего деда и отца, которые называли себя словенцами, но по-словенски не говорили, что порой заставляло самого Ости сомневаться в подлинности их происхождения. В качестве слов, которые подтвердили правдивость семейной истории об италянизированных словенцах, прибывших из южного Тироля в Боснию в конце XIX в., стало выражение *zmijski pastir*, дословный перевод деда на хорватский (sic!) словенского наименования стрекозы — *kačji pastir* ‘пастух змей’, тогда как стрекоза по-хорватски — *vilin konjic* [Osti 2020: 314]. Такое же название *Zmijski pastir* («Пастух змей») получил один из сборников стихов Ости, вышедший в Белграде в 1989 г. Словенское слово *ciza* ‘тележка’ стало семейным прозвищем отца Ости и еще раз напомнило о его словенских корнях [Osti 2020: 314].

Творчество Йосипа Ости — уникальное явление в словенской литературе. Его литературное наследие, созданное по-словенски, превысило все написанное им на боснийском языке и стало важным вкладом в словенское культурное пространство, обладающее благодаря таким авторам-космополитам международного формата, как Ости, существенной транскультурной составляющей. Если поэзия стала для Ости еще одним пространством художественного самовыражения чувств в связи с переходом на другой язык, то проза

последнего периода жизни — обоснованием этого процесса, раскрывающим его контекст, импульсы и мотивацию. Ости — не единственный писатель, которому переход на другой язык позволил установить своего рода психологическую дистанцию, дал возможность не только высказаться о своем травматическом опыте, но и некоторым образом его преодолеть, хотя он нигде напрямую об этом не заявлял. Подобный механизм, который, правда, на этот раз осознанно артикулируется, мы находим у двух словенских писательниц — Брины Свит (р. 1954) и Майи Хадерлап (р. 1961). Свит выбрала в качестве языка своих литературных текстов французский, который дает ей также некую дистанцию по отношению к темам, которые несут с собой слишком большой эмоциональный груз. Она пишет, что такая дистанция необходима ей для того, чтобы рационально писать на те темы, о которых бы она в противном случае молчала¹. Похожую позицию выражает Хадерлап, когда поясняет свое решение перейти к написанию литературы на немецком вместо словенского языка [Borovnik 2017a: 57]². Таким образом, в отношении Ости справедливым оказывается утверждение Милана Кундеры о том, что каждый писатель «переживает эмиграцию на свой собственный неповторимый манер» [Kundera 2009: 125], что делает его творчество поистине уникальным.

¹ Брина Свит с 1980 г. живет в Париже, свои первые четыре романа писательница написала по-словенски, с 2001 г. она пишет художественные произведения по-французски и сама переводит на словенский, публикуя их таким образом во Франции и Словении.

² Майя Хадерлап — словенская двуязычная поэтесса и писательница из австрийской Каринтии. В 2011 г. увидел свет ее роман «Ангел забвения» (*Engeldes Vergessens*), который Хадерлап написала по-немецки. Книга стала настоящим открытием и была удостоена престижной премии Ингеборг Бахман, одной из самых главных литературных наград в среде немецкоязычных авторов, за ней последовали премии Бруно Крайского за политическую книгу, литературная премия Рауриса и др. Свой дебютный роман Хадерлап посвятила каринтийским словенцам и пережитому ими тяжелому испытанию Второй мировой войной и нацизмом, заставившему их организовать партизанское сопротивление. Последнее являлось единственным на германских территориях и позволило Австрии после окончания войны получить статус жертвы, а не соучастницы наряду с Германией в военных преступлениях. Роман имеет автобиографический характер, писательница повествует о бабушке, пережившей депортацию в концлагерь Равенсбрюк, и об отце, ставшем в двенадцать лет одним из самых молодых партизан, а также о стигматизации каринтийских словенцев, получивших после окончания войны в новой Австрии клеймо предателей родины, чужих и изгоев.

ЛИТЕРАТУРА

- Красовец 2021 — *Красовец А. Н.* Транскультурность в творчестве Йосипа Ости // Славянский альманах. 2021. № 3–4. С. 311–329.
- Borovnik 2017 — *Borovnik S.* Podobe medkulturnosti v literarnem delu Josipa Ostija // Borovnik S. Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti. Maribor, 2017. S. 41–52.
- Borovnik 2017a — *Borovnik S.* Literarno-jezikovna polifonija in jezikovni pristop v literaturi Brine Svit // Borovnik S. Večkulturnost in medkulturnost v slovenski književnosti. Maribor, 2017. S. 53–61.
- Horvat 2010 — *Horvat M.* Josip Osti: “Pišem in prevajam v jeziku svojih spominov” // Mladina. 2010. 22.12. URL: <https://www.mladina.si/52711/josip-osti-pisem-in-prevajam-v-jeziku-svojih-spominov/> (дата обращения: 17.04.2022).
- Kundera 2009 — *Kundera M.* Une rencontre. Paris, 2009.
- Novak 1999 — *Novak B. A.* Dvojezični pesniški glas // Sodobnost. 1999. Št. 9/10. S. 839–847.
- Novak 2021 — *Novak B. A.* Moj brat Josip Osti // Delo: Sobotna priloga. 2021.10.07. URL: <https://www.delo.si/sobotna-priloga/moj-brat-josip-osti/> (дата обращения: 21.09.2021).
- Osti 1995 — *Osti J.* Salomonov pečat (dnevnik nesaniče = dnevnik nespečnosti) / Prepesnil in prevedel Jure Potokar. Ljubljana, 1995.
- Osti 1999 — *Osti J.* Kraški narcis. Ljubljana, 1999.
- Osti 2002 — *Osti J.* Veronikin prt: tomajske ne himne ne elegije. Ljubljana, 2002.
- Osti 2003 — *Osti J.* Sarajevska knjiga mrtvih. Ljubljana, 1993.
- Osti 2007 — *Osti J.* Med koprivo in križem = Between Kopriva in Križ. Ljubljana, 2007.
- Osti 2009 — *Osti J.* Na križu ljubezni (ljubezenske, spet... žalostinke, seveda). Maribor, 2009.
- Osti 2016 — *Osti J.* Duhovi hiše Heinricha Bölla (kalejdoskopski roman, zgrajen iz zgodb, predvsem o pisateljih). Ljubljana, 2016.
- Osti 2016a — *Osti J.* Pred zrcalom (beležke za neodposlano pismo Chalesu Bukowskemu ali nedokončan roman, zgrajen iz posamičnih, včasih v življenju tudi nedokončanih ljubezenskih zgodb). Maribor, 2016.
- Osti 2020 — *Osti J.* Življenje je srhljiva pravljica (tritirni kalejdoskopsko-mozaični roman, v katerem se prepletajo moje zdravljenje po ugotovitvi neozdravljive rakaste bolezni konec leta 2014, mamin vojni dnevnik iz obleganega Sarajeva v letih 1992–1995 ter spomini, ki so se mi ob tem porajali in me obletavali kot ptiči Fračiška Asiškega). Maribor, 2020.

Роман Ольги Токарчук глазами Агнешки Холланд

Аннотация: В статье рассмотрен фильм Агнешки Холланд «След зверя» (2017), поставленный по роману Ольги Токарчук «Веди свой плуг по костям мертвецов» (2009). Автор исследует причины обращения известного польского режиссера к этому литературному произведению и прослеживает, как трансформировался первоисточник на пути к экранизации и какие кинематографические средства были использованы. Помимо изменений отдельных сюжетных линий и корректировки взаимоотношений между героями романа в фильме происходит «присвоение» режиссером голоса героини с целью подчеркнуть усилившуюся актуальность рассказанной истории. Кроме того, за счет драматизации повествования видоизменяется жанр. Особый акцент в анализе сделан на финале картины, значительно отличающемся от книги.

Ключевые слова: экранизация, польский кинематограф, польская литература, О. Токарчук, А. Холланд.

*Мир есть исполненная страданий тюрьма,
сконструированная так, что условием выживания
является причинение боли другим.*

Ольга Токарчук,
«Веди свой плуг по костям мертвецов»

Нет сомнений, что Ольга Токарчук входит в число важнейших польских прозаиков последних тридцати лет, а вручение ей Нобелевской премии по литературе в 2019 г. лишь закрепило за писательницей этот статус. Ее книги становятся событиями культурной жизни, их переводят на иностранные языки (в том числе многие на русский), о них жаростно спорят... Если же взглянуть на «взаимоотношения» Токарчук с кинематографом, обнаруживается, что они практически отсутствуют. Впрочем, это не так уж удивительно: ее романы с трудом поддаются переложению на киноязык в силу не-

линейной нарративной структуры, гибридной жанровой природы, большого количества «отступлений», доминирования подтекста над текстом. Возможно, именно поэтому материалом для немногочисленных экранизаций становились преимущественно рассказы Токарчук — короткие формы, которые легче вписать в кинематографические рамки. Первым полнометражным фильмом на основе одноименного рассказа Токарчук стал «Журек» (*Żurek*, 2003), причем режиссер Рышард Брыльский (он же, заметим, автор сценария) значительно расширил оригинальную историю и сделал это очень удачно. Большинство экранных версий прозы прославленной польской писательницы — телеспектакли, редко привлекающие внимание исследователей не только из-за труднодоступности, но также из-за объективной ограниченности выразительных средств.

Картина «След зверя»¹ (*Pokot*, 2017), о которой пойдет речь в данной статье, представляет собой третью попытку перенесения на экран произведения Токарчук в виде полнометражного фильма. Стоит подчеркнуть, что сценарий был написан режиссером Агнешкой Холланд² совместно с самой писательницей. Согласно первоначальному плану, Токарчук должна была «просто» переделать книгу в сценарий, но эта попытка окончилась провалом, и к процессу подключилась Холланд. «Роман явно сопротивлялся нашей кинематографической брутальности — его надо было перевести на совершенно другой язык» [Holland, Tokarczuk 2017], — вспоминает она. Родившийся спустя два года (!) итоговый результат довольно существенно отличается от первоисточника — когда автором выступает столь крупный кинематографист, логично предположить, что иллюстрацией книги он не ограничится.

С момента выхода романа «Веди свой плуг по костям мертвецов» (*Prowadź swój plug przez kości umarłych*, 2009) до появления экранизации прошло восемь лет — на первый взгляд, не так много, однако есть основания полагать, что социально-политические изменения, произошедшие за эти годы (прежде всего, в сфере экологии,

¹ Под таким названием фильм показывали в России. Наиболее точным переводом оригинала было бы слово «Трофеи». Подразумевается традиция после завершения охоты укладывать рядами трупы животных и делать фотографию на их фоне.

² Вторым режиссером картины выступила Кася Адамик — дочь Холланд, известная и самостоятельными постановками.

религии и гендерных проблем), в значительной степени повлияли на фильм, а также на его восприятие. Недаром в рецензиях польских критиков, в целом положительно оценивших «След зверя», встречались определения «радикальный», «антиклерикальный», «антихристианский» и даже «экотеррористический». В свою очередь, на Берлинском кинофестивале картина была удостоена престижного приза имени Альфреда Бауэра «За открытие новых путей в киноискусстве». В конечном счете приходится констатировать, что актуальность «Следа зверя», к сожалению, растет.

**«Предупреждаю:
я стану Яниной Душейко»**

Обращение Холланд к роману «Веди свой плуг по костям мертвецов» не было случайным, о чем еще будет сказано. Но и для Токарчук эта книга стала особенной, выделяющейся среди других произведений. Прежде всего, необходимо отметить явный жанровый каркас романа, что не слишком характерно для писательницы. Перед читателем детектив — пусть и с элементами других жанров, пусть и нарушающий некие базовые принципы (о том, кто является убийцей, мы начинаем догадываться довольно быстро), но в любом случае детектив заведомо предоставляет благодатную почву для кинематографического произведения. Кроме того, есть соблазн предположить, что Токарчук писала эту книгу, не столько думая о возможной ее экранизации, сколько мысля кинематографически. «Настроение, мрачность Котловины и входящие *в кадр* (курсив мой. — Д. В.) все более странные персонажи...» [Tokarczuk 2020: 210] — так автор описывает начало работы над романом, и даже если это просто метафора или оговорка, она представляется значимой.

Выступая с циклом лекций на филологическом факультете Лодзинского университета в 2018 г. (то есть уже после выхода «Следа зверя»), Токарчук решила рассказать о рождении литературного персонажа и его сложных взаимоотношениях с автором именно на примере Янины Душейко — главной героини романа «Веди свой плуг по костям мертвецов». Скажем о ней несколько слов. Пани Янина (требующая не называть себя по имени) — эксцентричная женщина, уже достаточно пожилая, но еще полная энергии, живет в частном

доме в горах, недалеко от провинциального городка. Она зарабатывает на жизнь уроками английского в местной школе, а свободное время посвящает астрологии и любимым собакам, которые внезапно пропадают в начале романа и фильма. В сущности, больше никого по-настоящему близкого у Душейко нет, она очень одинока.

Агнешка Холланд не скрывает, что на создание экранизации, помимо очевидной кинематографичности этой прозы, ее вдохновила именно неоднозначная героиня, действия которой непросто оценить с моральной точки зрения. Дадим слово режиссеру:

...я искала актрису в возрасте от 60 до 70 лет, женщину, у которой еще много сил, эмоций, решительности, надежды, но в то же время она уже “на другом берегу”, где мужчины и вообще люди практически ее не замечают. С возрастом женщина становится невидимой. <...> Ее голос перестает иметь значение. Она не может достучаться до общественного мнения. То, что она говорит, считается несущественным. При этом речь идет о поколении, сформированном 1968 годом — настоящей революцией, нравственной и идейной. Но те ценности, в которые это поколение верило, ценности, за которые оно боролось, ценности, казавшиеся обретенными раз и навсегда, не слишком уважаемы в современном мире [Холланд 2020].

Холланд имеет в виду гендерное и любое другое равноправие, уважительное отношение к окружающему миру, в том числе к природе, либерализм как основу человеческого существования.

Кастинг продолжался долго:

Я общалась с самыми разными актрисами этого возраста, и большинство из них говорили: “Эта книга обо мне, Душейко — это я”. <...> Тогда я поняла, что эта чудаковатая, эксцентричная женщина, которая составляет гороскопы и любит животных больше, чем людей (а если любит людей, то лишь слабых, униженных и оскорбленных, брошенных и непонятых), в определенном смысле представляет мое поколение.

Примечательно, что выбор в итоге пал на не очень известную актрису, преимущественно связанную с театром и не игравшую в кино главных ролей. Холланд, как всегда, не прогадала: Агнешка Мандат блестяще справилась с образом Душейко.

Упоминание 1968 г. в приведенной выше цитате имеет отчетливый автобиографический подтекст: как известно, Холланд училась

кинорежиссуре в пражской академии ФАМУ в конце 1960-х. Она не просто была свидетелем Пражской весны и ее подавления, но также полтора месяца сидела в тюрьме за помощь в распространении запрещенной литературы. Эти и другие драматические события оказали несомненное влияние на формирование личности и художественный почерк будущего режиссера. Уже в первых полнометражных лентах Холланд можно заметить сочетание аналитического подхода с публицистической эмоциональностью. «Когда я начала снимать кино, политика была имманентной частью описываемой мной реальности, тогда все с легкостью превращалось в метафоры и параболы. Однако меня всегда больше интересовали люди, нежели механизмы» [Holland 2012: 45], — признавалась Холланд в интервью начала 2000-х гг.

В истории Янины Душейко мы также видим столкновение рационального и эмоционального начал. Действительно, героиня «Следа зверя» вроде бы трезво и рассудительно желает исправить окружающий мир, воздать всем преступникам (в данном случае охотникам) по заслугам, предупредить, что они не безнаказанны, напомнить о правах животных и о том, что мы далеко не единственные обитатели планеты. С другой стороны, ее поведение, совершенно аморальное по сути, продиктовано глубоко эмоциональной реакцией на убийство любимых собак. Физически ликвидируя охотников одного за другим, Душейко вершит «справедливый самосуд», конечно, не в состоянии аффекта, но вряд ли с холодной головой.

Заметим на полях, что это редкий тип героини, особенно для польского кино. Дальним родственником Душейко можно назвать главного героя ленты Витольда Лещиньского «Житие Матеуша» (*Żywot Mateusza*), вышедшей в начале 1968 г., что в данном контексте представляется символичным. Матеуш в исполнении Франчишека Печки — деревенский чудака, аутсайдер, который чувствует глубинную связь с природой, но не умеет наладить контакт с людьми. И если для него единственным выходом из тупика становится самоубийство, то Душейко действует. Обстоятельства, которые толкают ее на преступный путь очищения общества, тесно связаны с социально-политическим контекстом современной Польши. Начиная с 2015 г., когда власть в стране оказалась сосредоточена в руках правой партии «Право и справедливость», социум все время находится на грани раскола.

Позволим себе еще одну развернутую цитату из интервью с режиссером:

Я часто бунтую, ощущаю гнев, несогласие с окружающим злом, укорененным во власти. В фильме ее олицетворяют охотники — мужчины, которые обладают силой и используют ее, не только убивая животных, порой как браконьеры, но также унижая людей. И я должна сказать, что во многих странах, в том числе в Польше, именно такие люди дорвались до власти. Символические охотники, ненавидящие инаковость, слабость, ненавидящие женщин, не сочувствующие слабым. Они правят. И, возможно, в первую очередь не уважают природу, планету. <...> Их подход, полный презрения, невежества и агрессии, вызывает гнев нашей героини, но также и мой гнев. Правда, я бы не воспользовалась методами Янины Душейко. С этой точки зрения мы имеем дело с провокацией [Холланд 2020].

Безусловно, и роман, и фильм представляют собой художественную провокацию. Сложно забыть впечатление шока после первого просмотра «Следа зверя», которое затем, по законам восприятия искусства, уступает место рефлексии. Нам уже приходилось немного писать об этой картине в контексте «кино морального беспокойства» [Вирен 2021: 455–457], здесь же сделаем акцент на том, что социально-политический фон, который всегда столь остро интересовал Холланд, в романе Токарчук хоть и не является главным, все же намечен. В отделении полиции Душейко рассуждает:

Неужели это возможно, неужели весь этот кошмар происходит на самом деле, это массовое убийство, жестокое, безразличное, автоматизированное, без каких-либо угрызений совести, без малейшей рефлексии, которой вроде бы в избытке во всех наших философиях и теологиях? Что это за мир, если убийство и боль в нем — норма? Что пошло не так? [Токарчук 2020: 119].

Речь в этом монологе идет о том, что эксплуатация животных стала обыденностью. На героиню реагируют, как на городскую сумасшедшую, а ведь она ничего не выдумывает...

В уже приводившейся беседе Холланд рассказывала, как в процессе работы над сценарием «экзистенциально-экологическая притча» превратилась в «экологически-феминистски-анархистский триллер». Смена оптики в этом случае представляется продиктованной не только внешними обстоятельствами, но также и тем, что происходило

постепенное движение от литературного первоисточника к фильму. «След зверя» — самостоятельное, авторское режиссерское произведение. Воспользовавшись типологией Леонида Нехорошева, назовем его экранизацией-переложением, где создается «образ литературного первоисточника» (см. [Нехорошев 2009: 314–317]). Голос Холланд здесь слышен и крайне важен. Душейко говорит именно с ее интонацией (подробнее об этом дальше). Хотя следует помнить, что и Токарчук во многом ассоциировала себя со своей героиней: «...если узлы конфликтов и травм не будут распутаны, если не изменится окружение и механизмы, которые им управляют, если эмоции не найдут выхода, а состояние выученного бессилия продлится еще двадцать лет — да, предупреждаю: я стану Яниной Душейко» [Tokarczuk 2020: 215].

«Я понимала ее и была шокирована ее признанием»

В лодзинской лекции под названием «Случай Душейко. Литературные персонажи» Токарчук подробно рассказывает о своих «отношениях» с героиней романа «Веди свой плуг по костям мертвецов». Повествование в книге от начала до конца ведется от первого лица, в связи с чем писательница вводит определение «диссоциативного рассказчика» [Tokarczuk 2020: 220], который в известном смысле обретает независимость, отделяется от автора и начинает вести его за собой. Теоретически подобный ход возможен и в экранизации, однако он подразумевает большое количество закадровых комментариев, обнаруживающих присутствие нарратора. Холланд тем не менее несколько раз маркирует его наличие, главным образом в начале и в конце фильма, когда мы слышим за кадром голос героини. Правда, возникает вопрос, кому на самом деле принадлежат эти реплики?

Если слова, открывающие картину, можно считать своеобразным введением в мир Душейко, то монолог в финале — это скорее собственно режиссерские размышления о несогласии с нынешним статус-кво, о революционных изменениях, возможности пересоздания мира на новых, еще неизвестных началах. Слова героини явно перекликаются с мыслями Холланд: «Надо представить себе мир, который пошел бы по другому пути, не как сейчас, — национальных

и взаимоисключающих государств. Такие государства могут какое-то время держаться на плаву, но не выстоят перед лицом истинных угроз человечеству» [Холланд 2020].

Это далеко не единственное отличие фильма от романа. Если практически полный отказ от «диссоциативного рассказчика» и смещение акцентов в закадровом монологе главной героини можно объяснить известной публицистичностью, свойственной Холланд, то большинство других изменений, как представляется, были продиктованы желанием «драматизировать» повествование, что для экранизаций совсем не редкость (из истории польского кино можно вспомнить, к примеру, резкое усиление драматических эффектов в «Березняке» (*Brzezina*, 1970) Анджея Вайды по одноименному рассказу Ярослава Ивашкевича, носившему лирический характер).

Работая над сценарием «Следа зверя», Холланд и Токарчук скорректировали взаимоотношения между многими героями. Так, одна из жертв главной героини — владелец лисьей фермы по фамилии Нутряк (Борис Шиц) — на экране предстает абсолютным злодеем, который не только издевается над животными, но и во всех смыслах эксплуатирует девушку по прозвищу Благая Весть (Патриция Вольны). Именно ее, подругу Душейко, арестовывают, заподозрив в причастности к серии загадочных убийств, — это выглядит особенно странно, если учесть, что в романе арестовывают саму Душейко. Ее короткое пребывание в тюрьме подробно описано и воспринимается как некая «репетиция» настоящего наказания, которое может постигнуть главную героиню.

Образ Дэна (Якуб Гершал) — юного друга Душейко — также подвергся довольно значительным трансформациям. В фильме не упоминается, что он ее бывший ученик, теперь занимающийся переводами поэзии Блейка. Акцент сделан на его талантах компьютерного хакера, а мучающая героя книги аллергия уступает на экране место эпилептическим припадкам. Литературовед и переводчик романа Ирина Адельгейм указывает на то, что таким образом конфликт Дэна с природой смещается в сторону конфликта с социумом³.

³ Об этом, а также о роли телесности в романе Токарчук, проигнорированной Холланд, о важности цитат из Блейка, дающихся в фильме мимоходом, И. Е. Адельгейм подробно говорила на заседании Дискуссионного клуба литературоведов Института славяноведения РАН 14.12.2021 [Адельгейм, Вирен 2021].

Террористическое прошлое соседа Матохи (Виктор Зборовский) — на первый взгляд, тоже странное «нововведение», хотя его попытка взорвать банк и была обусловлена отчаянием после смерти жены, которой не предоставили денег на лечение. Кроме того, этот бэкграунд отчасти объясняет подрыв Матохой моста и его двусмысленные реплики в начале картины. «Ты слишком доверяешь властям — все нужно делать самому», — наставляет он Душейко. Это и тонкие намеки зрителю, и в то же время будто указания к действию. «Не ты начала эту войну», — подытожит Матоха ближе к финалу, уже узнав, что его соседка вершит месть.

Вместе с тем некоторых второстепенных персонажей романа в фильме просто нет. Особенно заметно отсутствие писательницы Пепельной (некоего *alter ego* Токарчук?), образ которой позволяет поднять проблему толерантности и столкновения разных модусов человеческого существования. Вообще, значительное количество деталей, нюансов, недоговоренностей, которые играют в литературном первоисточнике огромную роль, ушло из киносценария. Философскую подоплеку романа было бы очень сложно перенести на экран, да и подобного рода рассуждения не слишком свойственны Холланд. Главная цель всех изменений в системе персонажей и фабуле — «конденсация» и драматизация повествования, придание ему режиссерской интонации и специфики. Укрупнение основных черт характера главной героини (эксцентричности, импульсивности, эмпатии) преследует ту же цель. Душейко «сближается» с Холланд. По свидетельству Токарчук, эта сильная, харизматичная героиня в финале поразила ее саму: «Я понимала ее душевное состояние и одновременно была шокирована (курсив в обоих случаях авторский. — Д. В.) ее признанием. Я ведь знала, как все закончится, но в то же время удивлялась, как могло дойти до такой трагической развязки» [Tokarczuk 2020: 234]. Возможно, подход режиссера был более рациональным: она попыталась взять Душейко под контроль.

«Книга о потенциалах гнева»⁴

Помимо драматургических изменений, необходимо сказать несколько слов о кинематографическом решении. Холланд никогда

⁴ [Tokarczuk 2020: 225].

не интересовала форма сама по себе, в ее богатой фильмографии мы не найдем визуальных экспериментов. Тот тип кинематографа, который режиссер последовательно реализует на протяжении всей своей карьеры, в польском киноведении принято называть «кино середины» (*kino śródka*). Форма всегда строго подчинена содержанию. Рассказываемая история главенствует. Расчет делается на широкого зрителя, что, впрочем, не отменяет наличия авторских стратегий.

Большую роль в «Следе зверя» играют пейзажи, снятые в окрестностях нижнесилезского городка Быстшица-Клодзка. Выдающийся кинооператор Йоланта Дылевская знакома российскому зрителю по сотрудничеству с режиссером Сергеем Дворцевым («Тюльпан», 2008 и «Айка», 2018). Длинные планы природы и животных в «Следе зверя» могут показаться излишне выглаженными, будто сняты для телеканала «National Geographic». Но если вспомнить, что ранее Дылевская работала с Холланд на съемках картины «В темноте» (*W ciemności*, 2011), основная часть действия которой разворачивается в подземельях Львова во время нацистской оккупации, становится очевидно: мы имеем дело с продуманной концепцией⁵. Прекрасная, первозданная природа призвана сделать еще более выпуклым и кошмарным тот процесс, который назван в фильме «звериным холокостом». Косули, кабаны, лисы, олени будто наблюдают за всем происходящим, и это также работает на теорию Душейко о животных, мстящих охотникам. Другое дело, что подобные перебивки в определенный момент начинают казаться однообразными, а местами иллюстративными.

Явно чужеродным, даже претенциозным «нововведением» выглядят флешбэки с событиями из прошлого разных героев. Известно, что Холланд любит сказки и сказочные элементы (достаточно вспомнить ее фильмы 1990-х годов), но здесь это не очень уместно, особенно когда такие сцены дублируют уже произнесенное героями. Вновь возникает ощущение, что режиссер пытается всеми возможными способами придать динамизм достаточно спокойному, иронично-философскому романному повествованию. Сцены вроде подрыва моста или выключения света во всем городе — это, в первую очередь, внешние эффекты. Без них можно было обойтись, хо-

⁵ Вторым оператором «Следа зверя» был Рафал Парадовский. Ему и Дылевской ассистировали Томаш Наумюк и словак Томаш Юричек.

тя они и производят впечатление, а подрыв моста к тому же рифмуется с инженерной специализацией Душейко (когда-то она работала в Сирии).

Возможно, лучшая находка — кадр с тушами животных, разложенными в костеле прямо у амвона. Ничего подобного нет в книге, и такое сложно представить в реальной жизни, однако этот экспрессивный образ не просто шокирует, но дает почувствовать, как в героине пробуждается гнев (что в романе занимает множество страниц). Дикая по своей сути проповедь ксендза-охотника о важности и священности убийств животных становится последней каплей, за которой следует пожар в костеле⁶. Наконец, нельзя не упомянуть сверхкрупные планы ртов и зубов, намекающие на будущих жертв Душейко: вместе с ней мы пристально всматриваемся в героев, для которых лицемерие и жестокость стали нормой.

Важнейшее концептуальное отличие фильма от романа — финал. Симптоматично, что в книге бегство Душейко от правосудия решено как раз в остросюжетном ключе. В итоге главная героиня оказывается где-то в Беловежской пушке практически в той же ситуации, в которой была в начале книги: наедине с собой и своими обязательствами. Финал фильма видится более сложным и глубоким. Душейко сбегает за границу — эта возможность обусловлена не только географической близостью Чехии, но и романтическим знакомством с энтомологом, которого Холланд делает в фильме именно чехом⁷. Заметим, что тема границ и возможности их преодоления — одна из центральных в творчестве Токарчук. В романе «Веди свой плуг по костям мертвецов» в одном из монологов главной героини возникает противопоставление Польши и Чехии. Соседняя страна видится Душейко своего рода Эдемом: «В полусне я также думала о Чехии. Перед моими глазами возникала граница, а за ней эта замечательная, ласковая страна. Все там озарено солн-

⁶ Холланд не раз открыто призывала к реформам Католической церкви. Интересно, что одним из продюсеров «Следа зверя» выступил Кшиштоф Занусси — человек глубоко верующий, но также считающий необходимым трансформировать церковь.

⁷ Есть искушение объяснить это чисто прагматическими соображениями: «След зверя» — польско-чешско-немецко-шведская копродукция, и участие Мирослава Крота в роли энтомолога могло быть продюсерским условием, однако вряд ли Холланд согласилась бы на это, да и ее собственный чешский бэкграунд здесь тоже стоит учитывать.

цем, позолочено светом. <...> Люди не торопятся и не пытаются во всем друг друга переплюнуть. Не строят воздушных замков. Им хорошо такими, какие они есть, и с тем, что имеют» [Токарчук 2020: 93–94]. Таким образом, финал фильма не только не противоречит концепции Токарчук, но имплицитно содержится в повествовательной ткани романа! «Государство перестает быть оковами, ежедневным бременем и помогает людям воплотить их мечты и надежды. А Человек является не винтиком в системе, функцией, но свободным Существом» [Токарчук 2020: 94], — эти размышления определенно созвучны Холланд и укладываются в распространенное в Польше представление о Чехии как стране, свободной от «польских комплексов»: постоянного соперничества, вечного недовольства жизнью, зависти и т. д.

Итак, в финале «Следа зверя» Душейко вместе со своими друзьями пересекает польско-чешскую границу и оказывается практически в раю. Холланд рисует идиллическую картину спокойной жизни рядом с близкими, вдали от родных мест, раздираемых противоречиями, в гармонии с природой. Ощущение единения подчеркивает последний кадр, в котором главная героиня в буквальном смысле растворяется в пространстве. Режиссер называет финал картины «наивной утопией». Действительно, трудно сказать, реальность перед нами или только сон о счастливом конце? Тем более что сопровождающие здесь Душейко любимые собаки, как мы уже знаем, погибли от рук охотников... Вопрос остается открытым.

Одной из ведущих тем в романе «Веди свой плуг по костям мертвецов» является тотальное одиночество, и финал, как уже было отмечено, оставляет читателя с этим ощущением. В экранизации акцент сделан на аутсайдерстве героини и ее противостоянии властным структурам. Душейко становится голосом поколения, которое помнит бунты и стремилось к переменам, но в последние годы разочаровалось в том, что происходит вокруг. И за ней, конечно, стоит сама Агнешка Холланд. Несмотря на внешнюю идилличность финала, зритель выходит из зала с чувством тревоги — катарсиса в привычном смысле слова здесь быть не может.

Характерно, что вскоре после «Следа зверя» вышла картина известного чешского режиссера Петра Зеленки «Дронщик» (*Modelář*, 2020), где тоже остро ставится проблема исправления общественно-

го порядка и восстановления справедливости — мягко говоря, не совсем гуманными методами, которые берет на вооружение вполне положительный герой. Похоже, что фильм Холланд точно отразил кризисное состояние современного мира и необходимость поиска выходов, пока ситуация окончательно не вышла из-под контроля.

ЛИТЕРАТУРА

- Адельгейм, Вирен 2021 — *Адельгейм И. Е., Вирен Д. Г.* «След зверя» Агнешки Холланд: взгляд филолога и взгляд киноведа на экранизацию романа Ольги Токарчук «Веди свой плуг по костям мертвецов» // Дискуссионный клуб литературоведов Института славяноведения РАН. Заседание 14.12.2021. Режим доступа: <https://inslav.ru/event/sled-zverya-agneshki-holland-vzglyad-filologa-i-vzglyad-kinoveda-na-ekranizaciyu-romana-olgi> (дата обращения 17.03.2022).
- Вирен 2021 — *Вирен Д.* Неустанное беспокойство. Заметки о современном польском кино // Польская художественная культура в историческом и современном контексте / Отв. ред. И. Е. Светлов, И. Люба. М., 2021. С. 455–457.
- Нехорошев 2021 — *Нехорошев Л. Н.* Драматургия фильма. М., 2009.
- Токарчук 2020 — *Токарчук О.* Веди свой плуг по костям мертвецов / Пер. с пол. И. Адельгейм. М., 2020.
- Холланд 2020 — Интервью Д. Г. Вирена с А. Холланд. 2020. 21.08.
- Holland 2012 — *Holland A.* Magia i pieniądze / Rozmowy przeprowadziła Maria Kornatowska. Wyd. 2. Kraków, 2012.
- Tokarczuk 2020 — *Tokarczuk O.* Czuły narrator. Kraków, 2020.
- Holland, Tokarczuk 2017 — Kobięce podejście — wywiad z Agnieszką Holland i Olgą Tokarczuk na temat filmu «Pokot» // Booklips. 2017.06.02. // URL: <https://booklips.pl/wywiady/kobiece-podejscie-wywiad-z-agnieszka-holland-i-olga-tokarczuk-na-temat-filmu-pokot>.

Сведения об авторах и редакторах

Брезгунов Александр Владимирович — кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института литературоведения имени Я. Купалы Национальной академии наук Беларуси.

Вирен Денис Георгиевич — кандидат философских наук, зав. сектором современного искусства Запада Государственного института искусствознания, старший научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук.

Воробей Марина Петровна — младший научный сотрудник Института литературоведения имени Я. Купалы Национальной академии наук Беларуси.

Гаврилова Полина Даниловна — аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Злыднева Наталия Витальевна — доктор искусствоведения, зав. отделом истории культур славянских народов Института славяноведения РАН, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Кленова Татьяна Александровна — аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Колядко Светлана Владимировна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института литературоведения имени Я. Купалы Национальной академии наук Беларуси.

Красовец Александра Николаевна — кандидат филологических наук, научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук.

Куренная Наталия Михайловна — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук.

Левшун Любовь Викторовна — доктор филологических наук, профессор Минского государственного лингвистического университета.

Певак Елена Александровна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Петухова Маргарита Вячеславовна — младший научный сотрудник Института литературоведения имени Я. Купалы Национальной академии наук Беларуси.

Поляков Дмитрий Кириллович — кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета, научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук.

Шешкен Алла Геннадьевна — доктор филологических наук, профессор Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Института славяноведения Российской академии наук.

Научное издание

ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ РАН

**ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ И РАЦИОНАЛЬНОЕ
В СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ И ИСКУССТВЕ**

Редакторы

Н. М. Куренная,

Д. К. Поляков

Компьютерная верстка

П. Н. Морозов

Дизайн обложки

А. Н. Красовец

Общероссийский классификатор продукции
ОК-034-2014 (КПЕС 2008); 58.11.1 — книги, брошюры печатные

Институт славяноведения РАН
119991, г. Москва, Ленинский просп., д. 32-А, корп. «В»

Адрес электронной почты:

inslav@inslav.ru

Подписано в печать 14.09.2022. Формат 60×84¹/₁₆.

Гарнитура Times New Roman. Бумага офсетная.

Печать цифровая. Усл. печ. л. 19,18.

Объем 20,63 печ. л.

Заказ № 68.

Тираж 500 экз.