

По своей художественной структуре роман «На маяк» очень близок произведению «Миссис Дэллоуэй»: вместо единой повествовательной линии в нем присутствует множество разных повествований и четко прослеживаются две основные параллельные сюжетные линии (подготовка и путешествие на маяк и работа Лили Бриско над картиной), завершение которых знаменуют возникновение финального «момента бытия». В романе также очевидны определенные временные рамки и хронологическая последовательность внешнего действия. Так, автор-повествователь скрывается за текстом, передавая ведение действия и взгляд на события разным героям, и появляется только в самой парадоксальной «безличной» части произведения («Проходит время»), да и то лишь в роли довольно условного и неявного летописца, фиксирующего изменения, которые приносит с собой время. Поэтому вся картина действительности предстает перед читателями через множество точек зрения, весьма различных между собой. И именно из-за постоянно сменяющейся точки зрения, переходящей от одного героя к другому, отсутствия высшей нарративной инстанции (образа автора-повествователя) и условности сюжетных линий особое значение в романе Вирджинии Вулф «На маяк» приобретает время. Время в романе течет непрерывно, и любая глава, как правило, начинается именно с той временной точки, на которой закончилась предыдущая. Исключения здесь довольно-таки редки и специально выделены грамматическими средствами. Последовательность в развертывании действия, столь необходимая для создания цельности повествования достигается благодаря непрерывности течения романного времени.

Особый интерес вызывает вторая часть романа, которая целиком посвящена описанию неумолимого движения времени. В ней писательница снова применяет тот же прием, который впервые использовала еще в романе «Комната Джейкоба». Она разрушает иерархию «важное – второстепенное», благодаря чему достигается особый художественный эффект: центральная часть романа «Проходит время», не только представляет запись событий, произошедших за десять лет, но и воплощает стремление автора омыслить само время и все происшедшие события в их соотношении с личностью. Не случайно для передачи движения времени В. Вулф выбирает опустевший дом – воплощение самого пространства.

Дом и маяк – две пространственные точки, важные в общей структуре романа, так как все действие романа с первых строк устремлено от дома к маяку. В этом смысле весьма характерно само название романа – *To the Lighthouse* – где предлог «to» подчеркивает пространственную направленность всего произведения. Причем движение в пространстве ассоциируется прежде всего с движением мысли и духа, а образ маяка с самых первых строк приобретает символическое звучание, становясь синонимом человеческого счастья. Поэтому можно говорить о том, что в плане своего «внутреннего» сюжетного развития (совпадающего с ходом работы Лили Бриско над картиной) топос романа наклонен: самой низкой его точкой является рыбацкий поселок (персонажи, попадая туда, никоим образом не влияют на основные

линии повествования), срединное положение занимает дом, где и происходит основное действие романа, а самой высокой точкой является маяк, поскольку «простое вхождение персонажей в это пространство исчерпывает и завершает все повествование» [3, 102]. Лили выполняет работу и заканчивает картину.

Литература

1. Аствацатуров, А.А. Литературная игра в романе Вирджинии Вулф «Орландо»/ А.А.Аствацатуров [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.e-reading-lib.org/chapter.php/75964/10/Vulf_-_Orlando.html Дата доступа: 22.05.2013.
2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики/ М.М. Бахтин. – М.: Худож. Лит., 1975. –504 с.
3. Жантеева, Д.Г. Английский роман XXвека/ Д.Г. Жантеева. – М.: Наука, 1965. – С. 68 – 112.
4. Жлуктенко, Н.Ю. Английский психологический роман XX века/ Н.Ю. Жлуктенко. – Ж.: Выща школа, 1988. –160 с.

Пятачков Юрий, БГПУ им. М. Танка

КВИНТЭССЕНЦИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ (НАЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ)

(Научный руководитель – докт. филол. наук, проф. Т. Е. Комаровская)

Проблема художественного метода, художественного направления и художественного течения в литературе, как русской, так и мировой, – одна из ключевых в литературоведческой науке. Причём она определяет существенные расхождения в принципах и способах познания при анализе художественного произведения, в особенности поэтического. Нам представляется необходимым рассмотреть квинтэссенцию самой романтической эстетики в специфике поэтики, стиля и образа жизни, собственно определивших сами художественные, философские, эстетические, кулинарные, парфюмерные и иные вкусы общества. При этом поэтический текст и сами искусство и философия поэзии определились как отдельные дисциплины для изучения.

Так что поэтики романтических текстов задали своего рода движение последующего течения литературного процесса. В нашем исследовании особо интересен вопрос о собственно новаторстве, использованном романтической традицией в поэтической художественной струе. Стоит указать на сложность продвижения романтизма как метода в литературе и осваиваемого им пространства. Сложность эта была в оппозиции предшествующему художественному методу – классицизму, получившему параллельное развитие, наряду с сентиментализмом. К тому же сам метод романтизма со всеми его

поэтикой, художественно-стилевыми тенденциями в особенности интересен сегодня для любого исследования, прилагаемого к художественному тексту. Ибо его инновации в этой интереснейшей прикладной области – *интерпретация художественного поэтического текста* особенно для нас необходима. Ведь именно романтическая эстетика вносит в освоение этого нового, нам кажущимся привычным пространства понятия *романтической иронии* (выраженном в «Письмах о романе» Фр. фон Шлегеля как насмешки над художественным творчеством, являющимся только игрой¹) и *категории юмора* (Жан-Поль, автор «Приготовительной школы эстетики», 1804), романтического универсализма, возвращения к первоначально заданной гармонии в этом «наихудшем из миров». Но и определённым образом возвращает к ренессансной традиции магического идеализма с его пантеистическим мироощущением.

В своей работе «Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма» исследователь Вячеслав Найдыш манифестировал: «...Мистицизм романтизма порождён представлением о том, что мир поэта – это Вселенная как бесконечное целое, собранная в фокусе конечности и единичности, поэт должен найти художественно-образные формы, позволяющие чувственно ощутить присутствие бесконечного в конечном...» [4, с. 455]. Вот и остаётся констатировать особо пристальное *внимание* романтиков к *мистицизму* и «*мировому злу*» как метафизической силе в демонологическом романтизме, отмеченном учёным. Итак, романтик стремится через инфернальное постигнуть реальное. Неспроста, конечно же, XIX век считается золотым и для эпохи дендизма. Ибо многие постулаты, выработанные эпохой, послужили прямым руководством к действию для принципиальных романтиков, каковым просто необходимым считалось успеть во всём и успеть сделать на высоте. Так что романтическая эстетика играет здесь не последнюю роль. И дендизм как стиль образ и особенность жизни, как жизнетворчество в этом отношении вполне закономерны. Интересно будет отметить, что присущая Ф.И. Тютчеву остроумность и острота суждений вполне сравнимы с манерами стилем поведения и особым жизнетворчеством «*арбитра элегантно-стиля*» Джорджа Брайана Браммелла (1778 – 1840), который всем и всегда говорил так, что спорить уже не было никакого смысла. Главным было произвести эффект. И это как ничто иное прекрасно иллюстрирует ключевую доминанту романтической эстетики XIX века. Хотя «Браммелл сохранил только имя, святящееся таинственным отблеском во всех мемуарах его эпохи», – писал Ж.А. Барбе д'Оревиля [1, с. 80]. Объект и субъект изображаемого не взаимозаменяются, а сходятся в одном лице. Символично, что, начиная говорить о романтической эстетике в целом, стоит оговариваться и прибегать к характеристикам априори западноевропейского романтизма (Англия, Германия, Франция), сумевшего развиться в отдельно взятое явление – русский

романтизм. Поскольку романтизм возвёл на пьедестал свободную творческую личность, то санкционировал и её право диктовать волю толпе. Недаром многие герои лорда Байрона так охотно изображали дендистское высокомерие, а персонажи С.Т. Кольриджа и И.Ф. Гёльдерлина не только обладали колоссальной энергией, но и осмеливались идти против большинства, веря в свою правоту. Культ оригинальности, апологетика индивидуальной свободы нередко ставили этих мечтателей на грань экзистенциального бунта, и первоначальный энтузиазм нередко завершался разочарованием. Отсюда мотив «мировой скорби», выразительно представленный в творчестве Н. Ленау, великого поэта-пессимиста Дж. Leopardi (1798 – 1837), реакционных романтиков Ф.Р. де Шатобриана (1768 – 1848) в «Опыте о революциях» (1797) и «Гении христианства, или Красотах христианской религии» (1802), А. де Мюссе (1810 – 1860) в программном романе «Исповедь сына века» (1836) и особенно в философии резиньяции А. Шопенгауэра (1788 – 1860).

И это именно в контексте целостной рефлексии искусства: «самого романтического из всех искусств... таинственного, выражаемого в звуках праязыка природы»² музыки («Последний квартет Бетховена», «Себастиан Бах», «Фант», «Импровизатор», «Imbroglia»³ В.Ф. Одоевского, «Рассказ о красоте изом музыканте» Н.А. Полевого, «Марьяна роща» В.А. Жуковского, «Белые вей» Д.Ю. Струйского, «Славенские вечера» В.Т. Нарезного, «Опал» И.В. Киреевского); живописи («Сердечные излияния монаха – любителя искусств» (Рафаэль, А.Дюрер) В.-Г. Вакенродера, «Странствия Франца Штернвальда»⁴ Л. Тика); архитектуры («Коринна, или Италия» А.-Л.-Ж. де Сталь); театра («Необыкновенные страдания директора театра» Э.Т.А. Гофмана); балета (новелла Ш. Нодье «Трильби», романтические драмы Жозефа Мазилье («Корсар», 1856, по Байрону) и особенно Жюль Перро («Эсмеральда», 1844, по Гюго), «Парижские письма» П.В. Анненкова, «Герцогиня де Кадиньян», «Гобсек», «Провинциальная знаменитость в Париже», «Сцены парижской жизни», «Трактат о светской жизни» О. де. Бальзака, «Старый порядок и революция» А. де Токвиля); оперы (и оперетты), моды, вязания, ремёсел, поэтики дендизма, специфики стиля и образа жизни, гастрономии, парфюмерии («Парижские тайны» Э. Сю, журналист Ипполит де Вильмессан, прославившийся тем, что догадался надуть страницы журнала «Сильфида» духами от Герлена), ювелирного искусства (новелла «Мадемуазель де Скуодери» Гофмана; известный парижский ювелир Франсуа-Дезире Фроман-Мёрис, друг Гюго; основатели существующих и поныне знаменитых французских ювелирных домов Луи-Франсуа Картье и Фредерик Бушерон; замечательный итальянский ювелир Пио Фортунато Кастеллани, раскрывший секреты тончайшей зерни и филиграни, которыми славились древние греки и этруски; целая плеяда российских ювелиров: ювелиры семьи Болин; Леопольд Зефтиген, классик историзма в ювелирном творчестве; несравненный Карл

¹ В этом видении иронии сказалось фихтеанское субъективистское мировидение, отрицающее объективную реальность и, следовательно, провозгласившее, что произведение искусства, созданное Я, – не более, чем плод поэтического воображения художника.

² Согласно гофмановскому капельмейстеру Крейслеру.

³ Музыкальный термин, через изображение сложной («запутанной») итальянской музыки воплощает захватывающие сюжетные перипетии, участницей которых стала талантливая певица.

⁴ Повествование о путешествии, которое совершил один из учеников Альбрехта Дюрера в Рим.

Фаберже. Романтическое дыхание гражданской войны в Италии под предводительством Джузеппе Гарибальди (1807 – 1882) способствовало тому, что в моду вошли золотые украшения с кораллами и украшения из камней на лаве, агате и из чёрного стекла на перламутре. Среди прочих, теории образования и воспитания молодёжи (система ланкастерских школ взаимного обучения, проповедуемая декабристами, бывшими все до одного людьми пишущими и высоко начитанными). Это как в литературе, так и в литературной критике (революционно-демократическая критика В.Г. Белинского, Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева, «реальная критика» Н.А. Добролюбова, «органическая критика» А.А. Григорьева).

Подчеркнём, одна из особенностей русского романтизма, по сравнению, например, с немецким, заключается в том, что на процесс его формирования сравнительно меньшее воздействие оказали разного рода умозрительные настроения. Немецкие теории романтизма (Шеллинг) в 20-е годы XIX века, хотя и на время, завладели умами некоторой части русской интеллигенции, но не оказали существенного влияния непосредственно на литературное развитие. Более важным фактором оказалось активное освоение русской литературы художественного опыта западноевропейского романтического движения (Ж.-Ж. Руссо, И.В. фон Гёте, В.Г. Вакенродер, Э.Т.А. Гофман, Ф. Шиллер, Г. Гейне, Вальтер Скотт, В.-М. Гюго). Говорят, что русский романтизм не создал своей теории и эстетических трактатов. Это глубочайшее заблуждение: создал. А как же, хотя бы только сочинения поэтов-любимудров (Д.В. Веневитинова, В.Ф. Одоевского, И.Я. Кронберга, А.И. Галича и др.). Их голос был равносильно долго ожидаемому астрономическому явлению, которое, наконец, свершилось. «Наш романтик, – писал В.Г. Белинский, – есть органическая полнота и всесилость романтизма всех веков и всех фазисов развития человеческого рода...» [2].

Ярким образцом типично романтической и универсально развитой личности может служить загадочная фигура князя В.Ф. Одоевского (1803 – 1869) – главы литературно-философского кружка «ЛЮБОМУДРОВ», писателя, драматурга, журналиста, редактора, историка науки, философа-шеллингианца (одного из представителей поэтически-художественно-эстетического русского космизма), литературного и музыкального критика, композитора, изобретателя, педагога, гастронома («Лекции господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук о кухонном искусстве»), мистика, идейного вдохновителя известного литературного салона 30 – 40 годов XIX века, нам он более всего известен как автор «Русских ночей» (цикла философских новелл), «Нового года (из записок ленивца)», рассказа «Год 4338» и «Сказок дедушки Ирины» (наиболее известные из которых – «Городок в табакерке», «Мороз Иванович», «Индийская сказка о четырёх глухих»). Примечательно в этом отношении и личность М.Ю. Виельгорского (1788 – 1856), композитора, «гениального дилеганта» (по Р.Шуману), знатока музыки, притом состоявшего при Министерстве внутренних дел в 1824 – 1825 гг. и имевшего в Москве знаменитый музыкальный салон. Музыка как бы оплодотворяет лирическую

поэзию, значит, всегда является её животворной составляющей. Именно ей дано олицетворять идею мира, его дух, а значит его бесконечность. Пение, связанное с поэзией или театром, – новое «рождение трагедии» (по Ф.В. Ницше). Отсюда вагнеровская⁵ идея оперы как «ВСЕОБЪЕМЛЮЩЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА». Именно в творчестве Р.В. Вагнера, как в литературном, так и в музыкальном, немецкий романтизм достиг своего апогея. Это высшая точка развития романтизма, воочию продемонстрировавшая всю его универсальность и всепроницаемость. Вагнера, как и многих немецких романтиков, вдохновлял гений И.В. Гёте, давшего логическое определение музыки как *храма, при посредстве которого человек вторгается в область божественного, освобождённый от всего материального*. Итак, синтез всех искусств есть важнейшая черта эстетики романтизма. Помимо вагнеровской оперы, она воплотилась в создании так называемой программной музыки. Она была развита Робертом Шуманом (циклы программных фортепианных миниатюр «Карнавал», «Давидсбюндлерь», «Крейслериана»), испытавшими влияние гения Н. Вагнера Ференцем (Францем) Листом и Гектором Луи Берлиозом, который ввёл в обиход инструмент симфонического оркестра – «античные тарелочки» (cymbales antiques) («Фантастическая симфония», «Реквием» [3, с. 76 – 77]). Вообще это яркое и незабываемое время салонов, гостевых собраний на квартирах. Вспоминаются и салон Жермены де Сталь, где был тогда ещё не осознававший себя немецким писателем и поэтом французский аристократ Адельберт фон Шамиссо, истинный романтик и учёный; и дом Августа-Вильгельма Шлегеля (где правила балом Каролина Бёмер-Шлегель-Шеллинг); и лондонский клуб Брукс, и клуб Ватье, более известный как «клуб денди»; и литературно-музыкальные вечера в салоне барона Антона Дельвига, и известный литературный салон Строгановых, и салон З.А. Волконской, «северной Коринны»; и салон Карамзиных и т.д.). Значительно это время и в тех образцово показательных личностях, оставленных нам в наследство изучаемой эпохой. Это и К.Н. Батюшков, «записная книжка Пушкина» (по О.Э. Мандельштаму), и Д.В. Веневитинов, и А.С. Хомяков, и Ф.Н. Глинка. Это только несколько имён, от упоминания имени которых становится сладко и блаженно. Ведь они, с самых ранних лет поняв своё предназначение, узнав свою истинную звезду, воспоследовали за ней и ничуть не изменили ей, воссияв на поэтическом и философском небосклоне российской мысли драгоценным сокровищем. Универсально одарённые, талантливые, мудрые, они в то же время мужественно шли по своему предначертанному пути, оставив на нём заведомо гениальные зёрна уже будущих потрясений. Действительно, парадоксальное время. С одной стороны, понятное по тому комплексу намеченных и правильно поставленных задач, впоследствии парадоксально и решаемых. С другой, нельзя не поражаться тому, что преимущественно все находки и открытия этого времени будут

⁵ Ф.-В. Ницше называет Вагнера «мастером гипнотических приёмов», указывая на то, что «у Вагнера вначале стоит галлюцинация». Наиболее полную биографию Р.В. Вагнера написал английский музыкальный критик Эрнст Ньюмен (1868 – 1959) «The Life of Richard Wagner» (1933 – 1946).

использованы последующими поколениями деятелей всех указанных областей и так или иначе развиты, дополнены, уточнены, сведены в потрясающем историко-культурном контексте под единым ключом универсального видения и познания протекающей жизни.

Таким образом, это время живых и парадоксальных интересов, «любопытствований», литературных и художественных открытий, задавших своего рода точку отсчёта для будущих поколений мастеров слова, музыки, живописи, моды (сам А.С. Пушкин, бывший светским щеголем и денди; М.Ю. Лермонтов, завсегдагай света; Н.В. Гоголь, коллекционировавший шейные платки и сам их вязавший), гастрономии (В.А. Лёвшин, Е.А. Авдеева, Герасим Степанов, Игнатий Радецкий). Сложилась и целая неповторимая и уникальная одновременно культура, донесшая для нас из золотого XIX века свою ароматику, прелесть и память о тех, кто создавал их и приложил руку к их пополнению. Пример тому – культура гербариев и цветочных альбомов (самый цветочный из поэтов XIX века А.А. Фет подтверждает это и собранным альбомом, и сотворённой им поэтической вселенной; известный альбом-гербарий Эрнестины Фёдоровны Тютчевой (фон Дёрнберг, урожд. Пффефель)). Действительно, мы теперь понимаем, как много могут они сказать об их обладателях, когда те молчат.

Литература

1. Барбе д'Оревилю, Ж.А. О дендизме и Джордже Браммелле / Ж.А. Барбе д'Оревилю. – М.: Независимая газета, 2000. – 205 с.
2. Белинский, В.Г. Избранные сочинения / В.Г. Белинский [вступит. ст. и примеч. Ф.М. Головенченко]. – М., ОГИЗ, Госуд. изд-во худож. лит-ры, 1947. – 672 с.
3. Музыка. Полная иллюстрированная энциклопедия: энциклопедический словарь от А до Я. – М.: Астрель: АСТ, 2009. – 449, [7] с.
4. Найдыш, В.М. Философия мифологии. От античности до эпохи романтизма / В.М. Найдыш. – М.: Гардарики, 2002. – 554 с.

Пятачков Юрий, БГПУ им. М. Танка

ФИЛОСОФСКИЕ УЧЕНИЯ ВОСТОКА КАК ОСНОВА ПОЭТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА ФЁДОРА ТЮТЧЕВА И ЭММИЛИ ДИКИНСОН (Научный руководитель – докт. филол. наук, проф. Т. Е. Комаровская)

Интерес к Востоку в XIX веке был далеко неслучаен. Это время тотальной колониальной экспансии крупнейшими мировыми державами (такими, как Британская (с 1558 – 1603 гг., т.е. елизаветинской эпохи), Французская (с 1804 г.), Османская (с 1453 г.), Российская (с 1721 г.) империи). Она как раз провоцировала и военную, и политическую, и торговую, и финансовую

устремлённость на Восток. Этот факт не прошёл мимо романтиков, особенно немецких, истинных романтиков, увидевших в Индии, прежде всего, в ней, исток всей мировой культуры. Само же знакомство с памятниками древнеиндийской философской мысли в Западной Европе началось именно с публикации (в конце XVIII – начале XIX вв.) двух частей из ведантистской «тройной основы» *прастхана трайи* (*Упанишады*, «*Бхагавадгита*», «*Брахмасутра*») только «Бхагавадгиты» и Упанишад.

Что же касается, во-первых, Ф.И. Тютчева, то он с ранних лет соприкоснулся с Востоком. Произошло это особым, нетривиальным способом. Семейству Тютчевых довелось жить в Москве после пресловутых пожаров, уничтоживших почти половину исторических мест и московских домов, однако пощадивших тютчевский дом. Тот самый дом, который расположился волею судьбы в *Армянской (ныне Артамоновском) переулке* (вблизи от него, между прочим, у Яковлевских ворот в доме князей Трубецких давали детские балы), где кипела жизнь со всеми народностями, представлявшими тогда Россию и демонстрировавшими именно здесь её национальное богатство (причём с 1829 года Армения была присоединённой частью России). Бывало здесь немало восточных народностей, и соответственно весьма часто звучали восточные языки. Но это одно. Есть и другое: по соседству с Тютчевыми с конца XVIII века жил знаменитый род Лазаревых, давший России немало талантливых деятелей в области промышленности и культуры (упомянем хотя бы Анну Абамелек⁶, известную поэтессу и переводчицу). Так, жизнь в насыщенной восточной атмосферой районе и как близость, так и дружба Лазаревых с Тютчевыми, как свидетельствует В.В. Кожин [4], предопределили любовь и интерес Ф.И. Тютчева – поэта, человека и гражданина – к Востоку как таковому. В особенности к православному Востоку, о котором в творческом сознании великого поэта сказано немало.

Относительно Э.Э. Дикинсон – и это во-вторых – необходимо сказать о её восхищении Р.У. Эмерсоном (1803 – 1882) как незаурядным и талантливейшим мыслителем, поэтом и эссеистом, лекции которого она, несомненно, слышала так же, как и о них. Кроме всего прочего, она тут же стремилась прочесть его самого, и это чтение весьма многие исследователи-дикинсоведы склонны считать решающим в складывании её собственной поэтико-философской и художественно-эстетической и этической позиции. Именно Р.У. Эмерсону принадлежит фундаментальная мысль, высказанная в трактате «Доверие к себе», который написан вполне в кантовских традициях: «...Кто жаждет стать человеком, должен обладать самостоятельностью духа. ...священно лишь одно – неповторимость твоего собственного духовного мира. ... Истина прекраснее, чем поддельная любовь... Будем же больше доверять себе!» [9].

Обращение Дикинсон к ориентальной проблематике, символике и философии обязано прежде всего личности Эмерсона, этого «конкордского

⁶ Княжна Анна Давыдовна Абамелек-Баратынская (1814 – 1889) – фрейлина, известная красавица, талантливая поэтесса-переводчица. В апреле 1832 года была пожалована фрейлиной к великой княгине Елене Павловне, но продолжала жить в родительском доме.

пророка», настолько же, насколько и его виднейшему сотоварищу по Трансцендентальному клубу (1836) Г.Д. Торо (1817 – 1862). Оно выросло не столько на основе романтического мироощущения, сколько на живой необходимости внести свежую нравственно-этическую струю в прагматический американский строй жизни. И всё же влияние романтического мировосприятия во многом предопределило сам ход мысли каждого из них. А романтики, как мы помним, сделали попытку опереться на традицию мистического мышления, что отмечал ещё В.М. Жирмунский (1891 – 1971), говоря о значении «шестого чувства». Поэтому они во многом родственны Веданте, характеризуемой такими ведущими чертами, как единство всего сущего, соприродность бессмертного духовного начала в человеке и божественной субстанции, концепция познания как прямого отождествления себя (субъекта) с постигаемым объектом, а не разложения его посредством разума [3, с. 87]. Это во многом эстетическая тенденция нового художественного метода, ставшего в оппозицию просветительской эстетике, стремившейся осуществить преобразования общества на разумных основаниях.

В ранее написанных нами работах [см. 5, 6, 7] по указанной проблеме мы уже выделяли три уровня рефлексии и рецепции ориентальных сакрализованных истин в поэтических моделях мира, человека и космоса у Ф.И. Тютчева и Э.Э. Дикинсон. Среди них мы указывали на *эксплицитный уровень*, на котором поэты-медитативисты говорят о Востоке как о стороне света, что объяснялось нами своеобразием сложившейся у каждого из них натурфилософской концепции мира; на *имплицитный уровень*, выявление которого требовало от нас извлечения классических восточных истин сакрального толка, переработанных поэтическим воображением. А также подытоживали рассмотрение двух указанных уровней в их своеобразном поэтическом синтезе – третьем уровне, определённом нами как *собственный авторский, чувственный, рождающий образ-переживание*. Всё это мы делали с большим или меньшим успехом. Однако без конкретизации того, каковы философские учения Востока, в рамках которых мы определяли эти или иные мысли, образы, идеи, организующие тот самый ориентальный аспект в поэтическом творчестве обоих поэтов.

Данная работа призвана восполнить этот пробел. Заметно, что мысль Ф.И. Тютчева общефилософская. Она требует своего препарирования посредством нескольких ключей, открываемых восточной философией: собственно суфийской, исихастской, зороастрийской, или парсийской и теософской (Сведенборг, Блаватская, Шеллинг) традициями. Дуалистическая же, близкая по характеру зороастрийской, идея сопровождает все оригинальные философско-поэтические построения обоих изучаемых нами поэтов. Так что вопрос лишь в том, как общую практически для всех национальных философских, религиозных и эстетических учений мысль и в каком именно варианте они используют в разнообразных модификациях своих идеалистических воззрений. Актуальной для них является тема мирового порядка, мирового закона, мировой истины и гармонии. В случае с Э.Э.

Дикинсон не настолько всё просто, ибо одной философией, влияниями, реминисценциями и аллюзиями (Дж. Донн, Р. и Э. Браунинги, Э. Бронте, Дж. Китс, С.Т. Кольридж, У. Шекспир, «отец английского гимна», философ и педагог И. Уоттс, Священное Писание) не обойтись. Стоит не упустить из виду религиозный аспект и чисто пуританское её образование, правда, с некоторыми оговорками (вплоть до канонической в пуританизме «Книги Мучеников» Джона Фокса).

Конечно, буддистская идея неразрывной связи зла с жизнью вообще и ввиду этого пессимистическое видение страдания, должного быть побеждённым повышенной чувственностью, совершенной красотой и нравственностью, у поэта проясняется при условии внесения необходимой ясности в определённые нами оригинальную поэтико-философскую концепцию каждого из них. У Ф.И. Тютчева – «О, вещая душа моя!.. / ...Так, ты – жилища двух миров...» [1, с. 619] и «...*есть мир лучший, мир духовный*» [8, с. 298, «Кто б ни был ты, но, встретясь с ней...», 1864], у Э. Дикинсон – «Всего *две вещи мне нужны / Духовный Мир – и Рай – / Я думала – мне хватит средств – / Чтоб выкупить свой пай...*» [2, с. 65, (476)]. Сам человек, со всеми его противоречиями, недоговорённостями и несовершенством, поэтому и станет центральным у Ф.И. Тютчева и Э.Э. Дикинсон в своём антропологическом варианте. Читаем у Ф.И. Тютчева: «...Откуда, как разлад возник? / И отчего же в общем хоре / *Душа не то поёт, что море, / И роищет мыслящий простяк?*...» [1, с. 654, «Певучесть есть в морских волнах...», 1865]. «...Пред *стихийной вражьей силой / Молча, руки опустя, / Человек стоит уныло / Беспомощное дитя*» [1, с. 675, «Пожарь», 1868]. «...Мы в небе скоро устаём, – / *И не дано ничтожной пыли / Дышать божественным огнём. / Едва усилием минутным / Прервём на час волшебный сон, / И взором трепетным и смутным, / Привстав, окинем небосклон, – / И отягчённую главою, / Одним лучом ослеплены, / Вновь упадем не к покою, / Но в утомительные сны*» [8, с. 24 – 25, «Проблеск», 1825].

Правда, у великого русского провидца силён акцент на бессилии человека и непрестанной его погружённости в «утомительные сны». Эта онирическая⁷ составляющая жизни человека видится ему одной из самых сокровенных тайн («...*земная жизнь кругом объята снами...*» [8, с. 51, «Как океан объёмлет шар земной...», 1830]), способной раскрыться в проблесках, видениях, предвидениях, т.е. во всём том, что ведомо ему как поэту, интуитивно чувствующему и понимающему одну из сокровеннейших истин человеческого и «хладного» [8, с. 88, «Поток сгустился и тускнеет...», 1835] бытия: ЖИЗНЬ ЕСТЬ только СОН. Но и его поэтически-интуитивная американская «сестра» также видит далеко за небосклоном, отчего все тютчевские «славы звездные», «глубины», «хаос ночной», «бездны» (и «бездны роковые»), «поединки роковые», «борьба неравная», «сны», «безумия» и «стихии» несколько проясняются и даже иногда входят в порядок спорные «взаимоотношения». Этот поэтический «мир в груди» [8, с. 252, «Так, в жизни есть мгновения...»,

⁷ Онирология – наука, изучающая сны.

1855], столь пространный и тонко организованный, умело переходит в те мысленные потоки, приверженцем которых был Ф.И. Тютчев-человек, читатель и ценитель небесно-лазурной красоты. В то же время наблюдаем у Э.Э. Дикинсон, через познание самой себя познающей других, следующие сдержанные откровения: «*Аукцион разлуки – / Жестокий ритуал – / Как будто в крест вознаги гвоздь – / И молоток упал...* Обычная цена – / Две человеческих души – / А иногда – одна» [2, с. 229, (1612)]. «*Не нужно лестницы скворцам, / Чтоб в небо улететь... / Как мало нужно для любви! / Писанье говорит – / Не возбраняйте детям – / И ангел прилетит*» [2, с. 215, (1574)]. «*Все люди – тайна для меня – / Содержится во всех / Один незаданный вопрос – / Не пуст ли сей орех? / Попробуй сразу угадай – / На вид – совсем неплох...*» [2, с. 143, (1073)].

Остановимся здесь и укажем на скрещиваемость и непрестанное переплетение всех указанных мыслей, идей и взглядов. Они, по-нашему, в равной мере сопоставимы как с *индуистскими* понятиями и категориями, так и с *буддистскими* и *ведантистскими*. Это вынуждает нас выделить соответствующий ряд концепций и понятий: теорию праманы (источников правильного познания), мокшу-шаштру (науку освобождения или спасения души, представленной разнообразными даршанами (истинными видениями), в нашем случае особенно встаёт даршана (философская система) Веданты), философскую категорию Упанишад праны (души, дыхания и Жизненной Силы), пуруши (всепроникающей субстанции), бхакти (любви), с мифологическими образами (Шакти, олицетворяющей ночное небо и динамический аспект космического духа) не только Востока, но и античности (Никта (Ночь) и Эреб (Мрак), порождающие Эфир (чистый воздух внешних сфер) и Гемеру (День)), понятие санкхьи, пракрити (раскрытие, природу пантеистическое мировоззрение, основную идею о тождестве Атмана и Брахмана, категорию всеохватывающего Единого (аналогичную платоновской и неоплатонической). При этом данный компендиум философских, мифологических и религиозных понятий, категорий и учений объединяет воедино как проблемы человека, так и природы, космоса и сущего в целом. Всё это в уникальном своём нерасторжимом единстве взаимодействует вместе, дополняя, необычайным образом взаимодействуя и организуя *изначальную гармонию*. В этой имманентной идее тождественны все философские учения, на которые мы ссылаемся, извлекая собственно авторские контексты. Поэтому здесь дополняющими их становятся понятия *Душоты* (соотносимого с буддийской категорией шуньяты), *древнего Хаоса* (античной идеи, развитой в результате Шеллингом от созидющей силы до разрушающей и несущей в себе смерть, так и воспринятой Ф.И. Тютчевым: «Видение», «Как сладко дремлет сад тёмно-зелёный...» – «хаос» как ночь, «Сон на море» – «хаос звуков», «О чём ты воешь, ветер ночной?..» – «древний, родимый хаос»), *обнажённой, ужасной Бездны* («К Н.» (1824)), Океана, Души, Духа («Арфа скальда» (1834), «Cache-cache» (1826 – 1828), «Сон на море» (1833)). Как мы видим, это как вопросы космогонии, антропологии, метафизики, философии, так и эстетики,

организующей и скрепляющей всё воедино. Из этого следует, что Ф.И. Тютчев и Э.Э. Дикинсон в значительной степени восприняли как раз религиозно-мистические учения, в том числе общие для обоих поэтов учения Якоба Бёме и Эммануила Сведенборга. Из древнекитайской философии, а одновременно с тем и религии и эстетики, преимущественно характеризующейся даосизмом и чань⁸-буддизмом, выделим: необходимость выражения неопределённых идей, выражение истинной красоты, язык намёков, тяготение к гармонии (юнь) и духовному созвучию (ци юнь), идею недвойственности всего сущего (как и в древнеиндийской Адвайта-Веданте), претерпевшую у них существенные изменения. Выходит, что в философском отношении оба поэта скорее близки к китайской философии, в онтологическом – древнеиндийской, а в эстетическом – и к китайской, и к индийской, и к японской одновременно.

Таким образом поэты-медитативисты реализуют принцип динамического Единого в своей на самом деле, тщательно сконструированной поэтической модели, где содержательное, смысловое, столь же взаимосвязано и определённее, как и формальное. Вопрос о Хаосе у них межцивилизационный, однако своеобразное его преломление в китайской философской мысли соответствует Тютчевскому и отчасти дикинсоновскому – двинуться в изначальной Хаос, пережить его, чтобы установить нарушенную Гармонию. Категория Гармонии у них продолжает древнегреческую традицию, но и не умаляет древнекитайскую с её пониманием Срединности. Также укажем, что мысль о человеке как космическом существе – чисто китайская (Небо – Земля – Человек), хотя она и находит некоторые варианты в древних философских традициях, у них трансформируется в триаду «Небо – Природа – Человек». Все эти магистральные детерминанты позволяют нам окончательно заключить, что философские учения Востока есть органическая основа поэтического творчества Ф.И. Тютчева и Э.Э. Дикинсон.

Литература

1. *Боратынский, Е.А.* Поэзия. Проза. Публицистика / Е.А. Боратынский, Ф.И. Тютчев. – М.: АСТ, 2008. – 763 [5] с.
2. *Дикинсон, Э.* Стихи из комода / Э. Дикинсон; пер. с англ. Г.М. Кружкова. – СПб.: Издательская Группа «Азбука-классика», 2010. – 256 с.
3. *Зыкова, Е.П.* Восток в творчестве американских трансценденталистов / Е.П. Зыкова // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1988. – 291 с.
4. *Кожин, В.В.* Тютчев / В.В. Кожин. – М.: Молодая гвардия, 1988. – 495 с.
5. *Пятачков, Ю.С.* Реализация ориентального аспекта в философской (медитативной) лирике Ф.И. Тютчева и Э.Э. Дикинсон / Ю.С. Пятачков // Студенческая наука как фактор личностного и профессионального развития будущего специалиста: материалы студ. науч.-практ. конф., Минск, 26 апр. 2013 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка; редкол.: В.В. Буцик [и др.]. – Минск: БГПУ, 2013. – С. 164 – 166.

⁸ Китайский термин «чань» восходит к санскритскому слову «дхьяна» – медитация.

6. Пятчкова, Ю.С. Ф.И. Тютчев и Э.Э. Дикинсон: «несостоявшийся» диалог / Ю.С. Пятчкова // Студенческая наука как фактор личностного и профессионального развития будущего специалиста: материалы студ. науч.-практ. конф., Минск, 27 апр. 2012 г. / Бел. гос. пед. ун-т им. М. Танка / редкол. В.В. Бушик [и др.]. – Минск: БГПУ, 2012. – С. 159 – 164.

7. Пятчкова, Ю.С. Эзотерические мотивы в поэтическом творчестве Ф.И. Тютчева и Э.Э. Дикинсон / Ю.С. Пятчкова // *Juventus in litteratura*: материалы II межвуз. конф. «Актуальные проблемы изучения зарубежной литературы», Минск, 24 апр. 2013. – Минск: РИВШ, 2013. – С. 58 – 62.

8. Тютчев, Ф.И. Лирика / Ф.И. Тютчев. – М.: Эксмо, 2009. – 384 с.

9. Эмерсон, Р.У. Нравственная философия / Р.У. Эмерсон. – Минск: Харвест, М.: АСТ, 2001. – 384 с.

Пятровіч Аляксандра, БДУ

НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АДМЕТНАСЦЬ ЛІТАРАТУРНЫХ КАЗАК УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА І КЭНДЗІ МІЯДЗАВЫ

(Навуковы кіраўнік – канд. філал. навук, дац. Н. У. Лямека)

Калі асоба Уладзіміра Караткевіча (прынамсі, для беларускіх чытачоў) не патрабуе дадатковых біяграфічных звестак, то пра жыццёвы і творчы шлях Кэндзі Міядзавы неабходна даць кароткую даведку. Гэты пісьменнік і гуманіст нарадзіўся ў 1896 г. на поўначы выспы Хансю. Яго бацька быў ліхвяром, і Міядзава, старэйшы з пяці дзяцей, у будучыні мусіў працягнуць сямейную справу. Аднак ён быў адданым будыстам, усім сэрцам спачуваў гарачнаму становішчу сялян у роднай прэфектуры і не жадаў нажывацца на чужбы. Пасля канфлікту з бацькам Міядзава быў вымушаны пакінуць родны дом. Ён зрабіўся вясковым настаўнікам і аграномам і, кіруючыся рэлігійнымі поглядамі, прысвяціў усё жыццё альтруістычнай працы ў імя простых людзей. Свае апавяданні, казкі і вершы ён друкаваў за ўласны кошт і гэты шлях не дасягнуў поспеху ў чытачоў, хаця некаторыя з тагачасных значных паэтаў надзвычай пазітыўна ацэньвалі яго творчасць [2], [6]. Міядзава маладосці хварэў на сухоты і памёр у 1933 г. ад пнеўманіі. Прызнаны суайчыннікаў літаратар атрымаў толькі пасля смерці: па яго дзіцячым творам Леаднарава здымаліся мультфільмы, а верш «Не падавацца дажджам»⁹ актыўна выкарыстоўваецца ў сістэме адукацыі [7].

У якасці аб'ектаў тыпалагічнага параўнання для дадзенага артыкула былі абраныя два творы: «Жабкі і чарапахы» Уладзіміра Караткевіча [3] і «Дабродушная вулканічная бомба»¹⁰ Кэндзі Міядзавы ў перакладзе К. Рабавай

на рускую мову. Кожны з іх можна назваць літаратурнай казкай, ці, паводле вызначэння С. Белакуравай, «арыентаваным на выдумку творам, які цесна звязаны з народнай казкай, але, ў адрозненне ад яе, належыць да канкрэтнага аўтара, не бытаваў перад публікацыяй у вуснай форме і не меў варыянтаў» [1]. Яны прызначаны для дзіцячай аўдыторыі і таму спалучаюць у сабе забаўляльны (цікавы падзеі, вялікая колькасць дэялогаў) і дыдактычна-выхаваўчы элемент. Нягледзячы на асноўную ідэю, якую абодва аўтары спрабуюць данесці да малага чытача: гэта талерантнасць у дачыненні да іншага, неабходная для гарманічнага суіснавання як у адвечна шматэтнічным грамадстве Беларусі, так і ў Японіі, якая перажыла стагоддзі нацыянальнай ізаляцыі. Апрача маральнага павучэння, гісторыі ўтрымліваюць спасылкі да папулярна-навуковых вядоў, што падвышае іх навучальную каштоўнасць: з твору Караткевіча можна вынесці крыху заалагічных звестак, Міядзава ў раскіданых па тэксце тлумачэннях каратка апавядае пра паходжанне вулканічнай бомбы.

Храніць кэзак часткова супадае ў катэгорыі месца: яно застаецца нязменным і з'яўляе сабой фрагмент натуральнага ландшафту. У творчасці абодвух пісьменнікаў крытыкі знаходзяць рысы літаратурнага рамантызму, што ўлучае ў сябе асаблівую цікавасць да прыроды і яе схаванай паэзіі. Выбар кароткай часткі прыроднага асяроддзя можна палічыць прайвай нацыянальнай спецыфікай, адлюстраванай у тыповым для пэўнай краіны пейзажы: у Караткевіча гэта балота¹¹, у Міядзавы – падножжа гары. Істотна адрозніваецца выкарыстанне катэгорыі часу: тэкст Караткевіча апісвае адну-адзіную драматычную сустрэчу, а Міядзава, хоць і лаканічна, распавядае пра існаванне цэнтральнага персанажа на працягу гадоў. Першы спосаб дазваляе зрабіць яскравае ўражанне на чытача, другі – замацаваць абраную сітуацыю (непаразуменне, незаслужаны астракізм) шэрагам прыкладаў.

Падаецца цікавым, што ў творы Караткевіча Чарапахы з'яўляецца суб'ектам, які дзейнічае і добраахвотна ўступае ў дыялог, тады як Вулканічная бомба Міядзавы – хутчэй пасіўны аб'ект камунікацыі. Магчыма, такая розніца дазваляе казаць пра падсвядомае адлюстраванне ў тэкстах адпаведна гуманістычна-актыўнага ідэалу і будыйскага прынцыпу нядзеяння. Аднак варта зазначыць: і тая, і другая праганагістка праўляюць надзвычайную ветлівасць і добразычлівасць у дачыненні да суразмоўцаў, што дазваляе казаць пра ўніверсальныя рысы ў апісанні будзённага ўзору паводзінаў.

Абодва пісьменнікі выкарыстоўваюць прыём антрапамарфізму (папулярны ў творах дзіцячай літаратуры, а таксама ў алегорыях розных узроўняў – прыгтах, байках, etc). Але калі здольнасць размаўляць і перажываць складаныя эмоцыі ў Караткевіча, згодна з канонам беларускай казкі пра жывёлаў, атрымліваюць толькі звяры, то Міядзава надзяляе ёю расліны і элементы нежывой прыроды, абіраючы галоўным героем камень; апошняе можна лічыць ушляхам сінта, традыцыйнай паганскай рэлігіі Японіі. Даследчык А.

⁹ 「雨ニモマケズ」 [7].

¹⁰ «Добродушная вулканічная бомба» [4].

¹¹ Тут можна ўгадаць назвы вядомых твораў беларускай літаратуры: «Дрытва» Коласа, «Людзі на балоце» Мелсжа. Сярод балотаў адбываецца дзеянне іншай аповесці Караткевіча – «Дзікае палляанне караля Стыха».