



Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ»
Belgorod State University
Belarusian State Pedagogical University named after Maksim Tank

CLASSICAL AND CONTEMPORARY LITERATURE: CONTINUITY AND PROSPECTS OF UPDATING

Materials of the II international scientific conference
on November 7–8, 2017

Prague
2017

Classical and contemporary literature: continuity and prospects of updating: materials of the II international scientific conference on November 7–8, 2017. – Prague : Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ», 2017. – 86 p. – ISBN 978-80-7526-246-2

ORGANISING COMMITTEE:

Vasily V. Lipich, doctor of philological sciences, professor of Belgorod State University.

Nataliya V. Zayats, candidate of philological sciences, assistant professor of Belarusian State Pedagogical University named after Maksim Tank.

Iona G. Doroshina, candidate of psychological sciences, assistant professor, the chief manager of the Science Publishing Center «Sociosphere».

Authors are responsible for the accuracy of cited publications, facts, figures, quotations, statistics, proper names and other information.

These Conference Proceedings combines materials of the conference – research papers and thesis reports of scientific workers and professors. It examines classical and contemporary literature. Some articles deal with perception, analysis and interpretation of the artistic text. A number of articles are covered the search for new forms in contemporary literature. Some articles are devoted to eternal values in art and literature. Authors are also interested in language and style of modern Russian literature.

UDC 82

ISBN 978-80-7526-246-2

The edition is included into Russian Science Citation Index.

© Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ», 2017.
© Group of authors, 2017.

CONTENTS



I. REFLECTION OF THE PAST IN THE LITERATURE THROUGH THE PRISM OF MODERNITY

Хоміч Т. П.

Асаблівасці творчага самавыяўлення ў паэзіі
Людмілы Рублеўскай.....6

II. ARTISTIC TEXT: PERCEPTION, ANALYSIS AND INTERPRETATION

Алекумова Е. И.

Единение народа как основной мотив романа Ф. А. Абрамова
«Братья и сестры» 14

Волк Е. А.

Эсхатологические мотивы в рассказах Л. Петрушевской «Гигиена»
и «Новые Робинзоны» 17

Жукова М. Н.

«Наивная, очаровательная сказка о любви» (А. И. Куприн «Олеся») 21

Заяц Н. В.

Русскоязычные триолеты Максима Богдановича: новое содержание
традиционной формы 25

Машукова Д. А.

Феномен «прозы поэта» в мемуаристике М. Цветаевой 28

Петрин И. С.

Рассказы М. Бланшо: слово, образ, тело 32

Чевтаев А. А.

Всадник в сказочном лесу (о поэтике стихотворения К. Бальмонта
«Страна Неволы») 36

Любчанка А. А.

“Дзённік” Вітольда Гамбровіча як сістэма эстэтычных
і філасофскіх поглядаў 44

Мойскі А. Ч.

Інтэрпрэтацыя твораў іншых відаў мастацтва ў паэзіі
Максіма Танка 47

Пісарэнка А. М.

Гукавая гармонія “Дажджу” Алеся Разанава і “Рэшата” Яна Чыквіна.....51

III. THE SEARCH FOR NEW FORMS IN CONTEMPORARY LITERATURE

Мяцеліца І. С.

Беларускі рыфмарый: актуальныя шляхі абнаўлення.....57

Мотрэнка Т. А.

Паэтычная філасофія Алеся Разанава: пытанне родава-жанравай сутнасці зномаў.....61

IV. MODERN LITERATURE: THE STUDY OF TOPICAL ISSUES

Минец Д. В., Тимина А. В.

Танатология современного русского фэнтези
(на материале романа Г. А. Зотова «Сказочник»)65

V. ETERNAL VALUES IN ART AND LITERATURE

Petrova Y. A., Poddubnaya E. A., Shchetinina N. D.

The problem of continuity in literature: a comparative analysis
on the example of works of writers.....69

Соломенникова В. И.

Архетип юродивого в произведениях Михаила Шишкина72

VI. LANGUAGE AND STYLE OF MODERN RUSSIAN LITERATURE

Горушкина А. В.

Разрушение фразеологизмов как основной прием языковой игры
в творчестве Али Кудряшевой78

План международных конференций, проводимых вузами России,
Азербайджана, Армении, Болгарии, Белоруссии, Казахстана,
Узбекистана и Чехии на базе Vědecko vydavatelské centrum
«Sociosféra-CZ» в 2017–2018 годах.....81

Информация о научных журналах	83
Издательские услуги НИЦ «Социосфера» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	84
Publishing service of the science publishing center «Sociosphere» – Vědecko vydavatelské centrum «Sociosféra-CZ».....	85



I. REFLECTION OF THE PAST IN THE LITERATURE THROUGH THE PRISM OF MODERNITY



АСАБЛІВАСЦІ ТВОРЧАГА САМАВЫЯЎЛЕННЯ Ё ПАЭЗІІ ЛЮДМІЛЫ РУБЛЕЎСКАЙ

Т. П. Хоміч

*Кандыдат філалагічных навук,
Беларускі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя Максіма Танка,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. The processes of artistic myth thinking of a modern Belarussian poetess with many-sided talent Ludmila Rubleuskaya are researched in the article. By means of detailed analysis of lyrical plot and poetics, the author of the article distinguishes the system of images and ideas and the ways of their realization in Rubleuskaya poetic world. Postmodernist space of a new book of verses “The appearance of infanta” (2015) is examined with special attention.

Keywords: poetic world; myth; myth thinking; history; modernity; national self-determination; image; allusion; game; irony.

Сучасная беларуская пісьменніца Людміла Рублеўская, у творчым актыве якой на сённяшні дзень значнае месца займаюць праязныя творы (толькі сёлета выйшаў асобнай кнігай раман “Дагератып”, а ў часопісе “Дзеяслоў” (№ 89, 2017) ужо з’явіліся першыя раздзелы новага рамана “Пантофля Мнэмазіны”), пачала свой творчы шлях з паэтычных шуканняў. У 1990-м годзе ўбачылі свет дзве першыя кнігі лірыкі – “Адукацыя” і “Крокі па старых лесвіцах”. Наступнымі дасягненнямі ў паэзіі сталі зборнікі “Замак мясечнага сяйва” (1992), “Застаюся” (1996), “Балаган” (2000), “Рыцарскія хронікі” (2001), “Над замкавай вежай” (2003). У 2007 годзе пад вокладкай серыі “Беларуская паэзія XXI стагоддзя” выйшла кніга вершаў і эсэ “Шыпшына для Пані”, якая аб’яднала лепшыя паэтычныя набыткі Л. Рублеўскай у адно канцэптualaнае цэлае, схаванае за аўтарскім вобразам “сад”. Кожны з дзесяці раздзелаў гэтага зборніка ўяўляе сабой мастакоўскую інтэрпрэтацыю частак вялікага “саду” – быцця чалавека, якое паўстае на старонках кнігі ў розных сваіх іпастасях, прычым у яскравай міфапаэтычнай аправе: “Сад камянёў”, “Сад скрыжавання”, “Сад храма”, “Сад агню” (гэтыя і іншыя назвы раздзелаў).

Міф стаў сродкам вытлумачэння навакольнай рэчаіснасці ва ўсёй творчасці Л. Рублеўскай. Паэтычны свет аўтаркі населены вобразамі паганскай, грэчаскай, біблейскай міфалогіі (Плачка, вужыная каралева, Пярун, Вавілонская вежа, Харон, Сфінкс, Гефсіманскі сад, зорка Палын, Эдэм, херувімы, анёлы, інш.), а таксама літаратурнымі персанажамі

(шляхціц Завальня, Гамлет, крошка Цахес, Трышчан, інш.), праз якія раскрываецца характар лірычнай гераіні і яе разуменне быцця. Асноўныя матывы і тэмы лірыкі: жыццё і смерць, мастацтва і яго стваральнікі, стасункі паэта з народам, адчужанасць чалавека ва ўмовах абсурднага свету, жыццёвыя выпрабаванні жанчыны, гераічныя і трагічныя лёсы слаўтых беларусаў, гісторыя і сучаснасць – усё адлюстравана ў працэсе асэнсаванага міфамыслення. Л. Рублеўская не хавае мэтанакіраванасці сваіх творчых пошукаў, падкрэсліваючы, што *“толькі тая літаратура ўплывае на чалавека, якая звязана з падсвядомым, з архетыпамі, і сама з’яўляецца міфам”* [4, с. 10].

Імкненне пісьменніцы да міфалагізацыі выяўляецца і ў стварэнні паэтычнага вобраза Беларусі. У гэтым плане творчасць Л. Рублеўскай працягвае традыцыі пісьменнікаў пачатку ХХ стагоддзя (Я. Купалы, А. Гаруна, В. Ластоўскага і інш.), а таксама наследуе вопыт У. Караткевіча ва ўменні зацікавіць мінуўшчынай. У вершы *“Драздовіч хадзіў па палях тваіх цёмных, Айчына...”* вобраз Беларусі паўстае ў шырокіх міфалагічных часава-прасторавых абрысах:

*Драздовіч хадзіў па палях тваіх цёмных, Айчына,
І падалі зоры, і Папараць-кветка палала,
І Чорная Плачка, найлепшая ў свеце жанчына,
Над ім нахілялася, ціха яго цалавала.*

*Хадзіў Караткевіч па цёмных палях Беларусі,
І з кожнай крыніцы ўсплывала маленькая знічка,
І заяц смяўся, былі туманы як абрусы,
І проста па іх каралеўскі скакаў паляўнічы.*

Хадзіў Ермаловіч сцяжынкамі цёмнымі краю... [7, с. 42]

У казачнасці гэтых радкоў, у самім іх гучанні, у паўторах праглядваецца думка аб знітаванасці розных гістарычных часоў. Нельга не звярнуць увагу на апошнюю страфу паэтычнага твора, дзе аўтарка ад мінуўшчыны скіроўвае позірк на сучаснасць, сцвярджаючы, што рух часу працягваецца, хоць новыя пакаленні і не гэтак ярка асвятляюць шляхі роднага краю: *“Мы ходзім штодня па дарогах абранай краіны. / Мы ходзім, нібыта балотны агеньчык слізгае”* [7, с. 42].

Катэгарычнае супрацьпастаўленне *“залатога”* мінулага і абяздоленай сучаснасці ў паэзіі Л. Рублеўскай наогул адсутнічае, бо вытокі сённяшняга нацыянальнага раўнадушша пісьменніца бачыць і ў самым далёкім часе. У рэцэнзіі на кнігу *“Замак мясячнага сям’ява”* А. Бадак слушна адзначыў: *“Для Рублеўскай гісторыя гэта боль, яна мільёнамі тоненькіх капіляраў звязана з сённяшнім часам, і па гэтых капілярах у нашы душы – у спадчыну – разам з мужнасцю, памяркоўнасцю нам перадаюцца і нацыянальны нігілізм, і*

бяспамяцтва” [2, с. 251]. Паэтка асэнсоўвае наступствы адрачэння ад сваіх каранёў у вершы “Могілкі Роса”, дзе выяўлены душэўныя перажыванні лірычнай гераіні, боль і жаль за страчанае народам, бо на могілках Роса ў Вільні, былым цэнтры нацыянальнай культуры, спачывае слаўная і забытая гісторыя беларускіх герояў:

*Запозна сюды мы прыйшлі на паклон.
Заместа магіл – толькі рэха імён...
Разбіліся нашы легенды на друз...
У кожным каменьчыку – ёсць Беларусь,
Ды імі насыпаны сцежкі даўно
Да помнікаў іншых гісторый і сноў. [7, с. 15]*

Інтанацыі суму ў грамадзянскай лірыцы Л. Рублеўскай спалучаюцца з публіцыстычнай пафаснасцю, калі ў паэтычных радках гучыць не толькі трывога за будучы лёс Беларусі, але і вера ў трываласць нацыянальнай культуры. У вершы “Наваградскі замак” невясёлы малюнак былых муроў (“*Камяні апусцелага замка спаўзаюць з гары*”) выклікае не толькі жалобныя пачуцці, але і вялікія спадзяванні на адраджэнне “*былых муроў*” Бацькаўшчыны: “*Сны князёў наваградскіх, я веру, паўстануць калісь / Гэткай явай – якая не снілася тым, хто не верыў. / І мury апусцелага замка пацягнуцца ўвысь, / І за вежу зачэпіць сузор’яў бурштынавы нерат*” [7, с. 16].

Адметнае месца ў мастацкім свеце паэтыкі займае “Балада пра драўлянага Хрыста” – відавочная алюзія на раман У. Караткевіча “Хрыстос прыямліўся ў Гародні”. У вершы ўзнята праблема неразумення нацыяй сваёй самабытнасці, адрачэння ад сваёй культуры. Калі “*стары калгасны пастух*” сякерай змайстраваў нязграбнага драўлянага Хрыста, то атрымаў адзіную ацэнку ад суайчыннікаў: “*Страхоце адно глядзець...*”, у той час як “*замежны пан*” [7, с. 66] захапіўся аўтэнтчнасцю гэтага твора мастацтва. І колькі годнасці, самасці выявілася ва ўчынку дзеда: ён не спакусіўся на даляры замежніка! Хрыстос, “*драўляны, каструбаваты*”, “*гаротны*”, як сама Беларусь, застаецца ў родным краі, “*а значыць – будзе жыць Беларусь...*” [7, с. 67].

Сярод творчых набыткаў Л. Рублеўскай цэлая галерэя партрэтаў легендарных продкаў, славурых пісьменнікаў, невядомых беларускіх ваяроў. У кнізе “Замак мясячнага сяйва” вылучаецца партрэтны баладны цыкл, дзе ў святле драматычных выпрабаванняў лёсу паўстаюць постаці нашых выбітных суайчыннікаў – Рагнеды, Еўфрасінні, Скарыны, Савіча і інш. Рамантычным, гераічным арэолам у паэзіі Л. Рублеўскай ахінуты вобразы Яна Баршчэўскага, Вінцэся Каратынскага, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Цёткі, Максіма Багдановіча, Зоські Верас, Сяргея Палуяна і іншых пісьменнікаў, культурных дзеячаў, хто зрабіў неацэнны ўклад у станаўленне і развіццё беларускага слова, культуры. Справядліва заўважыў

А. Бельскі: “Хараство рамантычнага ідэалу – вось чым прывабна-прыцягальная паэзія Л. Рублеўскай” [3, с. 18]. Творы пісьменніцы сапраўды напоўнены рамантычнай сімволікай (месяц, двабой, рыцарскія конь і меч, замкі, вежы, келіхі, вэлюмы, мармуровыя анёлкі, свечкі ў крышталёвых кубках і г.д.), а таксама вобразамі рамантычных герояў-ваяроў, рыцараў, інсургентаў (вершы “Стары інсургент”, “Ноч перад двабоём”, “Два рыцары”, “Рыцар”, “Аблога” і інш.). Часам нават узнікае адчуванне перанасычанасці рамантычным антуражам, асобамі шляхецкага, рыцарскага паходжання. Гэта, відаць, і выклікае адпаведную рэакцыю крытыкаў: “Аўтарская канцэпцыя гісторыі пэўным чынам супярэчыць жывой рэальнасці, эпічныя малюнкi дэманструюць эпiзоды, уласцівыя, хутчэй, заходнееўрапейскай гісторыі прыкладна XV – XVI стагоддзяў” [1]. Пісьменніца ж не лічыць падобныя свае творы гістарычнымі і сама задаецца пытаннем: “Хіба ёсць у мінулым адпаведнікі таму свету, які ствараю я? <...> Цяпер я сапраўды пішу пра сябе – у любым гісторыка-сімвалічным антуражы” [4, с. 4]. Відавочна, што рамантызаваныя вобразы мінуўшчыны ў лірыцы Л. Рублеўскай – гэта сродак аўтарскага самавыяўлення, раскрыццё “зрухаў душы, якія адбываюцца на сваіх складаных законах, незалежных ад часу і прасторы” [4, с. 5]. У вершы “І нас забудуць непапраўна рана...” паэтка дакладна вызначае рамантызм як аснову сваіх стасункаў з гісторыяй: “Я Памяці служу, як служачы храму. / Між мною і мінуўшчынай – не тло, / А лёгкі дождж і агароджа брамы – / Архангела празрыстае крыло” [7, с. 136].

Прайшоў значны адрэзак часу, перш чым Л. Рублеўская выдала наступны паэтычны зборнік – “З’яўленне інфантаў” (2015, серыя “Бібліятэчка часопіса «Дзеяслоў»”). Васьмігадовы прамежак – ад “Шыпшыны” да “Інфантаў” – аказаўся больш багатым на праявіны творы: раманы “Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію” (2007), “Сутарэнні Ромула” (2010), тэтралогія “Авантуры Пранціша Вырвіча” (2012–2015). Як і ў прозе, так і ў новай паэтычнай кнізе, складзенай з вершаў, што друкаваліся на старонках часопісаў “Маладосць” і “Дзеяслоў” (2008, 2009, 2012 гг.), Л. Рублеўская не збочыла з аднойчы абранага шляху – мастацкае тварэнне нацыянальнага міфа. “Мае зацікаўленасці не змяняюцца, колькі жыю”, – прызнаецца пісьменніца ў адным з інтэрв’ю 2015 года. “Рыцары, дамы, вандроўныя артысты... Уласна кажучы, усё тое, што пішу я, – гэта мой варыянт таго самага нацыянальнага рамантычнага міфа” [5]. Шчырае прызнанне ў пастаянстве падмацоўваецца мастацкім тэкстам, кампазіцыйнай арганізацыяй зборніка “З’яўленне інфантаў”. Паэтычныя вобразы з ранніх кніг арганічна пераходзяць у новыя вершы, сцвярджаючы адметны мастакоўскі свет, населены ўсё тымі ж інсургентамі, рыцарамі, ваярамі, нерэалізаванымі паэтамі і паэткамі, самаахвярнымі мастакамі, анёламі, “замкнёнымі”, як

ствараецца ўражанне, у замках, апусцелых фальварках, кляштарах, садах, могілках, “уціснутымі” ў мур, брукаванку або асфальт.

Паэзія Л. Рублеўскай нязменна вызначаецца смеласцю творчай выдумкі. У новай кнізе асобныя лірычныя сюжэты і вобразы набываюць характар фэнтэзі. З’яўляюцца надзвычайныя героі і разгортваюцца казачныя падзеі: пацучыны кароль помсціцца людзям (“Пацучыны кароль”), ажывае інсургенцкая зброя (“Калядны карнавал”), вядзьмарка кахае цмока (“Госць”), іншы цмок гіне на каралеўскай вежы (“Цмок”), гладыятар, абозны лекар, стары вой з аднайменных вершаў уключаны ў нявызначаную казачную прастору. Кожны з твораў мог бы стаць старонкай ці сюжэтам для асобнага рамана.

У паэтычным зборніку вылучаны тры асноўныя раздзелы з характэрнымі назвамі: “Міты”, “Дакументы” (дакументальнасць іх умоўна-вобразная), і “Рэаліі”, убачаныя таксама скрозь прызму міфа. Чацвёрты, дадатковы раздзел, у назве якога аўтарка “заігрывае” з інтэрнэтадукаваным чытачом, – “З.І. Мемуары”, уяўляе сабой праявічныя замалёўкі, гульні дзіцячых асацыяцый пакалення “homo soveticus”.

Гульня як узаемадзеянне з чытачом прысутнічае і ў лірычных творах зборніка. У падтэксе паэтычнай прадмовы да кнігі (“Калі пішуцца вершы...”) гучыць своеасаблівае запрашэнне ўключыцца ў займальны (і адначасова ідэйна значны) пошук “дэталю” гістарычнага і сучаснага жыцця, якія выходзяць за межы абывацельскай карціны свету:

Як інфанта Веласкеса,

выйсці за межы карціны.

І пабачыць дэталі,

не будзе якіх на партрэце. [6, с. 1]

Апеляцыя да вобраза чароўнай інфанта з карціны іспанскага мастака Дыега Веласкеса “Меніны”, безумоўна, невыпадковае. Твор жывапісу вядомы сваімі аптычна-ілюзорнымі магчымасцямі, выклікае адчуванне прысутнасці ўнутры карціны або выхаду яе герояў за межы палатна. Вось так і Л. Рублеўская выпускае ў рэальную прастору сваю міфічна-ілюзорную “інфанта”, а чытача запрашае прыгледзецца пільна і ўбачыць незвычайныя “дэталі” ў мінулым і цяперашнім часе: “*маленькі шытак*” з вершамі, які хавае ўлашчаны князем прыдворны паэт (“Прыдворны паэт”), “*старажытную лютню*” гетмана, які, заціскаючы ў сабе талент музыкі, ідзе абараняць свайго караля (“Гетман”), прыхаваныя ў куфэрку “*чарнавікі*” знакамітай Уршулі, у якіх, пэўна, і ёсць яе сапраўднае аблічча, а не тое агульнавядомае, дзе “*напудраны парык. Зацягнуты гарсэт*”, дзе “*як надмагільны стод, складаецца санет*” [6, с. 11] (“Уршуля”). Ці яшчэ “*пялётак Алены Фоурман*”, маладой жонкі Рубенса. Заціснутая ў рамкі свайго патрыярхальнага часу, але з унутраным жаданнем тварыць, жанчына пакідае свой “*росчырк*” на шэдэўры мастака – “*пялётак ружы*”

[6, с. 24]. Прыгожая і горкая “дэталі”! Яркі міф, што ажыўляе постаці мінулага. У сучаснасць пранікаюць куды менш прыгожыя міфічныя “дэталі”: “мярцвяк ідзе ў метро” [6, с. 51], “тупаюць Галемы калідорамі зімы” [6, с. 65], “Снежная Каралева збірае хлопчыкаў злосных” [6, с. 66], “сняжкамi штурляе ў шыбы / Харон, захутаны ў вецер” [6, с. 79].

“Халодная” карціна сучаснасці ўскладняецца і азмрочваецца шэрагам алузій на творы М. Багдановіча (“Страцім-лебедзь” і “Народ, беларускі народ...”), В. Быкава (“Жоўты пясочак”). Як і ў ранейшых вершах, Л. Рублеўская адштурхоўваецца ад “чужога” мастацкага вобраза, каб стварыць індывідуальна-аўтарскі і разам з тым працягнуць ланцужок каштоўных традыцый, закладзеных папярэднікамі.

Бадай, як ніколі раней, у зборніку “З’яўленне інфантаў” асаблівая ўвага надаецца постаці і мастацка-вобразнаму свету Я. Купалы. Драматычныя сюжэты і матывы купалаўскіх “На Куццю”, “Сон на кургане”, “Паязджан”, “Тутэйшых” пераасэнсоўваюцца і досыць непрыкметна ўваходзяць у паэтычную прастору Л. Рублеўскай, ствараючы змрочны, дэпрэсіўны малюнак рэчаіснасці:

А тут – ні абліччаў, ні словаў,

ні модлаў, ні мовы.

Сюды не заходзяць,

тут проста жывуць і канаюць.

Прыходзь, называй нас як хочаш,

калі заманецца. [6, с. 62–63]

(“Тут-2”)

Вобраз “тутэйшага” краю, у якім скразнякамі “выдзьмута ўсё, // ува што заставалася верыць” [6, с. 62], безумоўна, выклікае асацыяцыі з сімволікай купалаўскіх твораў.

Заўважна, што трагічны перыяд 1930-х рэпрэсіўных гадоў, які балюча адгукнуўся ў творчым і жыццёвым лёсе Я. Купалы, актыўна ўвайшоў у кола “гістарычных” інтарэсаў пісьменніцы. У Л. Рублеўскай гэта час “расстраляных паэтаў” [6, с. 35], час, які прывёў класіка да “апошняга палёту”, апрануў яго ў “мішуру і пазалоту”. Міфалагізаваны вобраз песняра-пакутніка, душа якога “сніць не вечнасць – Беларусі краявіды”, паўстае ў вершы “Ку-па-ла”:

І нічога не дадасца

Да апошняга палёту.

Што паспеў – то й засталася.

Шнар на целе... Медалі ды

Бюстаў бронзавых узводы...

Вершы, сумныя, як восень... [6, с. 48]

Праўда, такое звужэнне кола дасягненняў Купалы здзіўляе, бо яго спадчына – гэта, па сутнасці, нацыянальны свет, увасоблены ў мастацкім слове. Верагодна, паэтка такім чынам узмацняе трагедыйнасць постаці песняра, а яшчэ правакацыйна падкрэслівае абясцэньванне ў сучаснасці творчых урокаў класіка.

У кнізе насамрэч шмат правакацыі, іроніі і самаіроніі, горкай, а часам і знішчальнай, калі Л. Рублеўская піша пра народ “*над крыламі буслінымі*” [6, с. 73], пра “*хому балоцікуса*” [6, с. 67], пра дзіўных “*балотных людзей*” [6, с. 23], якія заўсёды вяртаюцца “*моўчкі ў дрыгву*” [6, с. 23]. Паэтку хвалюе сучасны стан нацыянальнага самаўсведамлення, дзейснасці народа, за “*маскай*” смеху і нават “*сцёбу*” стаіць балючае адчуванне асуджанасці.

Іронія і самаіронія часам дапамагаюць зняць гучную пафаснасць асобных паэтычных радкоў. Так, развіваючы скразны і сэнсавазначны ў яе мастацкім свеце матыў *саду-быцця*, Л. Рублеўская метафарычна дэкларуе:

*Навошта ў даліну? Мой сад зацвіце на гары,
І ў мора лістоты нырнуць аблачыны, як рыбы.
І нават калі дзеля гэтага між камянёў
Мне прыйдзеца легчы, каб глебаю
стаць урадлівай,*

Хай станеца... [6, с. 71]

Але ў кантэксце ўсяго зборніка такая пафаснасць нівеліруецца. З постмадэрнісцкай “задзірыстасцю”, апярэджаючы крытыкаў, паэтка называе апошні верш зборніка “Замест рэцэнзіі”. У ім пафаснае прызнанне ў служэнні “*прыўкраснаму*” [6, с. 80] міфу Беларусі замяняе міфалагізаваная іранічная карціна: герой апавяданняў Я. Баршчэўскага, аматар народных легенд і паданняў, пан Завальня прыглядаецца і прыслухоўваецца з неба да “*нашых вершаў*”, да “*горкага плачу*” “*айчынных менестрэляў*” і “*ўскрайку <...> ставіць смайлік. / Зрэшты, можа, проста плюнуў з аблачыны*” [6, с. 84].

Людміла Рублеўская не столькі адлюстроўвае свет, колькі перасатварае яго міфы. Адсюль – сродкі рэалістычнай паэтыкі і стылістыкі спалучаюцца з рамантычным характарам вобразнасці, алегорыяй і сімволікай. Іронія, прынцыпы гульні, прыхаванае цытаванне, апеляцыя да літаратурнай спадчыны, культуры і гісторыі розных эпох ствараюць посмадэрнісцкую прастору паэзіі Л. Рублеўскай. Яе вершы вызначаюцца філасафічнасцю, якая не пазбаўлена публіцыстычных рысаў, гістарызмам мыслення, смеласцю творчай фантазіі. Інтэлектуальнае і эмацыянальнае ўспрыманне свету ў лірыцы арганічна дапаўняе эпічную думку пісьменніцы.

Бібліяграфічны спіс

1. Алейнік, Л. Смак шывшыны / Л. Алейнік // Літаратура і мастацтва. – 2008. – 1 лют.
2. Бадак, А. Азірнуцца, каб убачыць сябе / А. Бадак // Польша. – 1993. – № 10. – С. 251–253.
3. Бельскі, А. “Шчасце трывог і маленняў маіх...”: слова пра Людмілу Рублеўскую / А. Бельскі // Роднае слова. – 2005. – № 7. – С. 18–19.
4. З Людмілай Рублеўскай гаворыць Ганна Булыка // Крыніца. – 2000. – № 11–12 (60). – С. 4–16.
5. Людміла Рублеўская: наша літаратура не мае кніжнага рынку (інтэрв’ю “Радыё Sputnik”, 19.11.2015). – Рэжым доступа: <https://bel.sputnik.by/culture/20151118/1018512535.html> – Дата доступу: 22.10.2017.
6. Рублеўская, Л. З’яўленне інфанта : вершы / Л. Рублеўская. – Мінск : Кнігазбор, 2015. – 112 с.
7. Рублеўская, Л. І. Шывшына для Пані : вершы і эсэ / Л. І. Рублеўская. – Мінск : Маст. літ., 2007. – 254 с.



II. ARTISTIC TEXT: PERCEPTION, ANALYSIS AND INTERPRETATION



ЕДИНЕНИЕ НАРОДА КАК ОСНОВНОЙ МОТИВ РОМАНА Ф. А. АБРАМОВА «БРАТЬЯ И СЕСТРЫ»

Е. И. Алекумова
Д. Е. Боева

*Учителя,
Средняя общеобразовательная школа № 98,
г. Воронеж, Россия*

Summary. F.A. Abramov is the representative of "rural" prose. Writers of this direction continued to develop traditions of the Russian classical literature. But display of "logic" of old rural way is replaced by an appeal to maintaining traditions of the village which are spiritual bases of life. The novel "Brothers and sisters" shows us village life in the years of war, tells about how people managed to stand in these difficult years.

Keywords: "rural" prose; unification; world; mutual aid; moral guidelines.

В середине 50-х годов 20 века в русской литературе возникает течение, которое в критике было названо «деревенской» прозой. Очевидно, что эта ветвь в литературе возникла не на пустом месте. В. А. Недзвецкий привел целый перечень классических произведений, в которых «крестьянский герой либо организует конфликт и сюжетное действие, либо, на равных правах с «господами», «хозяевами», интеллигентами и т.д. входя в систему персонажей, своим нравственным обликом оттеняет и проясняет жизненные позиции последних и отношение к ним автора»[2, с. 5]. Это, например, «Бедная Лиза» Н. Карамзина, «Капитанская дочка» А. Пушкина, «Записки охотника» и «Муму» И. Тургенева и др.

Общим для всех писателей «деревенской» прозы был социально-исторический подход, правдивое изображение послевоенной деревни и доминанта духовно-нравственных проблем. В отличие от произведений 30-40-х годов в творчестве Б. Можаяева, В. Белова, В. Овечкина, В. Шукшина и др. разрушение старого деревенского уклада не воспринималось как обновление жизни. В творчестве писателей-деревенщиков определяющим являлся пафос сохранения всего ценного в традициях деревни. Большое внимание уделяется личности человека, его мировоззрению.

Одним из ярких представителей «деревенской» прозы является Федор Александрович Абрамов, автор тетралогии «Пряслины». О причинах, побудивших его создать первый роман, писатель вспоминал так: «Не написать «Братья и сестры» я просто не мог... Перед глазами стояли картины живой, реальной действительности, они давили на память, требовали слова о себе. Великий подвиг русской бабы, открывшей в 1941 году второй

фронт, быть может, не менее тяжкий, чем фронт русского мужика, – как я мог забыть об этом!» [1, с. 603]

Война, жизнь, люди – над этими понятиями размышляет Ф. Абрамов в романе «Братья и сестры», события которого разворачиваются во время Великой Отечественной войны, весной и летом 1942 года. Писатель показывает нам, как люди пытались выжить в эти трудные для всех годы. Он изображает женщин, стариков и детей, на плечи которых легли все тяготы деревенской жизни. Федор Александрович показывает нам поведение людей в непривычных, экстремальных для них ситуациях, в которых обнажается истинная сущность человека. Секретарь райкома Новожилов говорит об этом фронтовику Лукашину так: «Вот, говорят, война инстинкты разные пробуждает в человеке. Приходилось, наверное, и тебе читать. А я смотрю – у нас совсем наоборот. Люди из последнего помогают друг другу. И такая совесть в народе поднялась – душа у каждого насквозь просвечивает. И заметь: ссоры, дразги там – ведь почти нет. Ну, как бы тебе сказать? Понимаешь, братья и сестры...» [1, с. 245]. В этих словах и выражена очевиднее всего идея романа «Братья и сестры». В первом романе тетралогии «Пряслины» Ф. А. Абрамов сосредотачивает повествование на том, что называют «эпическим составляющим мира, когда личность и народ предельно сближены, отчасти даже стиснуты и придавлены друг к другу грозными последствиями вражеского нашествия, находятся в наибольшем согласии и единстве...» [3, с. 27].

Общие беда и борьба сделали людей братьями и сестрами. В романе очень много массовых сцен, благодаря которым Ф. А. Абрамов показывает, что в эти тяжелые годы войны совершается «живительный процесс восстановления народного в народе» [2, с. 52].

В. А. Недзвецкий считает, что этот процесс начинается на колхозном собрании, где люди выступают против председателя Лихачева, о котором заврайзо говорит так: «...старый опытный кадр. Номенклатура райкома» [1, с. 43]. Главная его цель – «поднять людей на ударный труд, и он делает все для ее достижения. Лихачев постоянно отдает приказы, неподлежащие обсуждению, его не интересуют способы их исполнения, важен лишь результат. К колхозникам председатель относится только как к подчиненным, он не видит в них личностей. «Бригадиров по номерам кличешь, а мы лошадей по имени зовем. А нашего брата, бабу, и вовсе за человека не считаешь», – говорят ему на собрании. Неудивительно, что фронтовик Лукашин, прибывший в колхоз по заданию райкома, видит в селе лишь запустение: «Творилось черт знает что! Сеялки не отремонтированы, плуги как на слом свалены в кучу под открытым небом у кузницы...» [1, с. 42]. Именно поэтому герой и не мешает смещению председателя, хотя знает, что райкому это не понравится.

Но считать это первым проявлением «народного в народе» [2, с. 52] было бы не совсем верным. Достаточно вспомнить момент, когда пека-

шинцы, узнав о том, что в дальние навины не было вывезено удобрение, добровольно выходят ночью на работу («У скотного двора народу и лошадей сбилось, как на ярмарке» [1, с. 11]).

Таковыми же сплоченными оказываются пекашинцы, когда узнают, что председатель растратил большую часть зерна и поля засеять нечем. Уже на следующий день общими усилиями удалось собрать 8 мешков зерна, каждый старался помочь: «У многосемейных решено было не брать, но мало нашлось таких в Пекашине, которые хоть сколько-нибудь да не оторвали от себя» [1, с. 89].

Общие беды объединяют людей. Они вместе бросаются спасать горящий хлеб, отдают свои вещи, скот в фонд самообороны.

Тяжелые времена не ожесточили людей, а, наоборот, сделали добрее, терпимее друг к другу. Например, пекашинцы искренне сочувствуют Анне Пряслиной, потерявшей мужа, Степану Ставрову, у которого погиб сын. Люди понимают, что беда может прийти в любой дом. В этих тяжелейших условиях происходит «очеловечивание» взаимоотношений сельчан.

Ф. Абрамов показывает нам, как в этом селе в тяжелые для страны годы, когда старики, женщины, дети заменили мужчин, совершается «живительный процесс восстановления народного в народе» [2, с. 52]. И это не является заслугой руководства. По примеру русского народа в 1812 году люди взяли все в свои руки, какая-то неведомая сила заставляла подниматься с лежанок стариков, надрываться от зари до зари женщин и подростков: «Сев зерновых подходил к концу. В последние дни люди почти не ложились: днем работали в колхозном, а по вечерам и ночью возились на своих участках. <...>Всю ночь звенели, стучали лопаты, хрипели, надрывались в упряжке бабы. Бились в постромах худые очумелые коровенки. Ребятишки – зеленые помощнички – жгли костры, пекли проросшую картошку, а днем сидя засыпали за партой...» [1, с. 85]. В. А. Недзвецкий в своей работе, проводя параллель между произведениями Л. Толстого и Ф. Абрамова, определяет эту «чудесную» силу как силу мира в двух значениях этого понятия: жизни без войны и жизни как единения между людьми. Именно единение, согласие помогло пекашинцам выстоять во время войны.

Весь роман «Братья и сестры» проникнут пафосом сохранения всего ценного в традициях деревни, сохранения духовных основ жизни. В последующих частях тетралогии мы, к сожалению, увидим, к чему может привести утрата «мира», уважения к отцам, почтения-любви к деревни как к общему отчужденному дому.

Библиографический список

1. Абрамов Ф. А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1: Братья и сестры: Роман в четырех книгах. Книга первая и вторая / Ф.А.Абрамов. – Л.: Худож.лит., 1990. – 640 с.
2. Недзвецкий В. А. Русская «деревенская» проза / В. А. Недзвецкий, В.В. Филиппов. – М.:Изд-во МГУ, 2002.-144 с.

3. Оклянский Ю. М. Дом на Угоре: О Ф. Абрамове и его книгах/ Ю. М. Оклянский. – М.: Худож.лит., 1990.-208 с.
4. Романов Р. У истоков таланта: К творческой биографии Ф. Абрамова /Р. Романов// Семья и школа. – 1989. -№7.-С.41-43
5. Турков А. М. Ф.Абрамов: Очерк/А.М.Турков. – М.: Советский писатель.-1987.-234с.
6. Филиппов Г. Горделивое чувство хозяина/Г. Филиппов// Звезда.-1975. – №10. – с. 210-212.

ЭСХАТОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РАССКАЗАХ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «ГИГИЕНА» И «НОВЫЕ РОБИНЗОНЫ»

Е. А. Волк

*Магистрант,
Белорусский государственный
педагогический университет,
г. Минск, Беларусь*

Summary. The article explores eschatological motives of L. Petrushevskaya's stories. The "Hygiene" observes moral and religious conceptions. And the "New Robinsons" observes the idea of an escape from civilization and returning to the original paradisaical state of the human soul

Keywords: eschatology; apocalyptic motives; religious and moral concept.

Тема апокалипсиса интересует многих современных русских писателей. К проблемам эсхатологии обращается и Л. Петрушевская, по-своему осмысливая их в рассказах «Гигиена» и «Новые Робинзоны». В первом произведении воссоздается традиционная для антиутопии ситуация пандемии, которая служит здесь индикатором нравственной деградации героев.

Чтобы избежать заражения смертельной болезнью, с огромной скоростью распространяющейся в городе, семья Р. изолируется от всего мира, и лишь отец регулярно покидает квартиру для добычи продуктов питания. Это обуславливает замкнутость художественного пространства рассказа. О том, что происходит за пределами квартиры, герои догадываются только по отдельным деталям: «звонков больше не раздавалось на лестнице»; «ночью внизу, судя по звуку, разбили очень большое стекло»; «телевизор перестал работать, там свистела частотка»; «на следующий день телефон уже не соединял»; «город покинула армия» [1].

Известие о пандемии не становится для семьи полной неожиданностью, новость о страшной болезни воспринимается как данность: «по его (Николая. – Е. В.) мнению, что-то действительно начиналось, не могло не начаться, он чувствовал это уже давно и ждал» [1]. В первые дни эпидемии семейство живет в своем привычном ритме, в то время как на улице уже творятся бесчинства: «кто-то подрался с женщиной, отобрал у нее чемодан с хлебом, ей зажали рот и утащили в булочную»; железный лом для скалы-

вания льда «валялся во дворе весь в крови» [1]. Однако отца семейства это не трогает, он воспринимает царящий вокруг беспорядок, мародерство как обыденное явление. Вернувшись с рюкзаком, полным еды, и став, таким образом, единственным добытчиком в семье, который готов рисковать своей жизнью и выходить наружу, Николай по-звериному чутко реагирует на изменение климата в семье. Происходит перераспределение ролей. Он наедается до отвала, думая прежде всего о себе.

Постепенно и остальные члены семейства теряют свою нравственную оболочку. Домашняя кошка уже воспринимается ими как «ценное свежее витаминное мясо» [1], ближайшие родственники становятся чужими, вступая друг с другом в «торгашеские» отношения. Так, Николай соглашается в очередной раз отправиться в город за едой только с тем условием, что бабушка отдаст ему свой одеколон. Шаг за шагом Николай переступает через все человеческое в себе, совершая в итоге убийство.

Когда девочка целует зараженную кошку в «поганую морду», у взрослых происходит срыв, который обнажает их истинные лица. Страх смерти и желание выжить перевешивает любовь к ребенку. Видя угрозу для себя в заразившейся внучке, бабушка обращается к девочке с такими словами: «Иди в свою комнату, детка, иди. Иди с кошечкой. Ах ты, гадина, ах, сволочь. Доигралась с кошкой, дрянь такая. А? Доигралась?» [1].

«Все было обсуждено» [1] – так лаконично звучит приговор, вынесенный маленькому ребенку. Единственный, кто жалеет изолированную от семьи девочку, – мать Елена, но и это продолжается недолго. Ни слезы, ни крики ребенка не трогают никого из членов семьи. Они по-своему жалеют девочку, пытаясь улучшить условия ее пребывания в запертой комнате, однако страх болезни пересиливает и это. Поступив так с собственной дочерью, Николай без тени сомнения изолирует и остальных. Однако по иронии судьбы в живых остаются только девочка и кошка.

Несмотря на то, что взрослые члены семейства в меру своих возможностей пытаются соблюдать правила гигиены («Николай снял с себя все и кинул в мусоропровод, сам в прихожей протерся с головы до ног одеколоном, все ватки выкинул в пакете за окно», «за ней (девочкой. – Е. В.) пошел дед и побрызгал все ее следы одеколоном из пульверизатора» [1]), они заболевают, так как оказываются лишены нравственной чистоты. Название рассказа относится не только к гигиене внешней (сюжетный аспект), но, в первую очередь, к гигиене внутренней, то есть духовной опрятности.

Взрослые в рассказе умирают в соответствии с градацией их нравственной чистоты. Первым умирает Николай как самый беспринципный, «грязный» человек. Елена, которая по-настоящему переживала за больную дочь и страдала из-за смерти родителей, «рвала на себе волосы и плакала» [1], умирает за пять минут до прихода молодого человека. Временные отрезки («сутки», «двенадцать часов», «пять минут») показывают расстояние между степенью человечности героев.

По-настоящему чистым человеком в рассказе оказывается маленькая девочка, испытывающая жалость и сострадание к кошке. Девочка еще слишком мала, чтобы впитать в себя то прогнившее, что есть в атмосфере жизни взрослых членов семьи.

Рассказ можно рассмотреть через призму библейского мифа о сотворении мира. Действие в произведении происходит в течение шести дней, что соответствует шести дням сотворения мира Богом. На шестой день молодой человек находит переболевшую девочку, а согласно христианской концепции, на шестой день Бог создал человека. Остались лишь выжившие после страшной эпидемии, нравственно чистые герои. Начинается новый отсчет времени, «новая жизнь после смерти». Даже внешне молодой человек и девочка, Адам и Ева обновленного мира, символы мужского и женского начала, меняются: после болезни их лысые головы становятся ярко-красного цвета, будто череп младенца, «покрытый тончайшей, как пленка на закипающем молоке, кожей» [1].

Кошка же, которая принесла в дом заразу, съев мышь, и помогла девочке выжить в запертой на карантин комнате, является, согласно мифологическим представлениям, собирательным символом вечности. Она лежит, свернувшись кольцом, словно змей Уроборос, представляя собой амбивалентный символ луны и солнца, дня и ночи, конца и начала.

Семья в рассказе «Гигиена» становится микромоделью всего общества, в котором сосуществуют представители разных поколений. Сходное символическое значение получает образ семьи и в рассказе Петрушевской «Новые Робинзоны», в котором также осмысливается тема последних времен. В отличие от рассказа «Гигиена» в мире, из которого добровольно бегут герои, нет пандемии. Речь идет о недовольстве общественными процессами, характером развития цивилизации.

Сюжетная канва произведения представляет собой рассказ восемнадцатилетней девушки о переезде семьи в «деревню, глухую и заброшенную, куда-то за речку Мору» [2]. Название реки родственно словам «мор», «морок», «мрак», «смерть», что ассоциируется в славянской мифологии с богиней жизни и смерти Мораной (Морой, Марой), определяя, таким образом, хронотоп произведения как внепространственный и вневременной, то есть оторванный от остального мира.

Семья бежит в лес, спасаясь от цивилизованного общества. По отдельным упоминаниям можно понять, насколько несовершенен оставленный ею мир: «в то голодное время», «по радио передавалось все очень лживое и невыносимое», «отец мой, человек дальновидный, собирал их (вещи – *Е. В.*) <...> когда они действительно были недорогими и недефицитными» [2].

В деревне семья ютится бок о бок с ее немногочисленными жителями: Анисьей, совсем одичавшей Марфуткой и Таней, «не человеком, а преступником» [2]. Все три старухи еле-еле выживают. Более-менее прилич-

ное хозяйство имеет рыжая Таня (символика цвета из контекста очевидна: рыжий означает хитрый, изворотливый), к которой «не зарастала народная тропа» [2]. Анисья, чтобы выжить, вынуждена много работать, так как в случае безделья ее ждет перспектива голодной смерти. А Марфутка уже окончательно ушла в себя, отстранившись от реальности, являя собой пример человека природного.

В заброшенной деревне члены семьи, как Робинзон Крузо, оказываются изолированы от цивилизованного мира. Только если герой Д. Дефо пребывает в вынужденной изоляции, то они добровольно покидают привычную для них среду. В деревне семья живет так же бедно, как и другие жители. «Мы жрали салат из одуванчиков, варили щи из крапивы», – рассказывает девушка об условиях существования семьи на новом месте [2]. Новым Робинсонам вдали от цивилизации приходится постоянно бороться за свое выживание: «картофель ударился в ботву»; «пришлось заново пересеять укроп, который мы посеяли слишком глубоко, а он был нужен для засолки огурцов» и т. п. [2]. Обживаясь в незнакомой среде, семья по-новому воспринимает и переосмысливает привычные понятия. Например, у героев появляются собственные названия месяцев: май превращается в ай, июнь – в ау.

Постепенно семейство все больше удаляется от городской жизни. Показателем адаптации героев к новому миру становится появление у них таких же деталей внешности, как у местных жителей. На руках членов семьи у основания ногтей образуются «как бы валики, утолщения или наросты» [2]. Такие «как бы валики» есть и у Анисьи, и у «бездеятельной Марфутки», и у Татьяны.

Глухая деревня не становится конечным пунктом маршрута семьи, отец основательно готовится к тому, чтобы перебраться в лесную глушь: «Он уходил с топором, с гвоздями, с пилой, с тачкой, уходил на рассвете, приходил в ночной тьме» [2]. Герой радуется, когда понимает, что его семье хоть на время удалось абсолютно потерять связь с внешним миром: «Отец однажды включил приемник и долго шарил в эфире. Эфир молчал. То ли сели батареи, то ли мы действительно остались одни на свете. У отца блестели глаза: ему опять удалось бежать!» [2] Семья предпочитает цивилизованному миру жизнь в нечеловеческих условиях, что свидетельствует о глубоком духовном кризисе современного общества (рассказ имеет подзаголовок «Хроника конца XX века»), ведь бегут из города далеко не худшие его представители. Они помогают оставленным Богом и людьми старухам, принимают в свою семью Найдена и Лену. Делянка в лесу превращается в Ноев ковчег: «Были мальчик и девочка для продолжения человеческого рода, кошка, носившая нам шалых лесных мышей, была собака Красивая, которая не желала этих мышей жрать, но с которой отец надеялся вскоре охотиться на зайцев. <...> У нас была бабушка, кладезь народной мудрости и знаний» [2]. Однако финал произведения пессимистичен. Не-

смотря на то, что героям удалось бежать, они постоянно настороже, живут в ощущении угрозы приближения того, такого чужого для них мира. Окончательно сбежать от его всепроникающего ока можно только превратившись в бесчувственную мумию. «Когда мы будем как Марфутка, нас не тронут» [2], – утверждает рассказчица. К счастью, героям до этого «еще жить да жить» [2]. Они не могут быть безучастными к происходящему вокруг.

В своих рассказах Л. Петрушевская осмысливает апокалипсис в людских душах, спровоцированный внешними событиями. Эсхатологические мотивы в ее творчестве свидетельствуют о напряженном интересе прозаика к судьбам своей страны и человечества в целом, обеспокоенности происходящими социально-нравственными потрясениями, озабоченности перспективами дальнейшего развития общества, а также поиске новых эстетических путей.

Библиографический список

1. Петрушевская, Л. С. Гигиена / Л. С. Петрушевская // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=44534>. – Дата доступа: 05.04.2017.
2. Петрушевская, Л. С. Новые Робинзоны / Л. С. Петрушевская // Большая онлайн библиотека e-Reading [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: <http://www.e-reading.club/book.php?book=44571>. – Дата доступа: 17.04.2017.

«НАИВНАЯ, ОЧАРОВАТЕЛЬНАЯ СКАЗКА О ЛЮБВИ» (А. И. Куприн «Олеся»)

М. Н. Жукова

Учитель,
МОУ Деденевская СОШ
им. Н. К. Крупской, п. Деденево,
Дмитровский район,
Московская область, Россия

Summary. The story A. Kuprin «Olesya» - the dream of the writer about a great man, free and healthy life in touch with nature. Before the reader the story of two lovers, who were so much different people as possible. The plot – the love between the urban nobleman Ivan Timofeevich and a young resident of the woodlands Olesya. Love the bright, but tragic as her death is inevitable due to a number of circumstances of social inequality, the divide between the characters. This article analyzes the images of the main characters of the story, and the story of their relationship, which leads to a tragic outcome: the lovers are parted.

Keywords: Olesya; Ivan Timofeevich; love; tale.

Творчество Александра Ивановича Куприна связано с периодом конца XIX – начала XX веков.

Среди всех деятелей литературы своей эпохи А. И. Куприн занял особое место. Это был художник со своим взглядом на жизнь, со своей индивидуальной манерой письма.

«Олеся» – одно из произведений, в котором наиболее полно раскрылись лучшие черты куприновского таланта: мастерская лепка характеров, тонкий лиризм, яркие картины природы, неразрывно связанные с ходом событий в повести, с чувствами и переживаниями действующих лиц.

Повесть написана в 1898 г., на рубеже XIX и XX вв. События, изложенные в ней, происходят на окраине Полесья, куда, казалось бы, не должны были проникнуть злоба и обман, от которых и бежит герой повести Иван Тимофеевич, русский дворянин и интеллигент. Здесь, в лесной глуши, происходит его знакомство с «дочерью природы», полесской девушкой Олесей.

Главная героиня произведения, девушка Олеся, живет со своей бабушкой Мануйлихой вдали от людей в лесах Полесья. Девушка пленяет читателя своей красотой и поэтичностью, появляясь на страницах повести с песней, исполняемой свежим, звонким и сильным голосом, с трогательными зябликами на руках. Олеся – «...высокая брюнетка, лет около двадцати-двадцати пяти, держалась легко и стройно. Просторная белая рубаха свободно и красиво обливала ее молодую, здоровую грудь. Оригинальную красоту ее лица, раз увидев, нельзя было позабыть, но трудно было, даже привыкнув к нему, описать. Прелесть его заключалась в этих больших, блестящих, темных глазах, которым тонкие, надломленные посередине брови придавали неуловимый оттенок лукавства, властности и наивности; в смугло-розовом тоне кожи, в своевольном изгибе губ, из которых нижняя, несколько более полная, выдавалась вперед с решительным и капризным видом» [1, с. 29–30]. Олеся не знает, что такое цивилизация, время для нее как бы остановилось. Она искренне верит в предания и заговоры, считает, что ее семья связана с дьяволом. Девушка чужда всяких светских условностей, она естественна и романтична.

А. И. Куприну удалось ярко раскрыть поэтический идеал естественного человека, свободного, самобытного и цельного, живущего в ладу и гармонии с природой. Автор восторженно пишет о девушке, бескорыстной и отзывчивой, гордой и независимой. Пленительной и поэтичной становится и её любовь к случайно захавшему в лесную деревушку человеку, пришедшему из другого, городского мира [2, с. 38].

Избранник героини Иван Тимофеевич, по-своему гуманный и добрый, образованный и интеллигентный человек, наделен «ленивым» сердцем. Во многом это вымышленный и обобщенный образ, родственник другим слабым и пассивным купринским героям. Иван Тимофеевич оказывается нерешительным и безвольным, боязливо-робким и скованным, и его слабость бросается в глаза Олесе.

Любовь, глубокая, страстная и в то же время светлая, соединяет на время этих двух разных людей. А. И. Куприн уделяет особенно пристальное внимание тому, как развивается в героях повести это чувство. Их первая встреча произошла весной, когда «воробьи, стаями обсыпавшие придорожные ветлы, кричали так громко и возбужденно, что ничего нельзя было расслышать за их криком. Везде чувствовалась радостная, торопливая тревога жизни»; когда «...вместе с этим ароматом вливалась в мою душу весенняя грусть, сладкая и нежная, исполненная беспокойных ожиданий и смутных предчувствий...» [1, с. 31–32]. В эти весенние дни образ Олеси не выходит из головы Ивана Тимофеевича, от лица которого ведется повествование. От встречи к встрече нарастает в сердцах героев искренняя привязанность друг к другу. Олеся поражает рассказчика своею простотой, непосредственностью, своими «колдовскими» способностями (останавливает кровь, заставляет упасть и другое). Богат духовный мир героини Куприна. «Не одна красота Олеси меня в ней очаровывала, но также ее цельная, самобытная, свободная, натура, ее ум, одновременно ясный и окутанный непоколебимым... наследственным суеверием, детски-невинный, но и не лишенный лукавого кокетства красивой женщины» [1, с. 39].

Любовь, вспыхнувшая между героями, чиста, романтична, но не безмятежна, а проводит их через тяжкие испытания (сцена в церкви, разлука). Любовь к Олесе становится переломным моментом в истории Ивана Тимофеевича. В начале произведения он сосредоточен на своем «я», но потом, постепенно, ему хочется «быть вместе» с Олесей. Сначала герой испытывает к Олесе смутное влечение, но затем его чувство растет, он преображается. Именно об этом свойстве любви писал Ф. М. Достоевский: «Любовь столь всеильна, что перерождает и нас самих». Перерождению Ивана Тимофеевича способствует и прекрасная природа, на фоне которой развиваются события [3, с. 20]. Но на пути к счастью героев стоят разница в общественном положении и воспитании, слабохарактерность героя и трагическое предсказание Олеси. Чуткая, восприимчивая Олеся сразу улавливает слабость Ивана Тимофеевича и говорит ему: «...человек вы хотя и добрый, но только слабый... Доброта ваша не хорошая, не сердечная. Слово вы не господин... Жизнь ваша будет невеселая. Никого вы сердцем не полюбите, потому что сердце у вас холодное, ленивое, а тем, которые вас будут любить, вы много горя принесете» [1, с. 34]. И, действительно, она, беззаветно его любившая, по его капризу идет в церковь и тем самым чуть не губит себя. Эта женщина из тех, которые жертвуют собой ради любимого. Умение любить самоотверженно, до самозабвения – богатство олесяной натуры, цельной, искренней, романтичной, нетерпящей фальши и полагающейся в оценке людей только на свои эмоции. Именно этим и привлекает образ Олеси.

Любовь Олеси – величайший дар, который был послан Ивану Тимофеевичу судьбой, но которым он не сумел воспользоваться в силу своей

слабости и эгоизма. Олеся уже изначально понимает трагичность исхода их отношений, но дарит себя возлюбленному. Даже покидая родные места, избитая и обесчещенная, Олеся не проклинает того, кто погубил ее, а благословляет те краткие минуты счастья, которые она испытала.

Жестокая гроза в финале повести усиливает щемящее чувство скорби, охватывающее потрясенного читателя. Олеся исчезает, и только нитка простеньких красных бус остается герою напоминанием о волшебном чувстве любви и бесконечно прекрасной девушке, некогда встреченной им в Полесье.

Авторские выводы звучат трагично – невозможно совместное счастье двух людей, когда счастье для каждого из них в отдельности – разное.

Имя главного героя (Иван) выбрано не случайно. Как в волшебной сказке, герой отправляется в лес и почти сразу чувствует, что «время медленно и бесшумно проходит мимо». Заблудившийся герой словно выпадает из своего реального мира, попадая в чужой, отрезанный от людей («из вашего болота во веки веков не выберешься»), но совершенно не опасный, в отличие от настоящей сказки, мир [3, с. 22].

Сама героиня представляется Ивану Тимофеевичу Аленой. Невольно вспоминаются сказочные персонажи – сестрица Аленушка и братец Иванушка. В этой паре, кстати, девушка мудрее и смелее младшего брата.

В волшебных сказках на границе между «своим» и «чужим» мирами героя обычно встречает баба Яга. У Мануйлихи «все черты бабы Яги, как ее изображает народный эпос, были налицо». Главный герой описывает ее «худые щеки, втянутые внутрь, ...острый, длинный, дряблый подбородок, ...провалившийся беззубый рот, ... выцветшие голубые глаза» [1, с. 26]. Все вещи в доме «колдуньи» также имеют сходство с атрибутами бабы Яги: есть «огромная облупившаяся печка», по стенам висят «пучки засушенных трав, связки сморщенных корешков». Подобно сказочной старухе, Мануйлиха обладает некой сверхъестественной силой: умеет гадать и предсказывать судьбу. Кстати, «образов в переднем углу не было», что также говорит о ее связи с темными силами. Наконец, живет Мануйлиха со своей внучкой в «сказочной избушке на курьих ножках».

В волшебных сказках, попадая в «чужой» мир, главный герой, как правило, преодолевал нелегкие испытания. Лесной мир ничем не угрожает Ивану Тимофеевичу, ему все же придется выдержать испытание любовью, которая придет к герою вместе с наступившей весной, превратившись «в какую-то волшебную, чарующую сказку» [2, с. 39].

Если сказочному герою плохо в «чужом» мире, а в «своем» уютно и спокойно, то Ивану Тимофеевичу, напротив, хуже в привычном пространстве. Его тянет в лес, к Олесе, где герой наслаждается «светом, теплом, радостью жизни и спокойной, здоровой, чувственной любви» [2, с. 39].

Мир Олеси – лес, свободное и родное пространство. Город, где все «толкаются, шумят, бранятся», для нее чужой. В нём «воздуху не хватает»,

а люди «внизу живут, под самой землей, в сырости и холоде» и «солнца у себя в комнате круглый год не видят» [1, с. 40]. Это напоминает описание «чужого» мира волшебной сказки.

Если в сказке мотив бесовства связывают с миром леса, то в повести Куприна жесток и страшен мир людей: «кипящий вихрь человеческих физиономий», «озверевшая толпа беснующихся баб», а «площадь кишмя» кишит «пьяным, галдящим народом» [2, с. 40].

Любовь лесной красавицы останется для Ивана Тимофеевича лишь чудесной сказкой («Почти целый месяц продолжалась наивная, очаровательная сказка нашей любви»): он не выдержит испытания.

«Лесная сказка» завершается трагически. И не только потому, что в светлый мир Олеси врывается жестокость и подлость окружающего мира. Писатель ставит вопросы более масштабно: смогла бы эта девушка, дитя природы, свободная от всех условностей, жить в иной среде? Тема разделенной любви сменяется в повести другой, постоянно звучащей в творчестве А. И. Куприна – темой недостижимого счастья [3, с. 25].

Библиографический список

1. Куприн А. И. Сочинения в двух томах. Том 1. Повести и рассказы – М., «Художественная литература», 1980.
2. Роговер Е. С. Русская литература XX века. Александр Иванович Куприн. – С.-П., «Паритет», 1999.
3. Смирнова Л.А. и др. Русская литература: XX век. Книга для учащихся старших классов. Статья: Тема любви в творчестве А.И. Куприна – М., «Просвещение», 1995 г. – 464 с.

РУССКОЯЗЫЧНЫЕ ТРИОЛЕТЫ МАКСИМА БОГДАНОВИЧА: НОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТРАДИЦИОННОЙ ФОРМЫ

Н. В. Заяц

*Кандидат филологических наук, доцент,
Белорусский государственный
педагогический университет
им. Максима Танка,
г. Минск, Беларусь*

Summary. The article analyses the Russian triolets of the Belarusian poet Maxim Bogdanovich. It shows the distinguishes between the so-called “authorial triolet” and the classical canon. It also determines the idea-semantic content of the poems.

Keywords: triolet; solid verse form; poetry; lyrics; M. Bogdanovich.

В художественном наследии классика белорусской литературы Максима Богдановича (1891–1917) представлен корпус художественных текстов, по формальным параметрам соответствующих твердым строфиче-

ским формам: сонетам, терцинам, октавам, рондо, пентаметрам, триолетам и др. Среди них особое место занимают триолеты, которые сохраняют классическую форму: написаны обычным для этого вида стихотворения четырехстопным ямбом по традиционным схемам АВaА abAB, АВbА baAB или АВbА abAB. Однако своим содержанием они разрушают долгое время актуальное для всей европейской литературы стереотипное представление о жанре, метко сформулированное современником Богдановича – русским поэтом И. Рукавишниковым: «За несколько сот лет существования из тысяч триолетов не найти и десятка, о содержании которых стоило бы написать хотя страницу критико-философского разбора» [2].

Как известно, во Франции, а затем и России в разные периоды жанр использовался преимущественно для передачи игривого и увеселительного содержания, принадлежал к «салонным», развлекательным и находился за пределами «качественной» поэзии. Обратившись к триолетам, белорусский поэт не только реализовал просветительское желание расширить идейно-содержательные пределы преимущественно «крестьянской» национальной поэзии, показать ее богатые формально-изобразительные возможности, но и раскрепостил жанровые каноны старой стихотворной формы, дал ей новую жизнь, наполнил совершенно иными смыслами.

На примере трех русскоязычных триолетов М. Богдановича (два из них – авторские переводы с белорусского) рассмотрим содержательную специфику произведений этого жанра.

Наиболее традиционным по тематическому наполнению является «Триолет XVIII века» (авторский перевод белорусскоязычного текста «Мне доўгае расстане з Вамі...», 1913). О следовании канону свидетельствует уже название стихотворения, близость с классическим триолетом проявляется и в его принадлежности к интимной лирике. Существенное отличие заключается в тональности: вместо игривости и шутливости – одиночество и тоска. Лирический герой скорбит по поводу разлуки с любимой, откровенно выражает интимно-личные переживания: «Мне долгое забвеньё Вами / Чернее Ваших черных кос. / Пронзает душу остриями / Мне долгое забвеньё Вами. / Я побледнел от томных слез / И начал триолет словами: / “Мне долгое забвеньё Вами / Чернее Ваших черных кос”» [1, с. 257]. Тавтология во второй и последней строках, усиленная их повторением, подчеркивает душевное возбуждение, эмоциональность лирического героя. Подобные сосредоточенность на любовных чувствах, экспрессивность, своеобразные «салонность» и «манерность» автора – традиционные для французской и русской литератур, однако совершенно новые и необычные явления для белорусской поэзии начала XX в.

В триолете «На солнце загляделся я...» (в оригинале «Калісь глядзеў на сонца я...», 1912) «игровая» форма послужила для передачи философского содержания, обозначения экзистенциального вопроса. (Эпиграфом к стихотворению стали слова «Красавец юный, Триолет» из произведения

русского поэта К. Фофанова. Именно он вместе с символистами Ф. Сологубом, К. Бальмонтом, В. Брюсовым после долгого забвения вернул этот вид стиха в русскую поэзию.)

Чтобы наиболее точно сформулировать идейную интенцию, необходимо сопоставить два варианта стихотворения – оригинальный белорусский текст и авторский перевод: «Калісь глядзеў на сонца я, / Мне сонца асляпіла вочы. / Ды што мне цемень вечнай ночы, / Калісь глядзеў на сонца я. / Няхай усе з мяне рагочуць. / Адповедзь вась для іх мая: / Калісь глядзеў на сонца я, / Мне сонца асляпіла вочы» [1, с. 92] // «На солнце загляделся я, / И солнце очи ослепило. / Затем, что сердце свет любило, / На солнце загляделся я. / Наощупь я пошел, но была / Не в стыд мне слепота моя: / На солнце загляделся я, / И солнце очи ослепило» [1, с. 256]. Как видно, в белорусском варианте актуализируется традиционная для творчества поэта дихотомия «солнце – тьма» («сонца» – «цемень вечнай ночы»), не нашедшая дословного вербального воплощения в переводе. Солнечному «откровению» в русскоязычном тексте противопоставляется движение на ощупь, минутному прозрению – перманентная слепота. Полярные образы призваны показать пограничное, раздвоенное состояние лирического героя, сумевшего подняться над повседневностью и обывательством, жизненной рутинной, однако не понятого и не принятого, осмеянного (в оригинальном тексте) – в стихотворении довольно ощутим декадентский мотив одиночества. Тем не менее герой не отказывается от своего знания о существовании другого, более совершенного мира, не стыдится своей непохожести на других.

Триолет по содержанию созвучен произведениям М. Богдановича, созданным в русле эстетики «чистой красоты» с ее идеями возвышения повседневного, поэтизации обыденного (рондо «Узор прыгожы пекных зор», сонет «На цёмнай гладзі сонных луж балота...»). Несмотря на это исследователи нередко отмечали гражданское звучание стихотворения, игнорируя подлинное содержательное наполнение и его, и всего цикла «Старое наследие» («Старая спадчына»), куда вместе с рассмотренными триолетами вошли другие образцы классических форм стиха. Подобное прочтение, видимо, было обусловлено господством метода соцреализма, когда произведения интерпретировались в соответствии с его (соцреализма) канонами, а не с объективной идеей.

Третий русскоязычный триолет М. Богдановича «Николай Иваныч! Вы ли?..» (1916) появился как ответ-экспромт на просьбу пояснить суть жанра. Мгновенная реакция поэта свидетельствует о мастерском освоении им филигранной строфической формы. Адресованное торговцу Николаю Масленникову, произведение обычно, но не вполне правомерно относят к сатирической поэзии: доброжелательная, шуточная тональность свидетельствует о принадлежности стихотворения скорее к области юмора, чем сатиры.

Даже эти три стихотворения дают представление о стремлении поэта расширить жанровые каноны триолета, дать традиционной форме новые содержательные возможности. М. Богданович оживил твёрдую стихотворную форму, адаптировал ее для современности, сделал пригодной для передачи универсального содержания.

Библиографический список

1. Багдановіч М. Маладыя гады : выбранае. – Мінск : Маст. літ., 2001. – 335 с.
2. Рукавишников И. Триолет // Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов : в 2 т. – М. ; Л. : Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. – Т. 2. П–Я. – Стб. 979–984. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-9791.htm>. (дата обращения: 15.10.2017).

ФЕНОМЕН «ПРОЗЫ ПОЭТА» В МЕМУАРИСТИКЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Д. А. Машукова

*Кандидат филологических наук,
Старооскольский филиал,
Белгородский государственный
национальный исследовательский
университет,
г. Старый Оскол, Россия*

Summary. The article discusses the autobiographical prose of M. Tsvetaeva through the prism of prose poet. Described the phenomenon of "prose of the poet" in the context of the Silver age. Characteristic features of the autobiographical prose of M. Tsvetaeva as a "prose poet": a special rhythmic structure of works on the compositional, keynote, syntactic and metric levels.

Keywords: the prose of a poet, the memoirs of Marina Tsvetaeva, genre, fragmentariness.

В статье рассматривается мемуарная проза М. Цветаевой сквозь призму прозы поэта. Охарактеризовано явление «прозы поэта» в контексте Серебряного века. Определены характерные особенности мемуарной прозы М. Цветаевой как «прозы поэта»: особая ритмическая структура произведений, проявляющаяся на композиционном, лейтмотивном, синтаксическом и метрическом уровнях.

Открытая лирическая интонация позволяет определить мемуарную прозу Цветаевой как «прозу поэта».

Расцвет такого явления как «проза поэта» приходится на период Серебряного века; наиболее яркие и своеобразные виды «прозы поэта» создали А. Ахматова, А. Блок, А. Белый, З. Гиппиус, Е. Гуро, С. Есенин и др.

Один из исследователей дает такое определение «прозы поэта»: «своеобразная форма художественной речи, совмещающая в себе характерные черты, традиционные для прозы и поэзии» [5, с. 260]. И действи-

тельно, у прозы феномен «заимствует» развитие сюжета, событийность, внимание к детали, наличие системы образов, некоторые особенности композиции; у поэзии – эмоциональность, яркое выражение и развитие различных чувств, наличие метрически организованных и рифмованных отрывков, анафорической композиции, звукописи, создание особого ритма. Подобный синтез не является искусственно созданным, черты феномена отражают тип художественного мышления поэта, его восприятие мира, желание придать прозаическому произведению эмоциональность, лиричность.

На эту особенность в свое время указывала И. Минералова: «проза и поэзия грани веков пытаются привить себе то, что составляет основу основ другого, противоположного «крыла» литературы», «они взаимообогащаются, «учатся» друг у друга, пересоздавая (каждая присущими именно ей средствами) на своей «территории» те или иные приемы и средства» [3, с. 149]. «Проза поэта» характеризуется более насыщенной языковой образностью, органически связанной с характерными особенностями композиции произведения.

Феномен «проза поэта» обладает отличительными жанровыми чертами, организующими особую ритмическую структуру произведений и проявляющихся на композиционном, лейтмотивном, синтаксическом и метрическом уровнях. Все перечисленные особенности характерны для мемуарной прозы Цветаевой.

Композицию «прозы поэта» характеризует отсутствие пространных вступлений, быстрая смена событийного плана, фрагментарность повествования, смена временных планов, субъектов и объектов действия и речи, сложность ассоциативной связи между частями и главами произведения. Так, в «Повести о Сонечке» момент расставания героев сознательно замедляется делением текста на отдельные нарративные блоки, что символизирует разрывы во времени: «Потом был последний вечер, последний граммофон, последнее втроем, последний уход – в последний рассвет» [4, с. 371].

В пространстве «прозы поэта» размышления лирического «я» имеют некий абстрактный объект – собеседника, способного понять, приблизиться к миропониманию лирического героя: «Может, в моем повествовании не увидят главного: моей тоски. Тогда скажу, эта любовь была – тоска. Тоска смертная. Тоска по смерти – для встречи. Нестерпимое детское «сейчас!». А раз здесь нельзя – так не здесь. Раз живым нельзя – так. «Умереть, чтобы увидеть Надю» – так это звалось, тверже, чем дважды два, твердо, как «Отче наш», так бы я со сна ответила на вопрос: чего я всего больше хочу. А дальше? Дальше – ничего – всё. Увидеть, глядеть. Глядеть – всегда. <...> Милая Надя, чего тебе от меня было нужно? Стихов? Но они тогда у меня были детские, к тому же – немецкие...» [6, с. 131, 133].

«Проза поэта» характеризуется концентрацией символических образов, раскрывающих идейный смысл произведения. Такая насыщенность

создается с помощью повторов определенных символов, метафор. Наиболее яркими символами (и речевыми сигналами) в «Повести о Сонечке» являются «кресло» героини как знак ее убежища и спокойствия, «рыжие непроданные башмаки» – образ тяжелой жизни и возможности самоопределения, граммофон, рождающий ассоциацию с голосом героини. В финале повести все символы объединяются в одном абзаце, чтобы подчеркнуть, сильнее выразить все чувства, связанные с Сонечкой, приобретающие особую лиричность в момент расставания с героиней: «А граммофон, из темного угла вытягивая к нам свое вишневое деревянное певчее горло, пел и играл нам – все, что умел, все, что «умели» – мы: нашу молодость, нашу любовь, нашу тоску, нашу разлуку. И когда я, потом, перед отъездом из России, продала его татарину, я часть своей души продала – и всю свою молодость» [6, с. 362].

Повторяющиеся символы реализуются в лексических повторах, сосредотачивающих внимание читателя на одном образе или характеристике, не позволяют отвлечься от важных деталей в тексте, направляющих ход мысли. В мемуарной прозе Цветаевой лексические повторы выполняют особую функцию, приобретают семантическую нагрузку, позволяя поэту экспериментировать над словом, его значением, способом словообразования.

Обращают на себя внимание и синтаксические особенности «прозы поэта». Мемуарная проза Цветаевой характеризуется обилием различных знаков препинания, получающих значительную семантическую емкость, превышающую нормы современного русского языка. Каждый смысловый и интонационный расклад в тексте щедро подчеркнут знаками пунктуации. Знаки препинания в «прозе поэта» имеют большую функциональную нагрузку, чем в «обычной» прозе, выражая не только синтаксические, но и разнообразные стилистические функции.

Ярким признаком феномена «прозы поэта» как переходного явления между стихом и прозой является наличие стихового элемента, который определяется, прежде всего, на визуальном уровне. В тексте мемуарных произведений Цветаевой важную роль играют стихотворные отрывки, непосредственно включенные в структуру повествования. В анализируемых произведениях наблюдается очевидный способ экспансии стихового начала, по замечанию Ю. Орлицкого, – стихотворная цитация, «монтаж в прозаическую ткань, превращающий прозаический текст в прозометрический» [4, с. 78].

Проявление строфичности, соотношения, уравновешенности абзацев мемуарного текста свидетельствует о наличии стихотворных элементов в структуре прозы. Как правило, к строфике тяготеют небольшие абзацы, составляющие одно или два предложения. Читатель легко соотносит небольшие абзацы со строфической организацией лирического произведения: «За то, что с виду гладь, а под гладью – глубь, как в воде, как в Оке,

но глаже и глубже Оки, за то, что под рукой – пропасть, за то, что эта пропасть – из-под рук, за то, что, с места не сходя, – падаешь вечно <...>

...За слово – клавиш.

За тело – клавиш.

За дело - клавиш» [6, с. 16].

Особенно ярко стиховое начало проявляется при появлении в структуре прозы метрических, рифмованных отрывков, анафор и звукописи.

Анафорические конструкции сообщают тексту определенный ритм: «Я не помню часа и чисел, когда она умерла. Меня не было в Москве. Сестра наверное помнит. Мне кажется – под вечер. Когда же это было? Летом, да. Летом. Тогда прилетели Челюскинцы.

Она так часто вспоминала Вашу маму <...>

«Когда прилетели Челюскинцы...» Значит – летом 1934 г. Значит – не год назад, а целых три. Но год – или три – или три дня – я ее больше не увижу, чту – всегда знала, – и она никогда не узнает, как...

Нет! она навсегда – знала.

«Когда прилетели Челюскинцы» – это звучит почти как: «Когда прилетели ласточки»... явлением природы звучит...» [6, с. 401]. Данный фрагмент из «Повести о Сонечке» характеризуется наличием анафорической композиции. Анафорические конструкции объединяют отдельные главы «Повести...» в тематические блоки. В некоторых случаях повторение является скрытым: оно не подчеркнуто повторяющимися словами, а только намечается тождественными тематическими рядами.

Очевидно, что в мемуарной прозе Цветаевой прослеживаются черты феномена «проза поэта». Отметим, что близость мемуарного жанра с поэзией наблюдала еще Л. Гинзбург: «Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и «мыслей» ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора» [1, с. 133]. Другой исследователь подчеркивает, что «особенность прозы поэта в том, что, с одной стороны, ее «создатель» продолжает оставаться по своей сути поэтом, а с другой – как бы уходит от поэзии <...> В прозе поэта одновременно наблюдается продолжение поэтической традиции и преодоление ее. В этом – особая диалектичность прозы поэта» [2, с. 4].

Библиографический список

1. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. – Л.: Худож. литер., 1977. – 443 с.
2. Кажуманьян Т. М. Своеобразие автобиографической прозы советских поэтов (С.Щипачев, Н. Рыленков, М. Исаковский): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – М., 1981. – 16 с.
3. Минералова И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма: учеб. пособие / И. Г. Минералова. – 3-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2006. – 272 с.
4. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе: Очерки истории и теории. – Воронеж: Изд-во ун-та, 1991. – 199 с.

5. Федорова Е. В. Проза М. Цветаевой в контексте феномена «проза поэта» Серебряного века // Марина Цветаева в контексте культуры Серебряного века: Материалы Четвертых Международных Цветаевских чтений. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2008. – С. 260 – 269.
6. Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. А. Саакянц и Л. А. Мнухина. Т. 4. – М.: Эллис Лак, 1994 – 1995.

РАССКАЗЫ М. БЛАНШО: СЛОВО, ОБРАЗ, ТЕЛО

И. С. Петрин

Студент,
Уральский федеральный университет
им. Б. Н. Ельцина,
г. Екатеринбург, Россия

Summary. In this article is examined the relationship between writing and reality. This point presupposes some kind of matching of similar contemporary texts which consider problem of «word» and problem of «body». M. Blanchot's prose is space of actualization these philosophical problems.

Keywords: writing; word; image; body; «experience of literature».

Обращаясь к рассказам М. Бланшо, труднодоступным для строгого терминологического аппарата, мы будем преследовать следующую цель: подойти к определенному способу мыслить/являть недоступные фиксированному дискурсу феномены, тематически выхватываемые в поле напряженных отношений *письма и реальности*. (Союз «и» в отношении данных, на первый взгляд противоположных, понятий по умолчанию стоит считать вводящим в заблуждение). Эти феномены суть характер той неоднозначности художественного произведения, чем и привлекает наше внимание творчество Бланшо. Иными словами, степень реальности письма, извечно симулирующего действительность и ограниченного сферой умопостигаемых структур, становится беспрецедентно (опасно) превышенной. И тем самым представляет для читателя-исследователя значительную проблему.

Метод, позволяющий приблизиться к текстам Бланшо и указать на возможности достижения поставленных целей, «произрастает» *изнутри* самого его творчества. Предлагаемый принцип подхода-чтения имманентно содержится в прозе Бланшо: «Рассказ – отнюдь не отчет о событии, но само это событие... место, где последнее призвано произойти – пока еще грядущее событие, посредством притягательной силы которого рассказ... может надеяться стать реальностью [6]. Мы имеем дело с рекурсивным письмом: возможность чтения и дальнейшей интерпретации наталкивается на автореферентный регистр конфигурации означающих, отсылающих к поверхности, которая представляет единственную реальность. «Все это было реально» [8, с. 125], утверждает Бланшо, устраняя разрыв между тка-

нью словесной и тканью телесной (действительности). Возникает закономерный вопрос: каковы механизмы такого устранения и условия осмысления возникшего «единства».

Итак, процесс проникновения письма в присутствие реального может быть зафиксирован по мере движения мысли, производящей реконструкцию тех телесных объектов, что возникают сквозь пласт смысловых атрибутов (слов) и визуальных оттисков (образов).

Подходя вплотную к словам, мы оказываемся в поле «опыта литературы». Дешифрация такого опыта может быть произведена в результате анализа некоторых критических практик, представляющих собой рефлексии в отношении «литературы». Опыт письма, который воспроизводит Бланшо, по большей части родственен опыту Р. Барта: сопоставление текстов этих мыслителей предоставляет большой материал для осмысления места (квази)субъекта в акте письма, места слова в реальности. Во-первых, как у Барта, так и у Бланшо субъект оказывается под воздействием схожих деформирующих его целостность сил. Так, пишет Барт, «письмо – та область неопределенности, неоднородности и уклончивости, где теряются следы нашей субъективности» [1, с. 384]. «И если писать означает отдавать себя незавершимому, то писатель, что соглашается придерживаться сути этого, утрачивает способность говорить, “я ”» [7, с. 18] – буквально вторит ему Бланшо, развивая свою мысль: «Через свое безмолвное посредничество я делаю ощутимым то непрерывное утверждение... открываясь которому язык становится образом, становится воображаемым... Исток этого безмолвия в самоустранении, к которому побуждается пишущий» [7, с. 18].

Разрыв субъективности, осуществляемый силой письма, является отражением разрыва, производящегося в субъекте посредством сил визуальных – силы языкового характера и силы, отклоняющейся от вербализации, интеллектуальной обработки и означивания, имеют вид *равнодействующих*. Бартовский *punctum* есть то, что ставит субъекта восприятия (фотографического) образа в ситуацию превращения в объект [4, с. 26–27], что открывает его втягиванию, минуящему анализ – *punctum* «сходит прямо в глаза» [4, с. 68]. Отсутствие же образности (описания, детализации уникального материального объекта) в текстах Бланшо можно интерпретировать как симптом предельно трепетного отношения образу. Эстетические категории, которыми наделен образ, в случае Бланшо выводимы из специфики формы словесных конструкций: в этом смысле Э. Левинас пишет о «почти чувственной красоте... чередования противоречивых высказываний» [10, с. 41], часто фигурирующих в рассказах Бланшо. Вслед за М. Евстроповым уместно заметить: «то, что он [Бланшо] говорит об образе... в основных чертах повторяет то, что он говорит о слове» [9, с. 272]. Речь, очерченная по лекалу тела, – то, к чему приближается письмо Бланшо, к чему движется

рефлексия Барта (вспомним: «я вижу речь», «речь как бы становится для меня объектом прозрения и подглядывания» [3, с. 180–181]).

Так слово, накапливая модусы визуального, становится значительно ближе к области телесного, нежели к первоначальному порядку идеально-го. Однако образ всегда есть событие прикосновения [9, с. 280], событие вычерчивания поверхности и границы некоего тела. Здесь нужно заметить, что предметом образов у Бланшо часто оказывается человеческое тело [12, с. 437]. Это тело – последняя точка движения письма; это письмо суть место, максимально тесно граничащее с телом [11, с. 32–33]. Достигнутый предел можно высказать, вновь привлекая текст Нанси: «существует своего рода обещание *молчать*... обещание физически его [тело] освободить от следов означивания – и должно это произойти *здесь, прямо поверх страницы письма и чтения*» [11, с. 79].

Можно предварительно заключить, что письмо Бланшо это непрерывное движение по цепочке слово-образ-тело, это движение от смысла отдельно сказанного слова к фрагментированному неозначенному присутствию телесного «поверх страницы». Следуя высказанным тезисам, можно дать замечания по поводу нескольких рассказов Бланшо, наиболее характерно, по моему мнению, репрезентирующих особенности его письма.

«Пространство бесконечных противоречий», возникающее в «Темном Фоме», позволяет отстраниться от траектории смысла и условных образов (что соответствует некой идее и наррации) и приблизиться к восприятию аморфного, темного: такими средствами обозначение глубокого контакта и проникновения в воображаемую среду сменяется непосредственным контактом самого письма. В рассказе «Когда пожелаешь» Бланшо устанавливает смычку между миром философских категорий и признаков мира чувственных событий: «единственная страсть взгляда» [8, с. 232] становится тем, что движет текст; неопределенная необычайная зримость тела становится тем следом, что принимает как словесные и визуальные, так и материальные очертания [8, с. 240]. «Тот, кто не сопутствовал мне» заостряет способ фрагментации мысли, текст уже окончательно теряет возможность к возобновлению, любой внешний источник хранения информации («читатель-накопитель») лишается актуальной связи с письмом. В рассказе «Последний человек» артикулируется тот момент восприятия, когда слова уже отступили пред давлением чувственного контакта, но видение еще не нашло своего объекта, взгляд еще не определился: ожидание, забвение становятся целиком визуальными характеристиками проявления «лица», некоторого материального сущего [8, с. 439]. Переходя собственно к «Ожиданию, забвению», следует сказать о презентации все той же поэтики «овеществления» письма: «Две тесно сомкнутые друг с другом речи, словно два живых, но не четко очерченных тела» [8, с. 461]; «письмо антикоммуникативно, оно устрашает» [2, с. 63]: полюса коммуникации нераз-

личимы, не разнесены по противоположным углам идеального пространства всякого сообщения, но сведены в одно.

Проза Бланшо есть тот «гул языка», радикальная практика избавления речи от смысла в потоке означаемых. «Отсутствие произведения, в котором прекращается рассуждение, чтобы вне языка, вне речи явилось движение письма, притягиваемое внеположным» [5].

Библиографический список

1. Барт Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический Проект, 2008. – 431 с.
3. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте. – М.: Ад Маргинем, 2002. – 288 с.
4. Барт Р. Camera lucida. – М.: Ad Marginem, 1997. – 223 с.
5. Бланшо М. Говорить - совсем не то, что видеть. // НЛО 2011, 108. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2011/108/bl29.html> (дата обращения: 31.10.2017).
6. Бланшо М. Пение сирен // URL: <http://lib.ru/INPROZ/BLANSHO/sireny.txt> (дата обращения: 31.10.2017).
7. Бланшо М. Пространство литературы. – М.: «Логос», 2002. – 288 с.
8. Бланшо М. Рассказ? – СПб.: Академический проект, 2003. – 574 с.
9. Евстропов М. Опыты приближения к «иному»: Батай, Левинас, Бланшо. – Томски: Изд-во Том. Ун-та, 2012. – 346.
10. Левинас Э. О Морисе Бланшо. – СПб.: Machina, 2009. – 118 с.
11. Нанси Ж.-Л. Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999. – 256 с.
12. Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 528 с.

ВСАДНИК В СКАЗОЧНОМ ЛЕСУ (о поэтике стихотворения К. Бальмонта «Страна Неволи»)

А. А. Чевтаев

*Кандидат филологических наук,
Российский государственный
гидрометеорологический университет,
г. Санкт-Петербург, Россия*

Summary. The article deals with the poetics of the poem “The Country of Slavery” (1899) by K. Balmont, representing the situation of ultimate falling of the human “the self” from the world harmony and the loss of axiological distinctness of existence. The path of the hero-rider in “the fairy forest”, the equivalent to of wandering in a labyrinth of his own soul, appears the comprehension of the essential foundation of the collapse of the microcosm and the macrocosm. However, the profane movement of K. Balmont’s lyrical hero in the forest space as a result of his contact with the “dark” “double” of his “the self” gets the status of the being initiation and explicates intensive search of overcoming of the ontological imperfection of earthly life.

Keywords: K. Balmont; art ontology; lyrical hero; space; symbolics of the forest; “the double”; theme of the path.

В книге стихотворений К. Д. Бальмонта «Горящие здания» (1900) обнаруживается интенсивный поиск поэтическим «я» новых смысловых координат мировосприятия и задается тот ценностный вектор развития бальмонтского символизма, который впоследствии сформирует многомерную мифопоэтическую модель универсума. Стихотворения, вошедшие в состав данной лирической книги, концептуально реализуют идею художественного онтологизма и природного пересотворения человеческой души, устремленной к познанию неведомых пределов бытия.

Базовым предикатом постижения собственного «я», его высших смыслов и стремлений здесь, прежде всего, оказывается мотив горения, актуализированный заглавием книги и превращающийся в глубинное основание бальмонтского мироощущения. По наблюдениям Н. А. Молчановой, «“горящие здания” – “остов” лирического мирозерцания Бальмонта», и «“горение”» мыслится «естественным душевным состоянием лирического “я”, приобщающим его к Истине и Красоте, делающим» его «поэтом “современной души”» [3, с. 33]. Именно экспликация «огненной» символики в стихах конца XIX века маркирует начало восхождения к солярной концепции мира, определяющей поэтическое мировоззрение К. Бальмонта в более поздний период его творческого пути.

Вместе с тем, устремляясь «к преодолению “многоликой” расщепленности сознания, к цельности восприятия мира» [3, с. 34], в «Горящих зданиях» поэт акцентирует и противоположную сторону бытийного движения человека в макрокосме, сопряженную с «провалами» в бездны существования и его беспросветностью. Как справедливо указывает

Т. С. Петрова, «в земном пути лирического героя восхождение неизбежно взаимодействует с падением» [4, с. 13]. «Горение» души, утверждаемое К. Бальмонтом в качестве процесса освобождения от инертности собственного «я» и подлинного слияния материально-природного и духовного начал миропорядка, необходимо предполагает обращение к «темному» измерению человеческого сознания. Объясняя смысловую направленность «Горящих зданий», поэт провозглашает: «У каждой души есть множество ликов, в каждом человеке скрыто множество людей, и многие из этих людей, образующие одного человека, должны быть безжалостно ввергнуты в огонь. Нужно быть беспощадным к себе. Только тогда можно достичь чего-нибудь» [1, с. 203]. Такая декларируемая «беспощадность» в структуре книги стихов реализуется в принципиальном вскрытии лирическим героем бессилия изменить сложившееся течение жизни и сомнений в возможности лично преобразить универсум.

На этом трудном пути горения и преображения миропорядка лирический субъект К. Бальмонта пытается всмотреться в собственное «я» и осмыслить бытийные тупики своего жизненного маршрута. Лирический герой обозначает и измеряет глубину онтологического падения человеческой души, осознание абсолютности которого необходимо для ее последующего возрождения и обновления. Именно порабощение человека его собственным микрокосмом, брэнностью и порочностью его «я» мыслится главным препятствием на пути реонтологизации взаимодействия микромира и макромира. Поэтому проживание ситуации духовного плена становится одним из центральных ценностно-смысловых параметров концептуальной целостности книги «Горящие здания», получающим многомерное развертывание в ее пятой части «Страна Невали». В стихотворениях, вошедших в данный раздел, К. Бальмонт погружается в переживание порабощенности человеческого «я» тяжестью земной жизни и, несмотря на безысходность такого «тюремного» бытия, пытается найти возможность вырваться из онтологической ловушки собственного разума. Однако эти поиски сопрягаются с рефлексивным постижением лирическим героем «дурной бесконечности» существования, что максимально реализуется в структуре открывающего указанный раздел и одноименного с ним стихотворения «Страна Невали» (1899).

Данное стихотворение К. Бальмонта являет собой поэтическое утверждение бытийного бессилия человека и в то же время эксплицирует устремленность лирического героя к постижению глубинных смыслов его витального движения в Мироздании. В предлагаемой статье мы сосредоточим внимание на поэтике бальмонтовской «Страны Невали» в аспекте репрезентации онтологического самополагания субъектного «я» в моделируемом универсуме.

В начальной точке сюжетного развертывания текста лирический субъект акцентирует свое пребывание в пространстве, лишенном свободы

и препятствующем его ценностному становлению: «Я попал в страну Неволи. Еду ночью, – всюду лес, / Еду днем, – и сеть деревьев заслоняет глубь небес» [1, с. 246]. «Страна Неволи» отождествляется с лесным пространством, протяженность которого мыслится бесконечной и тем самым индексирует порабощение субъектного «я», не имеющего возможности преодолеть этот безграничный локус. Заданная здесь семантика пленения, инвариантная для стихотворений указанного раздела книги «Горящие здания» (Ср.: «Мы лежим на холодном и грязном полу, / Присужденные к вечной тюрьме. / И упорно и долго глядим в полумглу, – / Ничего, ничего в этой тьме!» («В тюрьме» (1899)) [1, с. 250]; «И, весь дрожа от нестерпимой боли, / Живя у самого себя в неволе, / Я ранен на смерть разумом моим» («Раненый» (1899)) [1, с. 251]; «Залетевшая в комнату бабочка бьется / О прозрачные стекла воздушными крыльями. / <...> Что же пленнице делать еще остается? / Только биться и блекнуть! О, жалкая, бедная!» («Бабочка» (1899)) [1, с. 252–253]), определяет смысловую направленность лирической рефлексии: всматривание субъекта в пространственные координаты своей «неволи» и интенсивный поиск истоков и причин такого плена.

Представляя себя в ипостаси всадника, движущегося в лесном пространстве, лирический герой, с одной стороны, эксплицирует динамику собственных бытийных стремлений, а с другой – акцентирует тщетность преодоления материальной тяжести своего пути. Мотив конной скачки актуализирует здесь балладную модель сюжетостроения, сложившуюся в поэтике русского романтизма. В романтической балладе первой половины XIX века мчащийся всадник всегда сопрягается с потусторонним миром, или являя его собой, (например, в стихотворениях В. А. Жуковского «Людмила» (1808) и «Светлана» (1813), П. А. Катенина «Ольга (Из Бюргера)» (1816)), или сталкиваясь с его представителями (в балладе «Лесной царь» (1818) В. А. Жуковского и триптихе К. К. Павловой «Старуха» (1840)). Соответственно, скачка оказывается или приближением к инобытию, или движением сквозь его зияние в земной реальности, однако и в том, и в другом случае она предполагает жертвенно-событийное разрешение конфликтного соприкосновения с иным миром. В бальмонтском стихотворении, обнаруживающем подобный «балладный» контур сюжетной структуры, путь всадника в лесу получает иное развитие, так как само лесное пространство предстает здесь антагонистом его «я».

В структурно-семантической организации текста «лес» оказывается не только и не столько пространственной областью движения лирического героя, сколько ценностно-смысловым центром его духовного самопознания. Абсолютизация лесного пространства, эксплицированная строками из новеллы Вилье де Лиль-Адана «Станный шлем» (“Un singulier Chelem”) (1886), взятыми эпиграфом к стихотворению и отчетливо коррелирующими с его началом (“Coet-an-die, Coet-an-nos, / Bois du jour, bois de la nuit” («Лес днем, лес ночью. / Дерево дневное, / дерево ночное»)), приводит к

замещению им всего макрокосма. «Лес» в восприятии субъектного «я» тотально заполняет собой и горизонтальные («всюду лес»), и вертикальные («сеть деревьев заслоняет глубь небес») пределы моделируемого мира, тем самым представляя пространственно-аксиологической ловушкой, в которую попадает лирический герой. Противопоставление природной конкретности «деревьев» и недостижимости скрытых ими «небес» акцентирует невозможность восхождения героя-всадника к духовным высотам миропорядка, обреченного на горизонтальное продвижение в природно-энтропийном пространстве, обесценивающим его жизненный путь, что маркировано бессобытийным тождеством ночи и дня («Еду ночью» = «Еду днем»).

Недоступность высших, божественных пределов бытия продуцирует вскрытие ценностных границ в пространственно-безграничной протяженности «леса», где именно оппозиция «верха» и «низа» определяет профанный характер самополагания субъектного «я» в структуре макромира: «В ограниченном пространстве, меж вершинами и мной, / Лишь летучие светлянки служат солнцем и луной» [1, с. 246]. Лесное пространство разделяет сакральный смысл Мироздания, индексированный знаком «вершины», и духовное несовершенство эмпирики лирического героя, оказываясь его бытийной «тюрьмой». Знаком порабощения субъектного «я» лесным локусом оказываются «летучие светлянки», которые, являясь частью природного мира и атрибутом «леса», обозначают сжатие универсума до пределов лесного пространства. Замещение космического света «солнца» и «луны», являющихся универсальными символами противоположных принципов миропорядка, единство которых обеспечивает гармонию его существования, свечением лесных насекомых продуцирует идеологему жизненной инертности лирического «я» и бесцельности его земного пути.

Однако «светлянки», оказываясь эрзацем светлой стороны макрокосма, вместе с тем, вскрывают стремление лирического героя к подлинному освобождению из ловушки материальной беспросветности природного мира: «Промелькнут, блеснут, исчезнут, – и опять зеленый мрак, / И не знаешь, где дорога, где раскрывшийся овраг. / Промелькнут, сверкнут, погаснут, – и на миг в душе моей / Точно зов, но зов загробный, встанет память прошлых дней» [1, с. 246]. Прерывистое проникновение света в пространство лесной тьмы, маркированное в тексте анафорическим повтором и синтаксическим параллелизмом, одновременно указывает и на утрату героем бытийных ориентиров, превращающую его путь в блуждание по лабиринту, и на поиск верной дороги в окружающем его «я» «лесу». Эта функциональная амбивалентность знака «светлянки» эксплицирует символический характер изображаемой ситуации: лесной локус предстает символом косного, бездуховного существования человека в земном мире, а путь всадника, перманентно ищущего свет и погружающегося во мрак, оказывается течением жизни, лишённой высшего смысла и упирающийся в экзистенциальный тупик.

Как известно, в мифопоэтической символике «леса» одним из ключевых его значений является «место инициации, неведомых опасностей и тьмы», и пребывание в лесном пространстве «означает переход, когда душа встречается с чем-то гибельным и неведомым», а также «нехватку духовного видения и света» и «символическую смерть перед возрождением» [2, с. 178]. Именно подобный инициационный статус получает «лесной» путь героя-всадника в смысловой структуре бальмонтовского стихотворения, на что указывает эмоциональное пробуждение его «я», обусловленное ценностным «оживанием» памяти о былом. Мортальная семантика воспоминаний («Точно зов, но зов загробный») эксплицирует границу между его «я»-в-прошлом и «я»-в-настоящем, онтологически непроницаемую, но преодолеваемую ментальным актом восстановления сути событий личного прошлого.

Согласно наблюдениям А. Ханзен-Лёве, в поэтике раннего русского символизма воспоминание часто «имеет деструктивные, негативные черты», обнаруживая амбивалентный характер его актуализации: лирический субъект, «с одной стороны, с наслаждением (то есть мазохистски) страдает от былого, которое разрушает всякую непосредственность Здесь и Теперь, с другой стороны, он приходит в отчаяние от возможности беспрепятственного доступа к прошлому – или от того, что означает подобный “возврат”» [6, с. 260]. В стихотворении К. Бальмонта подобное деструктивное действие памяти реализуется посредством аксиологического принятия лирическим героем «загробного зова» прошлого, открывающего ему обреченность его бытийного становления: «И тогда в узорах веток ясно вижу пред собой / Письмена немых проклятий, мне нашептаных Судьбой» [1, с. 246]. Осознание фатальной предопределенности жизненного пути и невозможности обретения гармонии микрокосма и макрокосма оказывается обусловленным воспоминаниями о прожитой жизни – движении в лесной «лабиринт» существования. Память как переживание «проклятости» человеческого «я», актуализируемое в пространстве леса, сближает «Страну Неволи» с бальмонтовским стихотворением «Лесной пожар» (1899), также вошедшим в состав «Горящих зданий» и эксплицирующим роковое падение лирического героя в бездну бездуховности и порока: «Иди, иди, мой конь. Страшат воспоминанья. / Хочу забыть себя, убить самосознанье. / Что пользы вспоминать теперь, перед концом, / Что я случайно был и мужем, и отцом, / Что хоронил детей, что иногда, случайно... / О, нет, молчи, молчи! Пусть лучше эта тайна / Умрет в тебе самом, как умерло давно, / Что было так светло Судьбой тебе дано» [1, с. 238]. Однако если в «Лесном пожаре» акцентирована автобиографическая конкретика этапов юности и взросления поэта, разворачивающихся в детализированный ряд событий прошлого, то в рассматриваемом тексте память о прожитой жизни представлена суммарно, в качестве универсального маркера причины репрезентируемого попадания в онтологическую «ловушку».

«Лес», символизируя природную «тюрьму», что постоянно индексируется пейзажными знаками («сеть деревьев», «в ограниченном пространстве», «зеленый мрак», «раскрывшийся овраг», «в узорах веток», «между спутанных ветвей»), вместе с тем, актуализирует указанную выше инициационную функцию: «ожившая» в его пространственной уплотненности память продуцирует «всматривание» лирического героя в глубины собственного «я» и проблематизацию им ценностных оснований своего бытийного движения. Это погружение в сущность конной скачки по лесу, тождественного жизненному пути в бездуховном мире, раскрывается посредством ряда риторических вопрошаний, экстатически заостряющих ощущение безысходности плененной души и тотальную непроясненность смысла ее воплощения в земной действительности: «О безбрежность, неизбежность непонятого пути! / Если каждый шаг – ошибка, кто же мне велел идти? / Разве я своею волей в этом сказочном лесу? / Разве я не задыхаюсь, если в сердце грех несую?» [1, с. 246] Как видно, лирический герой пытается найти внеположный его «я» источник деструктивного результата его существования. Однако попытка объяснить «дурную» бесконечность пути в замкнутом лесном пространстве действием внешних роковых сил подводит его к глубинному осознанию имманентности онтологических противоречий, обрекающих человека на страдания: его собственная греховность оказывается причиной и итогом попадания в бытийный «лабиринт».

Именно проживание лирическим героем ужаса, вызванного «памятью прошлых дней» и порочностью своего прежнего «я», обуславливает семантическую перекодировку его самопознания, эксплицирующую ключевое событие в сюжетной структуре стихотворения: «Разве мне не страшно биться между спутанных ветвей? / Враг? Откликнись! Нет ответа, нет луча душе моей. / И своим же восклицаньем я испуган в горький миг, – / Если кто мне отзовется, это будет мой двойник» [1, с. 246]. Здесь вновь актуализируется модель балладного нарратива, кульминационным событием в которой является катастрофическое столкновение героя с антагонистом его «я». Но если в поэтике романтической баллады враг всегда внеположен микрокосму центрального персонажа, как, например, мертвый жених или лесной царь в стихотворениях В. А. Жуковского, то у К. Бальмонта происходит выделение враждебного начала в сознании самого лирического субъекта. «Сказочный лес», в котором движется всадник, в соответствии с его мифопоэтической семантикой – репрезентацией чужого, опасного пространства – приводит героя к встрече с персонифицированным инобытием, однако таким «сверхъестественным» противником лирического героя оказывается он сам.

Актуализация темы двойничества как соприкосновения с действием скрытых сил универсума, восходящая к принципам романтического миромоделирования и многомерно развернутая в творческих практиках русско-

го символизма, в рассматриваемом стихотворении способствует, прежде всего, интериоризации пути всадника и углублению его «я» в сущностные проявления собственной души. Как указывает Н. А. Молчанова, «двойник» в поэзии К. Бальмонта возникает «для того, чтобы “осветить” лирическому герою “сумеречные области совести”» [3, с. 36]. Именно такое вскрытие «темного» измерения событийных и ментальных проявлений микрокосма утверждается «удваиванием» субъектного «я», например, в «Лесном пожаре» (Ср.: «Вы только призраки, вы горькие упреки, / Терзанья совести, просроченные сроки. / А я двойник себя, я всадник на коне, / Бесцельно едущий – куда? Кто скажет мне!» [1, с. 236]).

В «Стране Невели» «двойник» всадника не только маркирует расщепление его сознания на прежнее и настоящее, порочное и добродетельное, терзающее и страдающее, но и вскрывает границу между разными сферами универсума. Так как «двойственность» в бальмонтском миропонимании, по наблюдениям Т. С. Петровой представляет собой «особое качество существования на грани миров» [5, с. 51], репрезентирующее точку взаимопроникновения материально-земной и духовно-божественной реальностей, то «двойник» как отчуждаемая вовне враждебная ипостась ментально единого лирического героя здесь становится амбивалентным знаком его бытийного самополагания. С одной стороны, он символизирует предельную степень онтологической исчерпанности субъектного «я», утрачивающего связи с макромиром и обреченного на диалог с самими собой («Если кто мне отзовется, это будет мой двойник»). С другой же – обнаруживая себя в пространстве «сказочного леса» и являясь его порождением, «двойник» индексирует процесс борьбы лирического героя с собственной фатальной ипостасью и тем самым имплицитно указывает на свершение его ценностной инициации, сутью которой должно стать преодоление «темного» начала в собственной душе.

Эта борьба в структуре сюжетного развертывания стихотворения остается незавершенной и, более того, продуцирует усугубление страха героя-всадника, вызванного реальностью встречи с собственным «я»: «А во тьме так страшно встретить очерк бледного лица. / Я попал в страну Невели... / Нет конца» [1, с. 246]. Лирический субъект акцентирует здесь предельную степень своего пленения лесным пространством, смысловым воплощением которого оказывается он сам. Утверждение неизбежности антиномичной двойственности своего микрокосма и «дурной» бесконечности конной скачки в «сказочном лесу» эксплицирует идеологему необходимости познания человеком всей глубины распада онтологических связей на оси «Я – Мироздания». Только сознание абсолютной безысходности отпадения человеческой души от мировой гармонии позволяет начать восстановление смыслового единства внутреннего и внешнего аспектов бытия и преобразовать душевно-психологический план собственного существования в духовную целостность частного и всеобщего. Такая ценностная

установка рассматриваемого стихотворения подтверждается циклической логикой развития всего раздела «Страна Невали», в финальной части которого лирический герой утверждает начала восхождения к высшему бытийному Смыслу и трансформации его души в дух: «Сквозь мир случайностей, к живому роднику, / Идя по жгучему и гладкому песку, / По тайным лестницам взбираясь к высоте, / Крылатым коршуном повисши в пустоте, / Мой дух изменчивый стремится каждый миг, / Все ищет, молится: “О, где же мой родник? / Весь мир случайностей отдам я за него, / За оправдание мечтанья моего, / За радость впить в себя огни его лучей, / За исцеление от старости моей”» [1, с. 254].

Таким образом, в стихотворении К. Бальмонта «Страна Невали» репрезентируется ситуация предельного отпадения человеческого «я» от мировой гармонии, в результате которого оно утрачивает ценностно-смысловую определенность своего существования. Путь героя-всадника в «сказочном лесу», тождественный блужданию в лабиринте собственной души, предстает постижением сущностной основы распада микрокосма и макрокосма. Однако профанное движение бальмонтовского лирического героя в лесном пространстве в результате его соприкосновения с «темным» «двойником» своего «я» получает статус бытийной инициации и эксплицирует интенсивный поиск преодоления онтологического несовершенства земной жизни. Сюжетное развертывание крайней степени душевной опустошенности и «дурной» бесконечности бессмысленного жизненного пути вскрывает художественную логику трансформации символистской поэтики К. Бальмонта на рубеже XIX–XX вв. и маркирует становление его окказиональной мифопоэтики посредством избывания греховной природы субъектного «я».

Библиографический список

1. Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7-ми томах. Т. 1. – М.: Книжный клуб Книголек, 2010. – 504 с.
2. Купер Дж. Энциклопедия символов. – М.: «Золотой Век», 1995. – 402 с.
3. Молчанова Н. А. Поэзия К.Д. Бальмонта 1890-х–1910-х годов: Проблемы творческой эволюции. – М.: МПГУ, 2002. – 146 с.
4. Петрова Т. С. «Из мрака к свету...»: мотив пути в лирике К. Д. Бальмонта. – Шуя: Шуйский филиал ИвГУ, 2015. – 226 с.
5. Петрова Т. С. Принцип зеркальности в поэзии К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып. 4. – Иваново: ИвГУ, 1999. – С. 44–54.
6. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.

“ДЗЁННИК” ВІТОЛЬДА ГАМБРОВІЧА ЯК СІСТЭМА ЭСТЭТЫЧНЫХ І ФІЛАСОФСКІХ ПОГЛЯДАЎ

А. А. Любчанка

Аспірант,
Беларускі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя Максіма Танка,
г. Мінск, Беларусь

Summary. The article investigates the peculiarity of representing the ideas of existentialism philosophy in "The Diary" of the Polish prose-writer W. Gombrowicz. It reveals the specificity of the writer's viewing the main existential issues. It shows the features of interpreting existential ideas.

Keywords: W. Gombrowicz; "The Diary"; existentialism.

Творчасць аднаго з найбольш выдатных польскіх пісьменнікаў Вітольда Гамбровіча, прыхільніка філасофіі экзістэнцыялізму, ужо шмат год з'яўляецца прадметам даследавання гісторыкаў і тэарэтыкаў літаратуры. Нягледзячы на досыць вялікую колькасць літаратуразнаўчых прац, да канца не вывучанай застаецца сістэма поглядаў пісьменніка, якую нельга аднесці да пэўнай філасофскай канцэпцыі, дасюль не асэнсаваны вытокі яго філасофскіх поглядаў. Найбольш яскрава эстэтычныя і філасофскія погляды празаіка выяўлены ў яго “Дзённіку”.

В. Гамбровіч пачаў пісаць “Дзённік” у 1953 годзе, калі знаходзіўся ў эміграцыі ў Аргентыне. Спачатку твор выдаваўся па частках у часопісе польскай эміграцыі “Культура” з дапамогай яго галоўнага рэдактара Ежы Гедройца, які сабраў часткі ў адно выданне, і ў 1957 годзе выйшаў першы том “Дзённіка”, дзе змяшчаліся публікацыі з 1953 да 1956 года. Пасля былі выдадзены яшчэ два тамы: у 1962 (ахоплівае публікацыі з 1957 да 1961), і ў 1966 (часткі, напісаныя ў перыяд з 1961 да 1966 года, а таксама з 1967 да 1969 года).

Назва “Дзённік” з'яўляецца фармальнай, бо твор нельга назваць аўтабіяграфіяй альбо дзённікам у вузкім жанравым значэнні. “Дзённік” не мае дат, часткі тэксту раздзяляюцца толькі назвамі дзён тыдня. Часавыя рамкі, якія прывязваюць да звычайнай паўсядзённасці, не маюць значэння. Важную ролю адыгрываюць ўнутраныя метамарфозы пісьменніка: “Я з'яўляюся найважнейшай і, бадай, адзінай маёй праблемай” [1, с. 45] (Тут і далей цытаты з польскамоўных крыніц даюцца ў нашым перакладзе. – А.Л.). Гісторык польскай літаратуры Я. Блоньскі заўважае, што ў “Дзённіку” В. Гамбровіч часта здзіўляецца самому сабе, спрабуе знайсці тлумачэнне сваім учынкам, ставіць сябе пад пытанне, пераглядае раней адкінутыя ідэі [2, с. 20]. Адметна, што пісьменнік у творы выступае не толькі ў ролі аўтара. Польскі літаратурны крытык і даследчык творчасці празаіка А. Кавальчык выдзяляе тры ролі В. Гамбровіча ў “Дзённіку”:

непасрэдна аўтар, апавядальнік і галоўны герой [3, с. 31]. Ролі галоўнага героя і апавядальніка даследчык называе “эмпірычнае «я» і «я» назіральніка”, а самога аўтара – “«я» медытуючае” [3, с. 31]. Узяўшы на сябе некалькі функцый ва ўласным творы, В. Гамбровіч праводзіць грунтоўны самааналіз. Герой дзейнічае, апавядальнік канстатуе дзеянне, а аўтар аналізуе, ставіць пад сумненне, крытычна разважае. Так ён змагаецца з уплывамі рэчаіснасці і стварае ўласнае “я”.

Польская даследчыца творчасці В. Гамбровіча К. Крэнглевска адзначае, што, згодна з поглядамі пісьменніка, на працягу жыцця дзейны чалавек атрымлівае толькі фрагменты рэчаіснасці, усведамленне яе сутнасці прыходзіць надта позна, а ўвесь патэнцыял свайго “я”, не раскрываецца чалавеку амаль ніколі [4, с. 2]. Каб пашырыць свае інтэлектуальныя межы, В. Гамбровіч часта палемізуе сам з сабой і з поглядамі, якія падаюцца яму блізкімі: “Менавіта таму, што блізкія па змесце, яны становяцца чужымі. Калі ідэя ідзе ад кагосьці іншага, яна з’яўляецца прадуктам іншага стылістычнага, духоўнага вопыту” [1, с. 300]. У “Дзённіку” В. Гамбровіч многа ўвагі надае стварэнню ўласнага “я”, намагаецца здабыць аўтаномію ў свеце людзей. Ён хоча валодаць уласнай свядомасцю, быць суб’ектам, але ніяк не аб’ектам. Таму аўтар з перасцярогай ставіцца да іншых індывідуальнасцей, да чужых, нават блізкіх для сябе, ідэй. Небяспеку В. Гамбровіч бачыць у тым, што прыняцце іншай індывідуальнасці можа зрабіць суб’ект непрадказальным для самога сябе. Для В. Гамбровіча прыняццё чужую свядомасць – значыць стаць яе аб’ектам, пэўным чынам паддацца яе ўплыву. Суб’ект не можа прыняццё іншага суб’екта, бо ў адной свядомасці недастаткова месца для суіснавання поглядаў двух суб’ектаў. Свядомасць суб’екта ў поўнай меры можа асэнсоўваць толькі сябе: “Усведамляю свае думкі, цела, уражанні, пачуцці, таму ўсё гэта для мяне існуе” [1, с. 303]. Такім чынам, існуе толькі тое, што паддаецца свядомасці суб’екта, у чым ён упэўнены ў межах свайго філасофскага, як яго называе пісьменнік, “сціслага” мыслення.

У многіх творах (“Транс-Атлантык”, “Фердыдурке”, “Парнаграфія”) В. Гамбровіч намагаўся пазбегнуць любых відаў “формы” (гатовай схемы паводзінаў і мыслення, якую навязвае ўлада, грамадства, мастацтва і сама гісторыя), у тым ліку – формы паводзінаў пры спробах суіснавання ў грамадстве і стварэння ўласнай свядомасці. У разважаннях пісьменнік ідзе да вытокаў “формы”, заўважае, што мы пастаянна ствараем адзін аднаго, і часта пачынаем “існаваць праз іншых”, скажаму ўласнае “я”. Праблема для пісьменніка заключаецца ў тым, што змененае “я” не можа ўзаемадзейнічаць з масай: “«Мы» ідзе толькі ад «я»” [1, с. 196]. Толькі індывідуальнасці маюць шанец утварыць трывалую супольнасць. Памылкова лічыць, што пэўны соцыум можна арганізаваць, падпарадкоўваючы і прыніжаючы індывідуальнасць кожнага яго

прадстаўніка. Цаной індывідуальнасці нельга стварыць сталы соцыум, бо “аслабляючы індывідуальнасць, аслабляем народ” [4, с. 5].

Узаемадзеянне людзей у грамадстве турбуе пісьменніка ў многім таму, што чалавек – істота непрадказальная. Больш непрадказальнай за чалавека ён лічыць прыроду: “Ці можа зямны шар, які сам падвешаны, гарантаваць грунт пад нагамі?” [1, с. 501]. Гэтым пытаннем В. Гамбровіч указвае адначасова на сілу і хаатычнасць прыроды. Сам чалавек, нават свядомы суб’ект, не можа ў поўнай меры валодаць прыродай. У яго сілах толькі шукаць логіку ў хаосе, намагацца знайсці заканамернасці ў суадносінах прадметаў рэчаіснасці паміж сабой. Прырода пужае і адначасова натхняе пісьменніка сваёй уладкаванай спантаннасцю, бо такім ён бачыць свядомае “я”: жывым, гатовым змяняцца, але інтэлектуальна напоўненым і збалансаваным. Людзі могуць аказваць уплыў на прыроду, але толькі часова. У ёй захоўваюцца тыя сілы, якім яны нічога не могуць супрацьпаставіць.

Разам з прыродай адным з рухавікоў існавання В. Гамбровіч лічыць экзістэнцыяльны боль ад існавання: “Рэальны чалавек той, у каго баліць” [1, с. 415]. Аўтар адзначае, што баіцца нават болю мухі, паколькі боль не перастае быць болем, нават калі адносіцца да іншай істоты. Страх перад чужым болем абгрунтоўваецца цеснай сувяззю болю суб’екта з самім суб’ектам. Такім чынам, прымаючы боль іншага суб’екта, чалавек робіць чужы боль сваім. Пад словам “боль” можна разумець глыбокае перажыванне ўласнага існавання з усімі яго цяжкасцямі. Толькі праз боль, на думку пісьменніка, можна праходзіць этапы асобаснага развіцця.

“Дзённік” з’яўляецца адказам на многія пытанні, звязаныя з сэнсам і ідэямі раманаў В. Гамбровіча. Ён можа паслужыць своесаблівым метадалагічным грунтам для разумення творчасці пісьменніка. Тут адлюстроўваюцца самыя вострыя праблемы сучаснасці: дэфармацыя чалавека, ідэалагічны ціск, узаемадзеянне ў сістэме “чалавек і прырода”, роля рэлігіі ў сучасным свеце, сутнасць мастацтва, дэмістыфікацыя культуры, нацыянальнае пытанне і інш. Пісьменнік узнімае экзістэнцыяльныя праблемы: сутнасць жыцця ў поўнай адзіноце са сваёй свабодай, уласнай свядомасцю і экзістэнцыяльным болем, пытанне важнасці дзеяння, абсурднасць жыцця і паводзінаў людзей у цэлым. У творы найлепшым чынам ўвасоблены прынцып адмаўлення формы – ідэйны падмурак творчасці В. Гамбровіча: у “Дзённіку” назіраецца ідэйная паслядоўнасць і ўзаемасувязь, але абгрунтаванні ідэй не пераўтвараюцца ў катэгарычныя фармулёўкі, каб не спыняць натуральны ход жыцця фундаментальнымі ісцінамі.

Бібліяграфічны спіс

1. Gombrowicz W. Dziennik 1953–1969. – Kraków : Wydawnictwo literackie, 2013. – 1004 str.

2. Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu. – Kraków : Wydawnictwo znak, 1994. – 284 str.
3. Kowalczyk A. Pisarz na emigracji. Mitologie. Style. Strategie przetrwania. – Warszawa : Elipsa, 2005. – 533 str.
4. Kręglewska K. Problem podmiotowości w Dzienniku Witolda Gombrowicza. Próba analizy. – Kraków : Polisemia. –2010. – № 1. – 35 str.

ІНТЭРПРЭТАЦЫЯ ТВОРАЎ ІНШЫХ ВІДАЎ МАСТАЦТВА Ў ПАЭЗІІ МАКСІМА ТАНКА

А. Ч. Мойскі

*Даследчык у галіне філалагічных навук,
Беларускі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя Максіма Танка,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. Many of Maxim Tank's poems show the beauty of Belarusian culture, which is explored by culturologists. The author's artistic world consists not only of the Belarusian arts, but reveals the secrets and the uniqueness of cultural objects of the other countries, visited by the writer, as well. His poems may help to learn music, sculpture, architecture. The interdisciplinary connections with others arts can be useful for representatives of different culturologicals sciences.

Keywords: intersemiotic; literary interpretation; ekphrasis; interdisciplinary connections.

Інтэрсеміётыка – пераклад мастацкага твора з адной знакавай сістэмы ў іншую. У дачыненні літаратуры гэта могуць быць двухбаковыя сувязі, калі літаратурны твор увасабляецца з дапамогай іншых відаў мастацтва, або наадварот аўтар надае ім тэкставую форму. Яшчэ ў антычнасці ўзніклі так званыя экфрасісы (грэч. – ‘апісанні’) – даклады ў рыторыцы з апісаннем рэчаў і асоб, твораў скульптуры, архітэктуры, жывапісу і г.д. У сваю чаргу тэатр і кіно амаль заўсёды карыстаюцца літаратурным матэрыялам, пры тым не толькі створаным драматургамі. Сучасныя паэты ці празаікі могуць інтэрпрэтаваць і іншыя літаратурныя тэксты з традыцыйнымі сюжэтамі, але гэта ўжо будзе перапрацоўка як інтэртэкстуальная фігура, а не разнавіднасць інтэрсеміётыкі.

Літаратурнай інтэрпрэтацыяй называецца з’ява, калі твор пісьменніка натхняе жывапісцаў на палотны ці ілюстрацыі, музыкаў на напісанне кампазіцый да паэтычных тэкстаў, рамансаў або класічных санат ці сімфоній. Аўтар таксама можа стварыць лібрэта, як Максім Танк перакладаў лібрэта оперы Станіслава Манюшкі «Страшны двор», а беларускія музыкі пісалі песні на словы М. Танка. Так, «Завушніцы» сталі папулярнымі, дзякуючы Уладзіміру Мулявіну і ансамблю «Песняры», а сёння гэтую песню выконваюць розныя сучасныя артысты. Спявак Лявон Вольскі запісаў рок-кампазіцыю «Вецер Радзімы» на словы М. Танка.

Такім чынам, паэтычны твор захоўвае культурную спадчыну, а іншыя віды мастацтва даюць жыццё яму самому.

У гэтым годзе споўнілася 105 год з дня нарадэжэння М. Танка. Калі падрабязна даследаваць кантэкстуальную прастору яго паэзіі, то становіцца відавочным, што найбольш блізкія сувязі яго творчасць наладжвае не з навуковымі дысцыплінамі, а з іншымі відамі мастацтва (жывапіс, кіно, скульптура, архітэктура, музыка і інш.).

Многія творы М. Танка можна назваць экфрасісамі савецкага часу. Скульптура сама па сабе імкнецца захаваць у камені памяць пра падзеі, людзей, эмоцыі яе аўтара. Пры дапамозе апісання скульптуры М. Танк выяўляе ўласныя ўражанні і падкрэслівае значнасць помніка мастацтва для культуры беларускага і іншых народаў свету. Будучы грамадзянінам СССР, ён не мог абмінуць кultaвныя творы мастацтва савецкага часу, іх маштабнасць і грандыёзнасць: *«Таго, хто з Смольнага прыйшоў / І ўнесенай рукой вітае / Зару кастрычніцкіх сцягоў, / Што палымнее над краем»* [2, с. 8].

Алюзія ў вершы «Ля помніка Леніну» (1939) нагадвае пра першую выяву рэвалюцыянера, пазнавальную па паднятай і выцягнутай руцэ Уладзіміра Ульянава. Яна «ўпрыгожыла» ў выглядзе статуі (від скульптуры) многія рэспублікі Савецкага Саюза і за яго межамі. Да гэтага часу такія помнікі захоўваюцца на плошчах шматлікіх гарадоў Беларусі. Арыгінал помніка быў створаны скульптарам Г. Аляксеевым і ў 1925 г. пастаўлены ў Цвяры, а потым ужо «Правадыр, што заклікае» з'явіўся на Казанскім вакзале ў Маскве і ў іншых гарадах.

«Мы мусім выканаць іх заповіт, / Каб, стрэўшыся ля Вечнага агню, / Маглі стаць побач з імі» [3, с. 93]. Паняцце «вечнага агню» сустракаецца ў культурах многіх народаў, але ў вершы «Чацвёрты» (1975) дакладны намёк на Вечны агонь, што запалены на мемарыяльных комплексах у гарадах былога СССР у памяць пра загінуўшых у Вялікую Айчынную. Першы такі агонь з'явіўся ў пасёлку Першамайскі Шчокінскага раёна Тульскай вобласці 9 мая 1957 г., аднак яго нельга назваць канчаткова Вечным, бо запальваўся ўсяго некалькі разоў. Першы бесперапынны, незгасальны агонь палымнеў на Марсавым полі ў Ленінградзе, які запалілі 6 лістапада 1957 г. У вершы М. Танка маецца на ўвазе Вечны агонь на плошчы Перамогі ў Мінску, які 3 ліпеня 1961 г. запаліў ганаровы грамадзянін горада, Герой савецкага Саюза, генерал-палкоўнік А. Бурдзейны.

«І вось акружылі Шапэна яны, / Прыкладамі ўдарылі ў бронзавы помнік, / І з арфы разбітай, з парванай струны / Маланкамі гукі рвануліся ў поўнач» [2, с. 83]. У творы «Шапэн» (1945) адначасова М. Танкам былі знітаваны міждысцыплінарныя сувязі літаратуры, музыкі і скульптуры. Верш прысвечаны кампазітару, помнік якога аўтарства В. Шыманоўскага знаходзіцца ў парку Лазенкі ў Варшаве. Помнік быў адкрыты ў 1926-м, але 31 мая 1940 г. скульптурная кампазіцыя была падарвана фашыстамі і

разрэзана на дробныя часткі і толькі ў 1958-м адкрыта паўторна. Стылізаваная мазавецкая вярба, пад якой выяўлены Ф. Шапэн, і сапраўды нагадвае арфу, што заўважае М. Танк у апісанні скульптуры. Гэты верш паказвае на тое, што міждысцыплінарныя сувязі могуць быць двух-, трохбаковымі і больш, у залежнасці ад таго колькі навуковых падтэкстаў уводзіць аўтар. М. Танк быў вельмі дасведчаным культуролагам і гісторыкам, хоць і не меў адпаведнай адукацыі. Сваімі вершамі яму заўсёды ўдаецца адлюстравачь асаблівасці мастацкага стылю пэўнай эпохі і паказаць падзеі, злучыўшы літаратурны і гістарычныя кантэксты. Такім чынам, у творы «Шапэн» гістарычны складнік не меншы за музычны, скульптурны або ўласна літаратурны.

Большасць пісьменнікаў клапоціцца пра літаратурную спадчыну сваёй радзімы, і М. Танк не выключэнне. Ён стварае галерэю партрэтаў беларускіх класікаў, узяўшы ў кампаньёны вядомых айчынных скульптараў і мастакоў. У вершах «Ля помніка Купалу» (1973) і «Сустрэча з Янкам Купалам» (1974) згадваецца скульптурная кампазіцыя А. Анікейчыка і групы іншых скульптараў: *«Вось ідзе наш Купала. / Толькі што ж гэта сцежка / Абрываецца раптам / П'едэстала гранітам? / Але ён – далей крочыць. / Нават і не заўважыў, / Што ён пераступіў / Цераз абрыў. / У бяссмерце»* [3, с. 26–27]; *«Ён ішоў, апіраючыся на кульбаку, / Загледзеўшыся ў далячынь жыцця / <...> Ды, анямелы з радасці, глядзеў, / Як ён ішоў, спыняючыся / На скрыжаваннях / Новых вуліц і гадоў, / Нібыта песню ім сваю складаў. / Я нават чуў, здаецца, яго голас. / Ці можа гэта быў фантана звон»* [3, с. 56]. Асаблівая ўвага надаецца гранітнаму п'едэсталу ў парку імя Янкі Купалы ў Мінску ля дома-музея песняра. М. Танк імкнецца паказаць, што творчасць паэта нельга прыціснуць гранітам. У многіх яго творах помнікі пісьменнікам ажываюць, што сімвалічна падкрэслівае неўміручасць іх творчасці. Вось і Я. Купала ў згаданым вершы крочыць бяссмерце. Прадметна-тэматычны фонам у творы служыць апісанне яшчэ адной скульптурнай кампазіцыі ў тым жа парку: *«У тоні фантана / Сузор'яў гараць светлякі, / Варожачь русалкі: / На хвалі пускаюць вянкi, // Танцуюць, дурэюць, / Ныраюць адна за другой / І ластаўкамі ўзлятаюць / Над звонкай вадой»* [3, с. 40].

Тая ж кампазіцыя з русалкамі згадваецца праз увесь верш «Ля фантана» (1973), які ў танкаўскіх чарнавіках яшчэ носіць назву «Фантан Я. Купалы»: *«І вабяць усмешкай, спакусай, / Абдымкамі рук. / І ззяе над імі фантана / Нацягнуты лук. // І песню спяваюць, / Якую пачуўшы, заўжды / Ты, як заварожаны, / Будзеш прыходзіць сюды»* [3, с. 40]. У гэтым творы яшчэ больш адчувальна адухаўленне скульптуры з дапамогай слова, калі русалкі пачынаюць танчыць і спяваць.

Калі 3 лістапада 1982 г. верш «Ля помніка Якубу Коласу» (1974) выйшаў у «Сельскай газеце» пад загалоўкам «Плошча яго імя», ужо сама назва ўтрымлівала алюзію на скульптурныя кампазіцыі на плошчы Якуба

Коласа, створаныя З. Азгурам: *«Прысеў на валуне гранёным, / Дзе на Маскву імкне шаша, / Паслухаць музыкі Сымона, / Гамонкі дзеда Талаша* [3, с. 55]. У вершаваных радках апісаны сам грандыёзны помнік, а таксама кампазіцый-ілюстрацый да паэмы «Сымон-музыка» і аповесці «Дрыгва».

Верш «ЛЯ помніка Авідзію» (1975) працягвае серыю «скульптурных» вершаў М. Танка: *«Часта паслухаць песні ягонаі / На мармуровым плячы садзіцца / Сонца ці змораны голуб, / Хмара ці бліскавіца»* [75, с. 90]. У гэтым вершы згадваецца помнік паэту ў партовым горадзе Канстанца ў Румыніі, дзе памёр Авідзій пасля выгнання па невядомых прычынах. М. Танк мог бачыць гэтую скульптуру на ўласныя вочы, бо шмат падарожнічаў па сваёй грамадскай працы.

Яго паэзію можна назваць урбаністычнай, бо ў шэрагу твораў апісваюцца не толькі скульптуры Мінску і іншых гарадоў, але і іх архітэктура, як у наступных апісаннях Масквы і Таліна адпаведна: *«У фая Палаца з’ездаў, / Што, крышталем запалаўшы, / Адбівае ў сабе ззянне / Зор крамлёўскіх, купалоў»* [4, с. 70], *«Здалёк перад намі заззялі на міг / Святочныя свечы граніту – / Чырвоныя вежы: і Карлегерыг / І грузная Пакс Маргарыта»* [2, с. 82]. У вершы «Свята ў Таліне» (1945) згадваюцца вежы талінскай гарадской сцяны. З Грузнай Маргарытай (25 м у дыяметры і 20 м у вышыню) звязана эстонская легенда пра Германа і Маргарыту, што з боем курантаў апоўначы павінны былі раставацца, але аднойчы не паспелі і ператварыліся ў вежы ў розных кутах старога Таліна.

Украінскія даследчыкі М. Ігнаценка і А. Волкаў да інтэрсемятычнай альянзі адносяць малюнк-ілюстрацый да літаратурных твораў або цэлыя жывапісныя палотны [1, с. 230]. М. Танк, будучы паэтам, у сваю чаргу апісвае словам вядомыя творы жывапісу. Так, у творы «Начная варта» (1976) ён прапануе рэмінісцэнцыю на аднайменную карціну Рэмбранта: *«– Ну што, яшчэ пусціць на кругу чарку? / Хто пра Рэмбранта нешта там пляце? / Я знаў яго, заўсёды з ім страчаўся. / Як толькі ў Амстэрдаме швартаваўся.»* [3, с. 125]. Росквіт творчасці і папулярнасці мастака прыйшоўся на амстэрдамскі перыяд яго жыцця, але пасля карціны «Начная варта» запатрабаванасць у творах Рэмбранта пайшла на спад. Гэта рэмінісцэнцыя, бо ў вершы расказваецца выдуманая гісторыя стварэння карціны, але апісанне яе здаецца дакладным, бо апавядальнік называе сябе адным з герояў карціны, аднак яго ўзрост не адпавядае ёй па часе напісання.

Такім чынам, з дапамогай экфрасіса як прыёма інтэрсемятыкі М. Танку ўдаецца захаваць у слове культурную спадчыну народаў свету і ўласна гістарычную памяць пра мастацтва свайго народа. Літаратурныя інтэрпрэтацыі твораў жывапісу, скульптуры і музыкі ўводзяць паэзію М. Танка ў культуралагічны кантэкст розных відаў мастацтва.

Бібліяграфічны спіс

1. Лексикон загальнага та парівняльнага літаратурознаўства; кіравнік праекту, рэд. А. Волков. – Чэрніўці : Золоті літавіры, 2001. – 636 с.
2. Танк М. Поўны збор твораў : у 13 т. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 2 : Вершы (1939–1954). – 2006. – 566 с.
3. Танк М. Поўны збор твораў : у 13 т. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 5 : Вершы (1972–1982). – 2008. – 444 с.
4. Танк М. Поўны збор твораў : у 13 т.. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2012. – Т. 6 : Вершы (1983–1995). – 2007. – 454 с.

ГУКАВАЯ ГАРМОНІЯ “ДАЖДЖУ” АЛЕСЯ РАЗАНАВА І “РЭШАТА” ЯНА ЧЫКВІНА

А. М. Пісарэнка

*Кандыдат філалагічных навук, дацэнт,
Беларускі дзяржаўны ўніверсітэта
культуры і мастацтваў,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. Phonetic means of expression are used in poetic language with the aim of enhancing its expressiveness. They are especially in demand in non-rhymed works, where, together with unusual form, rhythm, specific structure of words, lines, and with authentic tropes, they create colorful, distinctive images. In Ales Razanau's and Yan Chikvin's works the description of rain is based on sound harmony: the authors create various sound images with the help of recurrence of different sounds.

Keywords: phonetic means of expression; sound; sound pattern; alliteration; assonance; sound harmony; sound imagery; aesthetic value; figurative means of language; poetic form.

Прынцып узмацнення фанетычнай выразнасці мовы, як вядома, заключаецца ў падборы слоў пэўнай гукавой афарбоўкі, у своеасаблівай пераклічцы гукаў. За кошт збліжэння слоў на аснове сугучнасці ўзмацняецца эстэтычная вартасць іх вобразных значэнняў. Гэта магчыма толькі ў мастацкім тэксце, дзе не толькі слова, але і гук працуе на стварэнне вобразаў. Выкарыстанне гукавой абалонкі слова з мэтай стварэння выразнасці пацвярджае выснову пра поліфункцыянальнасць гукаў: гэта азначае, што за адным гукам няма канкрэтнай асацыяцыі, што адзін і той самы гук у залежнасці ад слоўнага кантэксту і маўленчай сітуацыі можа быць выкарыстаны пры стварэнні розных вобразаў, розных гукавых эфектаў. Аднак традыцыйна шолах лісцяў асацыюецца з шыпячымі і свісцячымі [ж, ш, ч / с', с, з', з], з выбухнымі [б, б' / д], а таксама вібрантам [р] атаясамляюцца гукі перуноў, крыгалому і г.д. Аднак пры аднолькавай гучанні аўтарскае ўяўленне малое роня гукавабазы, у аснове якіх гукавыя асацыяцыі індывідуальнага, аказіянальнага характару.

Сугучча слоў (роднасных і няроднасных), іх гукавая гармонія – гэта крыніца стварэння дакладнай рыфмы, каламбураў, языкаламак, ці скарагаворак, якія заўсёды ўражваюць трапнасцю словаўжывання, вастрынёй думкі, падтэкстам: *Такая цішыня...Здаецца, клёны слухаюць / І хочуць адгадаць, якой дарогай, дзе / З сібернымі вятрамі, з завірухамі / У ботах ледзяных зіма ідзе* (П. Панчанка) – на сугучныя канцавыя лексемы прыпадае сэнсавая нагрузка, паэт акцэнтуюе ўвагу на прыбліжэнні вясны. У сваю чаргу каламбуры, заснаваныя на сугуччы слоў, гэта і сродак рытмізацыі і рыфмізацыі паэтычнай мовы; праз лексемы з гукавым падабенствам дасціпна супастаўляюцца (супрацьпастаўляюцца) з’явы, прадметы, іх дзеянні і ўласцівасці. Аўтары нібы “гуляюць” са словамі, не пакідаючы абыякавымі чытачоў, слухачоў: *Цяпер – Ці ў радасці згары, / Ці счыхні ад адчаю, / Адчуй адно: ідзеш з гары. / Твой смутак залачае...; Мне ўцямна, нарэшце, зрабілася, / Што значыць **утопія** – / Багата ў Ваших вачох утанілася, / **утоп і я** ...* (Р. Барадулін).

Гукапіс як крыніца выразнасці мовы прапаноўвае шэраг фанетычных прыёмаў, якія найчасцей функцыянуюць у мастацкім стылі, прычым у мове паэзіі ці лірычнай прозы. Вядома, высокамастацкі твор, пры ўспрыманні якога чытач (слухач) атрымлівае задавальненне, – гэта гармонія гукавой і вобразнай прыроды слова. Найбольш прадуктыўнымі лічацца гукавыя паўторы (**алітэрацыя** і **асананс**); яны могуць выкарыстоўвацца пісьменнікамі з рознай мэтай, таму іх ролю трэба разглядаць у пэўным кантэксце: *Ні самалёта, ні сініцы, / Стаяць бярозы, нібы ў сне, / Пакуль ламанай бліскавіцай / Па небасхіле паласне, / Пакуль дрымотна забуркоча, З-за хмары выкаціцца гром, / Загрукае пустою бочкай / І разаб’ецца за бугром* (Г. Бураўкін). Як відаць, праз паўтор свісцячых [с] – [с’], [з] – [з’], [ц’] – [цц’] – [ц], галоснага [і] аўтар “малое” цішу, якая змяняецца раскатамі грому, а ён грукоча не толькі дзякуючы параўнанню (як пустая бочка), метафарам (выкаціцца з-за хмары, разаб’ецца за бугром), але і дзякуючы паўтору вібранта [р], галоснага [о].

У фанетыцы як раздзеле мовазнаўства лічыцца, што гук – найдрабнейшая адзінка, якая не мае значэння, аднак ён мае гучанне, з’яўляецца складнікам гукавой абалонкі слова. Пэўныя словы асацыююцца з гукамі: д – дом, с – святло, сонца, ш – шум, шолах і г. д. Такія магчмыя асацыятыўныя сувязі слова з гукамі запатрабаваныя стылістыкай як навукай і паэзіяй як відам літаратурнай, слоўнай творчасці. Яшчэ Арыстоцель пісаў, што граматыка змяшала галосныя і зычныя гукі і склала з іх усё слоўнае мастацтва. Што да гукавой гармоніі, то яе філасофскую трактоўку можна знайсці, напрыклад, у Геракліта (першая палова V ст. да н.э.), дзе ён піша ў прыватнасці, што склады – звонкія і нязвонкія [літары] уяўляюць сабой сугучнае несугучча, з усяго – адно, з аднаго – усё.

У выніку шматлікіх гукавых паўтораў пісьменнікі ствараюць *гукавобразы* – гэта вобразы, у аснове якіх гукавыя асацыяцыі індывідуальнага, аказіянальнага характару.

У беларускай літаратуры незвычайнай экспрэсіяй валодаюць арыгінальныя гукавобразы Алеся Разанава. Слова, якое з’яўляецца назвай, – ключавое слова, вытлумачваецца на працягу ўсяго верша, раскрываючы самыя нечаканыя бакі прадмета асэнсавання: напрыклад, возьмем вершаказ “*Дождж*”: *Дождж [дошч] доўгачаканы, доўгажаданы. Ён “доіцца” з неба і дагаджае атожылкам руні, дрэвам, усёй зямлі – ён іхні заўсёдны добраахвотны даўжнік. / Дождж прыходзіць як боскі адказ на стараславянскую – старасялянскую – малітву: “Хлеб наш насущный даждь нам днесь”. / Дождж добры, дождж дужы, калі ён у меру, у дозу, у “досыць” і калі ў пару – у сяўбу, а не ў жніво і ў дажынкi. / Дождж падарожнічае ўдоўжкі і ўшыркі, без сцежак і без дарог, і там, дзе ён пабывае, жыццё адраджаецца нават з прысаку, нават з жуды.* Відавочна, жыццядайная, жыццесцвярджальная сіла дажджу ўвасобілася ў паўторы звонкіх [д], [дж]; паўтор [о] “малюе” дождж працяглы, аблажны, доўгі; нанізванне слоў з [ж], [ш], [ч] стварае гукавы малюнак ціхага, шапаткога дажджу. У розных перыядах-строфах гукавобраз дажджу раскрываецца парознаму, у залежнасці ад сэнсу тропы і ад іх гукавой напаяняльнасці. Праведзены статыстычны аналіз выяўляе, што слоў з гукам [д] у вершы 26 на агульную колькасць знамянальных слоў – **60** (некаторыя з іх маюць па 2 адпаведныя гукі), у некаторых словах на месцы літары *д* гучыць [т], такія словы намі не лічацца; лексем з гукам [о], які ў беларускай мове націскны, – 26, некаторыя з іх (напрыклад, *ён, дождж*) паўтараюцца некалькі разоў, што ўплывае на агульную гучнасць радкоў, а значыць, і гукавобраза; слоў з [ж/ш] – 18, [дж/ч] – 10. Як відаць, вобраз дажджу, створаны Алесем Разанавым, у большай ступені гучны, радасны, што пацвярджаецца вобразна-выяўленчымі сродкамі твора: найперш гэта злітныя, або двайныя, эпітэты – *доўгачаканы, доўгажаданы*, простыя метафарычныя – *добры, дужы*; метафары: *дождж “доіцца” з неба* (як малако, што *малым дае моц і розум, а старых малодзіць, м о л о к о падмацунак касіу і малацьбіту і лакомство катку* – вершаказ “**Малако**”), *дождж дагаджае атожылкам руні, дрэвам, усёй зямлі; дождж пабывае, прыходзіць, падарожнічае ўдоўжкі і ўшыркі, жыццё адраджаецца з прысаку, нават з жуды*; перыфраза – *заўсёдны добраахвотны даўжнік [дождж]*; параўнанне – *як боскі адказ на стараславянскую – старасялянскую малітву*; рэмінісцэнцыя як украпленне ў вершаваную мову радкоў з гэтай малітвы “*Хлеб наш насущный даждь нам днесь*”. У гэтым якраз месцы (другая страфа), дзе аўтарам цытуецца радок з малітвы, гукавы малюнак дажджу мяняецца: праз гукі і іх спалучэнні [ш, шть, ш, сь] ён малюецца больш ціхім, поўным светлыні. Сама прырода і дождж як яе частка нібы сціхаюць перад малітоўным словам да Бога. Такі дождж,

безумоўна, радуе чалавека і ўсё жывое: ён пасланы з нябёсаў, каб адраджалася на зямлі жыццё.

Вершаказ – гэта арыгінальная форма нерыфмаванага верша, часам такі твор называюць “паэтычным этымалагізмам”, праз які аўтар імкнецца выявіць патаемныя сэнсы ключавой лексемы. Адсутнасць рыфмы ў вершаказах кампенсуецца рытмам, гукапісам, сінтаксічнай будовай сказаў, а менавіта строфамі-перыядамі (у аналізуемым вершы іх чатыры). І ў выніку гармоніі не толькі гукавой, але і лексічна-сэнсавай, структурна-сінтаксічнай, аўтарам ствараецца арыгінальны мастацкі вобраз. Напачатку твора дождж звонкі, руплівы, з буйнымі кроплямі, у другой страфе-перыядзе ён ціхі, шапаткі, дробны (магчыма, з сонцам і вясёлкай, такі, які прынята называць сляпым дажджом). У трэцяй і чацвёртай строфах дождж зноў узмацняецца, пры яго апісанні дамінуюць лексемы з [o], і чытачу малюецца дождж спорны, вясёлы, хуткі, як малое няўрымслівае дзіця, якое паўсюль, дзе няма *ні сцежак, ні дарог*; і там, дзе ёсць дзеці, там таксама адраджаецца жыццё. Нашы аўтарскія асацыяцыі не прэтэндуюць быць адзінымі пры ўяўленні вобраза разанаўскага дажджу. Праз незвычайныя змест і форму, створаныя паэтам, можна уявіць шмат малюнкаў-гукавобразаў: лічыцца, колькі чытачоў, столькі “прачытанняў” мастацкага тэксту. Алесь Разанаў разбурае стэрэатыпы традыцый: эстэтычная вартасць вершаказаў дэманструе чытачу, як у нерыфмаваным радку ўмяшчаецца паэзія жыцця, паэтычны свет аўтара, і гэты свет поўны гукаў, характава. Разанаўскі дождж [дошч] жыве, шчыруе, радуе, захапляе, ён дорыць жыццё; ён зменлівы, ён жа падарожнічае і таму змяняе сваё гучанне.

Відавочна, што гармонія вынікае з адпаведнасці формы і зместу і іншых складнікаў твора, якія накіраваны раскрыць ідэйна-эмацыянальны змест. Ян Чыквін стварае іншы па змесце і па характарыстыках вобраз дажджу ў вершы “Рэшата”: таксама ў арыгінальную форму ён укладвае адпаведны змест. Уяўленне чытача малое сабе “нябёснае сіта”, праз якое словы, нібы вада-дождж, льюцца, сыплюцца, размываюцца – змяняюцца іх межы (прабелы паміж словамі, неабходныя для ўспрымання цэласнага зместу, атрымліваюцца “размытымі”). У такім вершы няма і не можа быць знакаў прыпынку, адпаведна вялікай літары – такая структура радкоў у нашым уяўленні атаясамляецца з дажджасыпам, калі дождж ідзе не перарываючыся. Чытаеш, нібы стаіш пад дажджом, а затым складваеш “разбураныя” аўтарскім “рэшатам” лексемы, і тады больш відавочны становіцца гукапіс, лексічная вобразнасць, якія дамалёўваюць дождж, аздабляюць яго вобраз новымі сэнсамі.

Гармонія гукапісу гэтага верша вынікае з паўтору шыпячых [ш, ж, дж] у словах *рэшата, шэры, шум, дажджу, ноч, вышыта, круціш, рэшата, ноч, нічога*. Менавіта прыведзены асананс стварае вобраз дажджу ціхага, шапаткога, які палюхае, насцярожвае разам з іншымі гукамі ночы. У

сваю чаргу, паўтор, нанізванне звонкіх свісцячых [дз', з'], а таксама глухіх зычных гукаў, у тым ліку свісцячых [с, с', цц, ц'] таксама адпавядаюць дажджу ціхаму: *студні, страхаватай, круціш, кладзеца, сінім, звіаеца, ўкі, песы*. І нам бачыцца і чуецца ў гэтым вершы вобраз страху, ён тут другасны: аднак гукавая абалонка слоў паказвае чытачу, што страшны страх недзе блізка, ён увасобіўся таксама ў наступных гуках: галосным [а], санорных [р, в, в', м, м', н, н', й, ў, л]: *дажджу, над, хатай, страхаватай, ветах, неба, маланкамі, вышыта, нібы, круціш, богава, рэшата, кладзеца, ноч, сінім, дымам, дым, звіаеца, ў нічога, міі*. У выніку атрымліваецца, што страх мацнейшы за шум дажджу: гэта пацвярджаецца менавіта гукавым узроўнем, паколькі ступень гучнасці галоснага *а* і названых санорных гукаў большая, чым у свісцячых і шыпячых. У гукавым, на першы погляд, бязладдзі якраз і ёсць такая гукавая гармонія, з дапамогай якой і ствараецца вобраз начнога дажджу з маланкамі, які суправаджаецца пачуццём страху. І тады калі страх апаноўвае чалавека, ён нічога не бачыць і не чуе.

Відавочна, што словы, падзеленыя на часткі, дапамагаюць зноў-такі ўявіць сабе гэты страх, калі зуб на зуб не трапляе, і тады гаворка становіцца блытанай. Акрамя таго, як адзначалася, круціцца богава рэшата, і словы “прасяваюцца” праз яго не пад лінейку, нават не па прынцыпах мовазнаўчага складападзелу: *“Рэшата”*. *шэ рышум да жджу надха тай / ве тах ўсту дні стра ха ватай / не бамалан камівы шыта / ні быкру ціш богаварэ шата / ночкла дзеца сі німды мам / дымзві ваеца ўні чогаўкі песы міі*. Калі правесці лінгвістычны эксперымент, і аднавіць структуру слоў, то гэта дазволіць больш хутка вылучыць лексічныя вобразныя сродкі мовы, якія ўзмацняюць экспрэсіўнасць маўлення: *шэры шум дажджу над хатай / ветах ў студні страхаватай / неба маланкамі вышыта / нібы круціш богава рэшата / ноч кладзеца сінім дымам / дым звіаеца ў нічога ўкі песы міі*.

Як відаць, эпітэты *шэры шум дажджу, страхаватая студня, метафары неба маланкамі вышыта, ноч кладзеца, параўнанне нібы круціш богава рэшата, перыфраза дым звіаеца ў нічога* – раствараецца, знікае, а таксама бессэнсоўнае слова-неалагізм, якое ўжыта за словаспалучэннем у *нічога*, у нішто, таму і сэнс названага слова цьмяна прасочваецца, і гэта натуральна, бо ўсё раствараецца, знікае, і словы таксама, і гэта арынінальнае аўтарскае ўвасабленне “нічога” – калі няма сэнсаў, гукаў, слоў ні ў прыродзе, ні адпаведна ў мове, якая з’яўляецца арыгінальным, аўтарскім адлюстраваннем рэчаіснасці. Аказіянлізм *ўкі песы міі* нібы шыпенне, растварэнне-пераўтварэнне дажджу ў дым, у нічога: *ўкі песы міі*... нечым нагадвае песімізм, песімістычнасць... Чытачу дазваляецца дадумаць слова, а значыць, і сам вобраз. Гукавы малюнак усё цішэй і невыразней гучыць, сціхае зусім. Праведзены лінгвістычны эксперымент адначасова паказвае, што звычайная форма верша пры

”рэстаўрацыі” слоў збядняе вобраз дажджу і не адлюстроўвае адметнасць аўтарскага ідыястылю.

Такім чынам, гукавыя формы надаюць завершанасць, асаблівую цэласнасць паэтычнай форме твора і з’яўляюцца адметнасцю ідыястыляў розных аўтараў. Асаблівай выразнасцю валодаюць запамінальныя, арыгінальныя гукавыя формы Алеся Разанава, Яна Чыквіна. Розная гукавая абалонка слоў – розныя ў сэнсавым выяўленні тропы, а значыць і гукавыя формы дажджу: разанаўскі дождж, як адзначалася, добры, жыццядайны, аблажны, доўгі, у Яна Чыквіна іншы – страшны, ціхі, шапаткі, заканчваецца, раствараецца.



III. THE SEARCH FOR NEW FORMS IN CONTEMPORARY LITERATURE



БЕЛАРУСКІ РЫФМАРЫЙ: АКТУАЛЬНЫЯ ШЛЯХІ АБНАЎЛЕННЯ

I. С. Мяцеліца

*Малодшы навуковы супрацоўнік ДНУ,
Цэнтр даследаванняў беларускай
культуры, мовы і літаратуры НАН
Беларусі,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. The article deals with issues of renewal Belarusian rhymes set. Current ways and means of enriching the national corpus of rhymes are examined. Techniques of rehabilitation trivial rhymes and ways of occurring new rhymes combinations are researched.

Keywords: modern poetry; corpus of rhymes; rhymed pair; rhymed series; mainstreaming.

У пэўныя перыяды гісторыі сусветнай літаратуры рыфма з’яўлялася абавязковым складнікам паэтычнай мовы і доўгі час лічылася нават “сінонімам верша” [5, с. 303]. Для беларускага вершаскладання рыфма цягам не аднаго стагоддзя характэрна ў высокай ступені. Пра гэта сведчаць і шматлікія ўзоры вуснай народнай творчасці (рыфмаваныя загадкі, прымаўкі, замовы і г.д.), і ўстойлівая яе папулярнасць у літаратурных творцаў – бяспрэчна, на сённяшні дзень абсалютная большасць класічнай беларускай паэзіі напісана з выкарыстаннем самых розных відаў рыфмаў. Пачатак ХХІ стагоддзя як чарговы ўмоўны пункт адліку быў адзначаны абнаўленнем зместу паэзіі і прадказальна прывёў да заўважных зрухаў у галіне яе формы. Калі змены ў зместавым плане адчувальныя ў творчасці сучасных пісьменнікаў розных пакаленняў, то фармальнае наватарства, як вынікае з паэтычнага матэрыялу апошняга дзесяцігоддзя, у большай ступені характарызуе творы паэтаў новай генерацыі. Сталыя аўтары, што здабылі пісьменніцкае прызнанне яшчэ ў папярэднім стагоддзі, досыць традыцыйныя ў пытаннях, якія датычацца формы верша. Гэта можна патлумачыць наступнымі прычынамі: а) гучнае, “напрацаванае” пісьменніцкае імя ў значна меншай ступені вымагае любога наватарства як спосабу “атрымаць” новага чытача, у той час, як адносныя пачаткоўцы яшчэ не маюць рэзерву чытацкага даверу; б) выпрацаванасць і адшліфаванасць стылю трымае пісьменнікаў у межах нацыянальнага і ўласнага рыфмарыя часоў іх паэтычнага станаўлення; в) узроставае, светапоглядная, інтэлектуальная адпаведнасць вялікай часткі чытацкага кола дазваляе паэтам заставацца ў прывычных умовах творчасці, не

імкнучыся да эксперыменту, якія з вялікай доляй верагоднасці могуць быць не апраўданы.

Супрацьстаянне паэтычнай традыцыі новым павевам з гумарам паказаў у вершы “Лебядзіная песня рэаліста” В. Жыбуль: “Як чытаем верш без рыфмы – / бы наскокваем на рыфмы, // Трохі менш у вершах ям бы! / Значна лепш харэі, ямбы...” [2, с. 56]. Беларуска паэзія пачатку ХХІ стагоддзя да гэтага часу захавала разгалінаваную сістэму папулярных лірычных жанраў, большасць з якіх прадугледжвае наяўнасць рыфмы (лірычны верш, паэма, балада і г.д.). Яны вымагаюць ад аўтараў у рознай ступені прытрымлівацца пэўных жанравых канонаў, у прыватнасці, захоўваць канцавое сугучча радкоў. Такая ўстойлівая папулярнасць рыфмаванай паэзіі патрабуе пастаяннага ўзбагачэння беларускага рыфмарыя. Разгледзім такія шляхі абнаўлення нацыянальнага корпусу рыфмаў, як стварэнне новых рыфмовых камбінацый і актуалізацыя банальных рыфмаў.

Пошук свежых рыфмовых пар, як правіла, адбываецца ў межах магчымасцей беларускай літаратурнай мовы (“А я стаў малым прадпрыемствам / па вырабе калыханак, / дзе Вам традыцыйна “выкаю”, / хоць Музе хутка прыесца: / маленькае прадпрыемства / становіцца завялікае” (А. Хадановіч “Ну як выправа й прыезд Вам?”); “Вяртаюся... зацяты, як і да / таго, калі я выехаў з Краіны, / дзе летам адключаецца вада / і жабракі ў дварах, як бедуіны” (С. Адамовіч, “Вяртаюся... ”), а таксама шляхам уключэння ў рыфмовыя пары слэнгавых ці жаргонных слоў і выразаў (“А паэтаў вабіць прастора. / Паэты бягуць за Пегасамі. / Яны мараць, каб нехта іхныя творы / Прачытаў і сказаў: «Ні фіга сабе!»” (В. Жыбуль, “Таму, хто народжаны лётаць”); “Тэма патрытызму раскрытая на сто адсоткаў / у дыялогу: “Ацтойны раён”. – “Я жыву там”. / Гэты няблізкі свет, бо сюды не даходзіць сотка, / затое паветра апоўначы пахне кунжутам <...>” (М. Мартысевіч, “Exrobel mon amour”)). Яшчэ адзін спосаб здзівіць чытача – выкарыстанне ламанай рыфмы, якая стварае сугучча за кошт рыфмавання канцавой часткі аднаго слова з унутранай часткай другога. У трэцім выданні “Паэтычнага слоўніка” В. Рагойшы, датаваным 2004 годам, пра ламаную рыфму чытаем: “Сустракаецца, праўда, вельмі рэдка, звычайна як эксперымент, і т.зв. ламаная рыфма, якая «разломвае», дзеліць словы на часткі” [5, с. 306]. Сёння ж такі від рыфмы яшчэ мае адценне эксперыменту, але ў паэтычных тэкстах маладых творцаў сустракаецца досыць рэгулярна. Графічна такая з’ява афармляецца дзякуючы складоваму пераносу: “Прыходзь да мяне ўвечары, / Мы будзем запальваць свечы, ры- / ззё ападзе з плеч маіх, / і ў рытмах уласных вершаў, мо, / ты будзеш – які ўжо раз! – першы мой” [4, с. 21]; “Тады свабоды свята / святлом сагрэе нас. / Мастацтва едзе ў хату, / мастацтва дзеля мас- / тацтва дзеля дзіва <...>” [3, с. 40], “я не мастак і ў геаметрыі слабой- / шы, чым дзесяцікласнік. / алоўкам-промнем вымалёўваю цябе – /

шчасце” [1, с. 61], “лісты Вам шлю, лісты-Вам-шлю-лі- / сты-Вам-шлю-лі... люлі... люлі...” [7, с. 14].

Разам з выкарыстаннем магчымасцей роднай мовы сучасныя беларускія аўтары звяртаюцца да такога спосабу ўзбагачэння варыянтнасці рыфмовых пар, як уключэнне ў мастацкі тэкст лексікі іншамоўнага паходжання (Н. Казапалянская, В. Жуковіч, В. Бурлак, В. Жыбуль, В. Пачкоўская, М. Мартысевіч, А. Хадановіч і інш.). Сёння, у час татальнай глабалізацыі, яе выкарыстанне ў паэтычнай мове стала асабліва заўважным. Гэтаму спрыяюць розныя фактары: страта замежнай лексікай ідэалагічнай афарбоўкі, пашырэнне кола распаўсюджвання і сфер яе ўжывання, якаснае павышэнне ўзроўню валодання замежнымі мовамі. У імкненні пазбегнуць папулярных, збітых пар рыфмаўтваральных слоў, творцы звяртаюцца да формулы беларускае слова (-ы) – іншамоўнае слова (-ы). Трапляючы ў слоўнік канкрэтнага аўтара, іншамоўная лексічная адзінка ўключаецца ва ўсе цыклы творчага працэсу і можа заняць у выніку месца любога складніка верша, у тым ліку і стаць рыфмаўтваральным словам (-і). Канцавая пазіцыя аўтаматычна ўключае яго ў рыфмовую сістэму верша і стварае ўражанне навізны і свежасці за кошт нечаканасці аўтарскага выбару для чытача. Так, у межах толькі аднаго паэтычнага зборніка Т. Сівец сустракаем больш за дзесяць варыяцый апісанай рыфмы: “Свабода!!! / Я іду адна / На пляц “la Liberte” – / Ты прыпадаеш да віна, / Бы да зямлі Антэй” [6, с. 4]; “Нібы ў шашор, у холад Ваших рук, / Застуджаная словам і маўчаннем, – / Мне аддаваць хацелася адчайна, / А я бяру... Чаму?.. Pourquoi?.. Warum?..” [6, с. 53]; “Ты ніколі мяне не кахаў. / (Не ашуквайся, бедны мой Ёрык!) / Стане попелам з Campo dei Fiori / Абяцанняў сухая луска...” [6, с. 59]; “Я схваваюся ў сеціве сноў, / Гэтым гета самотных вар’ятаў... / – Гер Наглядчык, як трапіць за краты? / – I don’t know!..” [6, с. 59]; “Было: паштоўкамі на e-mail / ты слаў мне пароль: I love you! / Адказ: 2 (таксама) :) (усмешка) L (Л)! / (Кахаю цябе, мой слаўны!)” [6, с. 71] і інш.

Яшчэ адзін шлях абнаўлення беларускага рыфмарыя – частковая актуалізацыя рыфмаў, якія страцілі навізну і перайшлі ў лік банальных. Часцей за ўсё гэта адбываецца за кошт замены аднаго з рыфмаўтваральных слоў. Так, напрыклад, для чытача досыць прадказальны наступны рыфмовы рад неба – трэба – хлеба – глеба. Адразу тры з названых формаў у свой час у межах верша “Хрэст на свабоду” ўжыла Цётка (“На усходзе красна неба. / Нас не дзівіць – так і трэба! / Кроў ракамі льецца ў мора, / Салдат гіне там ад гора / Без кашулі і без хлеба. / Нас не дзівіць – так і трэба!”), варыяцый знаходзім у Я. Купалы (“Чаго нам трэба?”), Я. Коласа (“Месяц”), М. Стральцова (“У зелянковых фарбах неба”), А. Куляшова (“Калі з зямлі на белае хмары ў неба...”), Я. Янішчыц (“Ні на міг, ні на век – не твая...”) і іншых выдатных паэтаў ХХ стагоддзя. Тая ж сітуацыя прасочваецца з радамі лёс – слёз – бяроз – нябёс, сонца – аконца – бясконца, век – чалавек,

вочы – ночы, вершы – першы, вусны – спакусны і г.д. Для сучаснага названым класікам чытача такія рыфмаўтваральныя пары былі цалкам прыёмальнымі, сёння ж, страціўшы навізну, яны перайшлі ў лік банальных, але дагэтуль выкарыстоўваюцца многімі аўтарамі. Насупраць, у тым выпадку, калі паэт замяняе ў рыфме названага тыпу адно з парных слоў на менш прадказальнае, ён “адрывае” слова ад яго традыцыйнай пары, ствараючы новую, непрадказальную для чытача рыфму (ночы – воўчы, лёсы – кросны, трэба – трэбы, вусны – Зюскінд). Так, у зборніку вершаў Н. Кудасавай “Рыбы” сустракаем на месцы прадказальнай рыфмы да слова вершы такія варыянты рыфмовай пары: вершы (-амі, -ах, -аў) – завершыць – кунежыць – усмешку – падснежнік – лепшых. Не кожны прапанаваны аўтарам варыянт падаецца бездакорным, аднак ні адзін (хіба толькі за выключэннем рыфмы вершы – лепшы) з іх не адпавядае рыфмоваму чаканню чытача. З гэтых і папярэдніх прыкладаў відавочна, што ў імкненні да арыгінальнасці ў многіх аўтараў заўважна тэндэнцыя да рыфмаў, якія часта “трымаюцца” на адным-двух гуках і не ў поўнай меры выяўляюць прывычную ступень сугучча, але за кошт часовай свежасці, удалага выбару рыфмоўкі і суседства з іншымі рыфмамі не ўспрымаюцца як бедныя. І гэты датычыцца не толькі сітуацыі “ратавання” відавочна банальных рыфмаў. У вершах апошняга дзесяцігоддзя назіраецца свядомы адыход ад багатай рыфмы (нават пры ўмове яе адноснай свежасці) у бок недакладнай (часцей апорнай і ўсечанай). Звернемся, напрыклад, да наступнага радкоў: “хочаш вершаў – / вось табе вершы / гной і боль з незагойных ранаў / нібы гешталты яшчэ не завершаныя / пакуль не завершаваныя // нібы цвікі яшчэ не забітыя / пакуль забітае не зарымаванае / нібы ты прагнеш застацца ў літарых / абы не застацца каханым // а я не хачу каб усё пустое / знерухомела ў слоіках з фармалінам / няхай у зямлю абярнецца тое / што і так з гліны” [4, с. 34]. З шасці рыфмовых пар пяць – апорныя. У вершы ж “Правдніца ахоўвае таямніцы” (рыфмуюцца словы таямніцы – паліцы, сустракаў – рака; рэк – веек, рабра – прабраць; плацкартны – карты, палях – караля; кіламетры – ветрам, правін – свінг; залатое – тое, ўнісон – у сон) багатыя рыфмы спалучаюцца з усечанымі і апорнымі (у прадстаўнікоў старэйшага пакалення хутчэй можна гаварыць пра перавагу багатай, але прадказальнай рыфмы).

Такім чынам, у сучаснай беларускай лірыцы рыфма па-ранейшаму застаецца важным сродкам арганізацыі паэтычнага тэксту. Нацыянальны рыфмарый абнаўляецца двума асноўнымі спосабамі: за кошт стварэння новых рыфмовых пар (сродкамі беларускай літаратурнай мовы, шляхам уключэння ў рыфмовыя пары слэнгавых ці жаргонных слоў і выразаў, уключэннем у мастацкі тэкст лексікі іншамоўнага паходжання) і дзякуючы частковай актуалізацыі рыфмаў, якія страцілі навізну і перайшлі ў лік банальных (за кошт замены аднаго з рыфмаўтваральных слоў і адыходжання ад багатай рыфмы).

Бібліяграфічны спіс

1. Емяльянаў-Шыловіч А. Парасонечнасць. – Мінск : Кнігазбор, 2013. – 67 с.
2. Жыбуль В., В. Бурлак В. Забі ў сабе Сакрата! – Мінск : Галіяфы, 2008. – 95 с.
3. Івашчанка А. Вершнік. – Мінск : Беллітфонд, 2006. – 92 с.
4. Нядбай Т. Сірэны спяваюць джаз. – Варшава : Полацкія лабірынты, 2014. – 48 с.
5. Рагойша В. Паэтычны слоўнік. Выданне трэцяе. – Выд. 3-е. – Мінск: Беларуская навука, 2004. – 576 с.
6. Сівец Т. Таму, хто знойдзе... (Каханне ды іншыя казкі) : вершы, проза, п'есы, пераклады. – Мінск : І. П. Логвінаў, 2008. – 184 с.
7. Хадановіч А. Сто лі100ў на tut.by. – Мінск : Логвінаў, 2007. – 135 с.

ПАЭТЫЧНАЯ ФІЛАСОФІЯ АЛЕСЯ РАЗАНАВА: ПЫТАННЕ РОДАВА-ЖАНРАВАЙ СУТНАСЦІ ЗНОМАЎ

Т. А. Мотрэнка

*Аспірант,
Беларускі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя Максіма Танка,
г. Мінск, Беларусь*

Summary. The article deals with the problem of genus-genre identification of the znomov – the author's form of A. Ryazanov. The author comments the opinion of literary critics about the essayistic nature of the genre, substantiates the idea of his poetic essence. Attention is drawn to the typological heterogeneity of the znomy, the imagery of their content, the richness of the text with expressive means.

Keywords: znomy; essay; form syncretism; synthesis of poetry and prose; poetic image; expressive means.

Вызначальнай рысай сучаснага культурнага дыскурсу з'яўляецца тэндэнцыя да інтэграцыі і ўзаемапранікнення родаў і жанраў мастацтва. У літаратуры яна праяўляецца перш за усё ўзнікненнем жанравых форм сінкрэтычнай прыроды. У беларускай літаратуры выключнага плёну ў гэтай справе дасягнуў паэт і перакладчык Алесь Разанаў. Яго адкрыцці ў галіне паэтычнай формы хоць і перасталі атаясамлівацца з чыстым эксперымантам, а некаторыя ўжо нават займелі паслядоўнікаў, паранейшаму не паддаюцца адназначнай ідэнтыфікацыі іх родава-жанравай сутнасці. Найбольш цьмянай здаецца сітуацыя вакол зномаў – філасофскакрытычных мініяцюр А. Разанава, у аснове якіх мастацкае абагульненне з'яў рэчаіснасці, спробы вытлумачэння анталагічных пытанняў, назіранні наконт праблем творцы і творчасці.

Сінкрэтызм дадзенай формы выражаецца праз спалучэнне ў розных суадносінах паэтычнага і праяічнага, што перашкаджае адназначна вызначыць яе родава-жанравую сутнасць. Сам паэт у адным з інтэрв'ю засведчыў: “Калі ў дачыненні да іншых жанраў можна казаць, што гэта

паэзія філасофская, дык у дачыненні да зномаў, відаць, у першую чаргу выпадае сказаць, што ўсё ж такі гэта філасофія, але філасофія паэтычная” [3, с. 35].

Даследчыца Г. Кісліцына называе зномы тыповым узорам эсэістыкі, на што ўказваюць такія іх рысы, як невялікі аб’ём, канкрэтная тэма і яе падкрэслена суб’ектыўная трактоўка, свабодная кампазіцыя, схільнасць да парадксаў, арыентацыя на размоўную мову [1, с. 132]. Так, фармальна мініяцюры А. Разанава ўяўляюць сабой плынь разваг, ланцужкоў асацыятыўных паралеляў, у якая адлюстроўвае аўтарскае светабачанне якога-небудзь пытання: *“Твор змяшчае ў сабе і сваю мэту: пісьменнік можа не ўсведамляць яе, але сам твор усведамляе.*

Калі б мы з курынага пункту гледжання паспрабавалі ацаніць паводзіны качкі, то, відаць, упэўніліся б: качка – звар’яцелая курыца.

Недарэчна з угатаванай меркай падыходзіць да таго, што інакшае” [4, с. 15].

Дадзены прыклад паказальны яшчэ і ў плане структуры зномаў: абзацы, што нагадваюць вершаваныя строфы, маюць прыкладна аднолькавы памер, імкнучца да супадзення з адным сказам, і лаканічны сказ-вынік, які пакідае зерне для далейшых разваг. Так выглядае большасць зномаў.

Аднак лічыць эсэістычнасць універсальнай прыкметай мініячюр А. Разанава не дазваляе іх тыпалагічная неаднароднасць. Некаторыя зномы складаюцца ўсяго з аднаго сказа і жанрава набліжаюцца да афарыстычных выслоўяў, якія маглі б стаць часткай іншых тэматычна блізкіх філасофем. Другія вызначаюцца самарэфлексіўнасцю, узрушанасцю інтанацый, скіраванасцю на перажыванні героя і маюць больш кропак судакранання з лірычнай мініячурай, чым з эсэ, хоць дадзеныя паняцці ў сучасным літаратуразнаўстве размяжоўваюцца невыразна.

Указваючы на эсэістычную прыроду зномаў, Г. Кісліцына заўважае іх блізкасць да версэтаў і вершаказаў, што сведчыць пра няпэўнасць мяжы паміж паэтычным і праяічным у мініячюрах А. Разанава. Такую сітуацыю даследчыца тлумачыць наяўнасцю ў зномах рытмічнага малюнку, што ствараецца адмысловымі сродкамі сінтаксічнай арганізацыі тэксту, своеасаблівай мелодыі, тон якой задаецца ўжо пачатковымі словамі мініячюры, тэндэнцыяй да выраўнівання ў перыядзе колькасці слоў, складоў або націскаў, пранізанаасцю тэксту метафарамі і пераўвасабленнямі [2, с. 97–100].

Увасабленне, адзін з самых распаўсюджаных тропаў у сучаснай паэзіі, у зномах праяўляецца пасродкам персаніфікацыі абстрактных паняццяў. Ступень іх “ачалавечвання” ў кожным са зномаў адрозніваецца – ад пераймання ўласцівасці дзейнічаць да надання здольнасці мысліць: *“паэзія хлусіць”* [4, с. 104], *“мясціны могуць згадаць чалавека, які ў іх*

пабываў” [4, с. 117], “і верш, як і чалавек, можа быць хцівым і эгаістычным” [4, с. 64].

Адметная рыса паэтыкі А. Разанава – фармуляванне думкі вакол аказіянальнага слова ці словаформы, яна знайшла своеасаблівае адлюстраванне і ў зномах. Паэт дае паняццям ўласныя вызначэнні, настолькі арганічныя і лагічныя, быццам мы чулі іх змалку: *рэхаіснасьць, ёсціна, слоўе, менавітая*. Тонкае адчуванне мовы дазваляе А. Разанаву заставацца зразумелым і адначасова арыгінальным, ствараць атмасферу нечаканасці адкрыцця. Напрыклад, “*часавек*” – так вызначаецца тое ўвасабленне чалавека, якое пераводзіць час са стутусу будучыні ў статус мінулага [4, с. 74]. Мяркуем, што для А. Разанава словатворчасць – гэта не толькі сродак выражэння думкі, гэта яшчэ і альтэрнатыва метафарычнаму пісьму. Паэт стварае мастацкі вобраз, пазбягаючы штучнай гульні з пераноснымі значэннямі, звяртаючыся да літаральнага сэнсу паняццяў, адкрываючы бязмежныя структурна-семантычныя магчымасці мовы.

Адным з найбольш ужывальных сродкаў стварэння мастацкай выразнасці ў зномах з’яўляецца апісанне прадмету разваг праз канструкцыі параўнання. На ўзроўні сутнасных рыс або знешніх прыкмет катэгорыі быцця, абстрактныя паняцці суадносяцца з архетыповымі вобразамі-сімваламі: вужака, зерне, яйка, колас, гняздо, рунь, – у чым, на нашу думку, праглядаецца імкненне А. Разанава злучыць на глебе паэзіі сферы рэчыўнага і духоўнага, побытавага і быццёвага. Пры гэтым само параўнанне, як правіла, мае інверсійную пабудову (спачатку ўзгадваецца аб’ект, пасля – суб’ект), што вызначае рытма-інтанацыйны малюнак твора, надае яму фальклорнае гучанне: “*Як узвышаецца гара над долам, так над “нулявым” – гарызантальным – узроўнем часу ўзвышаецца будучыня*” [4, с. 71]. Параўнанне ў А. Разанава падпарадкоўвае сабе ўсю мініяцюру, кіруе плынню разваг, прымаючы выгляд паралелізмаў, кожны з якіх нібы рух пэндзля ў працэсе стварэння вобраза.

Важным атрыбутам паэтычнасці зместу з’яўляецца яго вобразнасць. Характарызуючы адносіны думкі і вобраза ў мініяцюрах А. Разанава, нягледзячы на выключную філасафічнасць зместу, варта гаварыць аб раўнавазе, а не аб перавазе: яны ўтвараюць непарыўнае адзінства, разам фарміруючы карціну рэчаіснасці, якую паэт успрымае ва ўмоўна-асацыятыўнай форме. Вобраз лучыць думку з побытавым, у якім, кажучы словамі А. Разанава, “адбываецца і дзейсніцца чалавек” [3, с. 52], “першая і апошняя мэта паэзіі” [3, с. 45].

Каб прадэманстраваць, наколькі вобразная мова ў зномах, прыгадаем самы лаканічны з іх: “*Мастацтва – ма(г)стацтва*” [4, с. 103]. Одно аказіянальнае слова стварае цэласны шматмерны вобраз, заснаваны на параўнальных і асацыятыўных сувязях. Там, дзе проза выказваецца шматслоўнымі зваротамі, імкнучыся як мага больш дакладна адлюстраваць рух думкі, апісаць з’яву, паэзія пакідае вобраз-намёк, які ў той жа час ёсць

і выснова. Збытکوўныя аргументацыя, тлумачэнне выразу здольныя разбурыць яго паэтычнасць, як у вершы лішнєе слова парушае памер. Глыбокія высновы і грунтоўныя падагульненні ў зномах атрымліваюць вобразную форму адлюстравання, арганічнасць такога суседства можам патлумачыць словамі І. Штэйнера: “Ва ўспрыманні сусвету А. Разанава спалучыліся выключна навуковы і глыбока паэтычныя спосабы пазнання, якія плённа ўзаемадзейнічаюць паміж сабой, узаемадапаўняючы і ўзаемаўзбагачаючы адзін аднаго. <...> Менавіта таму, нягледзячы на іх выразнае падабенства з філасофскімі развагамі (філасафемы) і эсэістычнымі замалёўкамі (нататкі), *зномы*, у якіх больш ад філасофіі і літаратуразнаўства, найперш варта аднесці да разраду ПАЭЗІЯ” [5, с. 68].

Такім чынам, вобразная шматстайнасць зместу, насычанасць сродкамі мастацкай выразнасці, нехарактэрныя для ўласна прозы арыентацыя на страфіную пабудову схіляюць да думкі, згодна з якой менавіта паэтычны полюс прыцяжэння мацней уплывае на зномы, вызначаючы яго родава-жанравую сутнасць.

Бібліяграфічны спіс

1. Кісліцына Г. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 143 с.
2. Кісліцына Г. Лірычная мініяцюра як жанр беларускай літаратуры. – Мінск, 2000. – 118 с.
3. Разанаў А. З апокрыфа ў канон : гутаркі, выступленні, нататкі. – Мінск : Выд. І. П. Логвінаў, 2010. – 138 с.
4. Разанаў А. Сума немагчымасцяў. – Мінск : Выд. І. П. Логвінаў, 2009. – 122 с.
5. Штэйнер І. Уводзіны ў невымоўнае: філасофія паэзіі А. Разанава. – Мінск : Звязда, 2013. – 297 с.



IV. MODERN LITERATURE: THE STUDY OF TOPICAL ISSUES



ТАНАТОЛОГИЯ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО ФЭНТЕЗИ (на материале романа Г. А. Зотова «Сказочник»)

Д. В. Минец
А. В. Тимина

*Кандидат филологических наук, доцент,
студент,
Череповецкий государственный
университет,
г. Череповец, Россия*

Summary. The attitude toward death has always been an indicator of individual and social transformations in consciousness. Modern literature reflects the game tendencies of mass culture in relation to thanatological themes. The purpose of the work is to describe the structure of the lexical and semantic field «Death» in the russian-language fantasy (based on the novel by G. Zotov «The Skazochnik»).

Keywords: fantasy; thanatology; lexico-semantic field; mythonim.

Актуальность исследования определяется спецификой трансформационных процессов в обществе и культуре рубежа XX–XXI вв., сменой мировоззренческих парадигм, обострением рефлексии над проблемой смерти, охватившей различные уровни и сферы культуры. Анализ функциональных ролей текстовой репрезентации смерти является значимым, поскольку отношение к смерти выступает индикатором преобразований, происходящих в индивидуальном и общественном сознании. Современная литература в этом отношении очень репрезентативна, так как отражает игровые тенденции массовой культуры в отношении данной темы.

Целью настоящей работы является попытка представить в общем виде структуру лексико-семантического поля «Смерть» в русскоязычном фэнтези (на материале романа Г. А. Зотова «Сказочник»). Одним из наиболее эффективных и перспективных методов в современных семантических исследованиях является метод поля, ибо позволяет изучать языковые единицы в их всевозможных связях, анализировать разнообразные системные отношения.

«Зотов» (Георгий Александрович Зотов, 1971 г.р.) – это творческий псевдоним современного российского писателя, работающего в жанре фантастики, чья библиография на данный момент насчитывает более десятка книг, включая и внесерийные произведения (ср.: серия «Ад и Рай», «Конец света» и пр.), он профессиональный журналист, директор департамента зарубежных интервью и расследований газеты «Аргументы и фак-