БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
БЕЛОРУССКОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ
ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ

К 70-летию
кафедры русской литературы
БГУ

РУССКАЯ И БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРЫ

на рубеже XX—XXI веков

Сборник научных статей
В двух частях
Часть 2

Под редакцией профессора С. Я. Гончаровой-Грабовской

Минск «РИВШ» 2010

УДК
ББК
Н

Р е к о м е н д о в а н о
Ученым советос филологического факультета
Белорусскго государственного университета
(протокол № 6 от 27 мая 2010 г.)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор *Т.Е. Комаровская;*
доктор филологических наук, профессор *Л.Д. Синькова*

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я :
доктор филологических наук, профессор
С. Я. Гончарова-Грабовская (отв. ред.);
доктор филологических наук, профессор *А.И. Бельский*;
доктор филологических наук, профессор *И. С. Скоропанова;*
доктор филологических наук, профессор *А.А. Станюта;*
доктор филологических наук, профессор *А.А. Нестеренко*
кандидат филологических наук, старший преподаватель *У. Ю. Верина* (зам. отв. ред.)

Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 2 / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. — Минск: РИВШ, 2010. — ___ с.
ISBN

Сборник создан по итогам международной научной конференции, прошедшей в Белорусском государственном университете. Научные статьи отражают тенденции развития современного литературного процесса, его проблематику и поэтику.

Рассчитан на литературоведов, преподавателей и студентов филологических и культурологических специальностей.

Издание подготовлено на кафедре русской литературы БГУ.

УДК
ББК

© Коллектив авторов
© БГУ, 2010

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ И ПРАГМАТИКА

Е. А. Городницкий (Минск)

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ АКТУАЛИИ И СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

По-видимому, нет особой необходимости в дополнительном обсуждении вопроса о существовании определенной взаимообусловленности между мировоззрением эпохи и ее стилевым своеобразием, ее художественным выражением. Наличие такой связи (хотя, безусловно, и не прямой, опосредованной) сегодня, по существу, не подвергается сомнению. Однако конкретные механизмы и способы ее реализации еще недостаточно изучены. Данная проблема представляется нам весьма актуальной как раз по отношению к современному литературному процессу, в котором проявляются самые разнообразные направления и тенденции художественного развития.

Принимая во внимание особенности современного литературного процесса, следует прежде всего задаться вопросом: правомерно ли в таких условиях вообще вести речь о едином *стиле эпохи*? Ведь современное состояние литературы как раз характеризуется стилевым многообразием, отсутствием какой-либо единственной, доминирующей и определяющей линии. Соответственно, и в метафизической области, в сфере мышления в наше время очевидны ощутимые сдвиги в сторону плюралистического мировоззрения, представлений о многополярности мира. Сохраняется ли при таких условиях взаимозависимость мировоззренческих представлений и художественных тенденций, и если сохраняется, то в какой степени? Вот вопросы, которые требуют в первую очередь своего разрешения, вопросы, важные для теоретико-методологического осмысления закономерностей современного литературного развития.

В настоящее время значительно обогатилась и усложнилась система терминологии, которой пользуются литературоведы и критики. Я преднамеренно не употребляю в данном случае выражение *литературоведческая* терминология, поскольку ныне широко распространены заимствования терминов из других гуманитарных дисциплин и даже не только гуманитарных. Эти понятия приспосабливаются, не всегда, впрочем, удачно, к литературоведческому

обиходу. Причины подобной терминологической экспансии очевидны: существует действительная необходимость в расширении исследовательского поля, в использовании новых ракурсов проблемного видения. Терминологическая система на любом этапе развития науки не может представлять собой застывшую, неподвижную конструкцию. Она развивается вместе с развитием науки, ее порождающей. И вполне закономерно, что во времена, когда актуальность интердисциплинарных исследований подтверждается практикой, происходит активный терминологический «взаимообмен». Сложность, а зачастую и противоречивость, процесса выработки новейшей терминологии свидетельствует о том, что современное литературоведение находится в поисках новых путей, стремится к обновлению исследовательского языка.

Однако, требует к себе определенного внимания и та терминология, которая уже давно, казалось бы, устоялась, прошла проверку временем. Роль и значение таких ключевых понятий, как *метод, стиль, творческая манера*, с течением времени изменяются, уточняются. Поэтому существует необходимость в определении их содержательности, которая соответствовала бы именно современному состоянию литературной теории.

Как известно, использование термина *метод* по отношению к литературному творчеству было введено лишь в двадцатые годы прошлого столетия советскими исследователями. По существу, понятие метода как способа научного исследования было распространено также и на искусство. Несомненно, здесь сыграли свою роль позитивистские и нормативные установки, характерные в определенной степени для мировоззрения того времени. Литература в ряду других искусств рассматривалась преимущественно как средство познания и освоения/преобразования действительности. Хотя при этом и отмечался специфический характер ее отношений с действительностью, но все же художественный и научный методы не представлялись чем-то совершенно противоположным.

Метод, являясь одним из краеугольных понятий марксистской литературоведческой теории, прежде всего, связывался с таким явлением как *социалистический реализм*. Существовала своеобразная иерархия представлений, в соответствии с которой право называться м е т о д о м (художественным, творческим) получал, по существу, только социалистический реализм, тем самым как бы выделяясь из всего разнообразия художественных направлений и стилей. В «Литературном энциклопедическом словаре» (1987), например, социалистическому реализму дается следующее определение: «художественный метод литературы и искусства, представляющий собой эстетическое выражение

социалистически осознанной концепции мира и человека, обусловленной эпохой борьбы за установление и созидание социалистического общества» [1, с. 414]. Определение, конечно, в терминологическом отношении довольно приблизительное, не дающее полного представления об этом действительно сложном явлении. Здесь, собственно, отождествляются совершенно разные по своему содержанию понятия: *«выражение концепции»* и метод. Обратим, однако, внимание на то, каким образом в данном издании характеризуются другие явления того же ряда (оставим в данном случае в стороне их конкретно-исторические особенности). Уже *критический реализм* называется «направлением в реалистической литературе и искусстве» [1, с. 171]. Направлениями также именуются *романтизм, натурализм*. В общем-то, довольно сложно разобраться в такой многоступенчатой системе, в логике ее построения, поскольку, наряду с *методом* и *направлением*, для обозначения идейно-художественных общностей используются также термины *течение*, *стиль*. Так, например, *сентиментализм* получает наименование *течения*, а *барокко – стиля*. В этом разнобое просматривается все-таки определенная тенденция – стремление к выстраиванию явлений в соответствии с представлением об их значимости. Естественно, маньеризм или рококо существенно отличаются, к примеру, от реализма или романтизма. И, видимо, эти различия не сводятся только к «объему» данных явлений и сфере их распространения.

Во всяком случае, приходится констатировать, что проблема терминологического обозначения в затронутой нами области не представляется пока еще окончательно разрешенной. По-видимому, и в дальнейшем в нашей литературоведческой практике будут параллельно использоваться такие термины, как *направление* и *стиль*, в основе своей синонимические, но относящиеся к различным культурно-историческим традициям.

Категория *стиля* на протяжении нескольких прошедших десятилетий получила значительное углубление своего содержания. Стиль уже не связывается исключительно с формальными аспектами литературного произведения. В настоящее время, наряду с представлением о стиле как совокупности изобразительно-выразительных средств, все более уверенно заявляет о себе другая точка зрения, согласно которой стиль рассматривается как выражение содержательности художественной формы, как целостное художественное воплощение замыслов автора.

В данном ракурсе, как нам представляется, довольно близки между собой понятия *стиль* и *художественный мир*. Их сближает как раз наличие тесной взаимосвязи мировоззренческих представлений с конструктивными основаниями поэтики. Ибо своеобразие взглядов автора и героя на мир

глубоко и выразительно проявляется как раз в самой структуре современного литературного произведения, во взаимоотношениях его конструктивных элементов, переплетении различных точек зрения и т. п. Значительно далее отстоят между собою все-таки *метод* и *стиль*, которые чаще противопоставляются по своим основным признакам и характеристикам, представая в качестве своеобразных контрапунктов литературного процесса. Исходя из постулата о едином творческом методе в советской литературе и в то же время ее стилевом многообразии, исследователи в недалеком прошлом не находили в стиле того объединяющего начала, каким, по их мнению, обладал художественный метод. Автор монографии «Художественный метод и стиль» (1964) О. В. Лармин не принимал вообще самого понятия «стиль эпохи», считая его изобретением буржуазного искусствоведения. Указывая на «недостаточно четкое разграничение понятий «метод» и «стиль», «стиль» и «индивидуальная манера» [2, с. 14], он предлагал в качестве критерия такого разграничения использовать степень обобщенности данных понятий. Взяв в качестве исходной модели философскую триаду общего, особенного и единичного, он проецирует на нее свое представление о соотношении метода, стиля и индивидуальной манеры писателя. «Высшая степень общности» видится им в художественном методе, в котором проявляются «общие принципы подхода к художественному отражению действительности» [2, с. 242]. Стиль, как проявление особенного, естественно не может в таком случае претендовать на выражение общих закономерностей и представлений.

В наше время стилевая палитра литературы значительно расширилась по сравнению с предыдущими периодами. При этом для современной литературы в большей степени характерно смешение жанровых и стилевых признаков, совмещение различных художественных приемов, техник, способов организации текстового пространства. Возможно ли в таком случае говорить об едином стиле – стиле, воплощающем в себе дух времени, его основные художественные черты?

Можно поставить вопрос и в другой плоскости: могут ли сохранить в таких условиях свое определяющее положение такие категории, как *метод, направление*? Т. е., сохраняется ли в незыблемом состоянии очерченная некогда в эпоху строгой регламентации иерархическая соотнесенность терминов, обозначающих некоторые идейно-художественные общности? Если придерживаться и сегодня такой довольно жесткой схемы, не предстанет ли в общем-то обедненной картина современного литературного процесса, не сведется ли декларируемое многообразие опять-таки к нескольким «измам»: к

реалистическому и постмодернистскому векторам художественного развития?

Философы и культурологи характеризуют наше время как переходную эпоху, начало созидания совершенно нового типа культуры, кардинальным образом отличающегося от существовавшего ранее. По словам известного российского эстетика академика В. В. Бычкова, мы находимся «в начале принципиально новой (иной) эпохи в истории человечества» [3, с. 5]. Было бы, пожалуй, слишком неосмотрительно связывать такие грандиозные изменения (уже наметившиеся, но также и предполагаемые) только с одним каким-либо идеологическим движением или мировоззренческой системой. Но все же принято считать, что переживаемое нами время представляет собой период *Постмодерна*, характеризующийся в философском, мировоззренческом отношении определенными свойствами. Мир *Постмодерна* – децентрализованный, плюралистический мир, в котором сосуществуют различные направления и представления.

Однако, как ни странно, в итоге получается, что у т в е р ж д е н и е подобного типа мировидения, а также соответствующего ему художественного направления (все-таки *направления*?!.) осуществляется как определение о д н о й из возможных моделей развития, а значит, в каком-то смысле ограничение иных возможностей. Парадокс состоит в том, что постмодернизм в литературе и искусстве, отрицая другие системы (или системность как таковую), заявляя о своей монополии на истину (пускай даже на множественность истин или принципиальное их недостижение/неразличение), в чем-то существенном уподобляется как раз оппонируемым им. Во всяком случае, именно такой видится ситуация с белорусским литературным постмодернизмом, представляющим отдельное течение в современной литературе, имеющим довольно скромные художественные достижения, однако претендующим в то же время на лидирующее положение.

---

1. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М., 1987.

2. *Лармин, О. В.* Художественный метод и стиль / О. В. Лармин. – М., 1964.

3. *Бычков, В. В.* Эстетика / В. В. Бычков. – М., 2002.

Г. Я. Адамовіч (Мінск)

ДА ПРАБЛЕМЫ ТЫПАЛОГІІ БЕЛАРУСКАГА КАНТЭКСТУ

Праблемы тыпалогіі выступаюць прыярытэтным аб'ектам даследавання з пачатку 1970-х гг., убіраючы вывучэнне самых розных літаратурна-мастацкіх з'яў у аспекце класіфікацыі і сістэматызацыі асноўватваральных прыкмет і якасцей. З актуалізацыяй тыпалагічнага (гісторыка-тыпалагічнага, параўнальна-тыпалагічнага) падыходу праводзяцца даследаванні айчыннай і замежных літаратур, асноўных складнікаў і характару развіцця літаратурнага працэсу (сусветнага і нацыянальнага), відаў і формаў літаратурных сувязей. Тыпалогія і ўзаемасувязі літаратур, тыпалогія літаратурных узаемадзеянняў – у шэрагу распрацаваных напрамкаў кампаратывісцкага дыскурсу. У іх межах вучонымі-філолагамі Беларусі разглядаюцца самыя розныя аб'екты: літаратурныя эпохі, кірункі і плыні, роды і жанры і інш. Навуковая тэма кафедры беларускай літаратуры БДПУ імя Максіма Танка фармулюецца ў рэчышчы аднаго з гэтых напрамкаў: "Тыпалогія літаратурнага працэсу ў Беларусі ў сістэме новых педагагічных тэхналогій" (2006 – 2010 гг.).

Тыпалогія беларуска-замежных літаратурна-мастацкіх сувязей – навуковая парадыгма міжлітаратурных (беларуская і іншанацыянальныя літаратуры) і міждысцыплінарных (літаратура і іншыя віды мастацтва, літаратуразнаўства і іншыя навукі) зносін і ўзаемадачыненняў, якая дазваляе вылучыць асобную памежную сферу – беларускі кантэкст – як іх сумарную множнасць і як сістэму.

Беларускі кантэкст мае не толькі падпарадкаванае іншым складнікам вызначэнне (фон, асяроддзе, сістэма для падсістэмы [1, с. 76]), але і асобнае, сэнсава значнае, цэнтральнае, цэласнае, якое аб'ядноўвае самастойныя аб'екты-сістэмы ў адзінае цэлае. У аснову тыпалогіі беларускага кантэксту закладзены суадносіны паміж яго складнікамі, якія вызначаюцца міжлітаратурнымі і міждысцыплінарнымі сувязямі і ўзаемадачыненнямі. У міжлітаратурным аспекце беларускі кантэкст фарміруецца пры супастаўленні і проціпастаўленні нацыянальных літаратур (у сістэме сусветнай літаратуры), асобных з'яў у межах сусветнага літаратурнага працэсу (эпох, кірункаў, плыняў, жанраў і інш.), а таксама аўтараў і літаратурных твораў (і адпаведна іх фармальна-змястоўных кампанентаў). У міждысцыплінарным вывучэнні параметры беларускага кантэксту вызначаюцца суадносінамі паміж вобразамі, створанымі ў літаратуры і ў іншых відах мастацтва, у рэчышчы праблемнага вывучэння літаратуры (разгляд той ці іншай праблемы ў межах розных дыскурсаў), пры супастаўленні падсістэм у межах сістэм

больш высокага ўзроўню абагульнення (па гарызанталі і вертыкалі) і выяўленні агульных заканамернасцей іх развіцця.

Тры ключавыя задачы беларускага літаратуразнаўства можна акрэсліць у аспекце кампаратывізму: беларускі кантэкст даследуецца як з'ява міжлітаратурных узаемасувязей, беларускі кантэкст разглядаецца ў сферы міждысцыплінарных узаемадзеянняў, беларускі кантэкст выступае прыкметай цэласнасці навуковага і мастацкага тыпаў пазнання.

Сфера міжлітаратурных узаемасувязей з'яўляецца асновай фарміравання і развіцця беларускага кантэксту. «...Тэкст жыве, толькі калі судакранаецца з іншым тэкстам (кантэкстам)», – пісаў М. М. Бахцін у позніх накідах «Да метадалогіі гуманітарных навук» [2, с. 76]. У выніку супастаўлення дзвюх і болей літаратурна-мастацкіх з'яў, кожная з якіх належыць асобным нацыянальным літаратурам, выяўляюцца агульнасці, якія сведчаць пра адзінства сусветнага літаратурнага працэсу ў цэлым і разам з тым прыўносяць дадатковыя якасці ў сістэму нацыянальнага мастацтва. Гэтыя агульнасці акрэслены паняццем "кантэкст". Кантэкст фарміруецца дыялектычнымі працэсамі рэцэпцыі ў сістэме міжлітаратурных сувязей: "беларускі кантэкст" у сусветнай літаратуры і "сусветны кантэкст" у нацыянальным слоўным мастацтве. Кантэкст разглядаецца як цэласная сістэма – сумежжа беларускай і сусветнай літаратур, сумежжа літаратуры як слоўнага мастацтва (сукупнасці ўсіх твораў усіх літаратур народаў свету) і літаратурнай класікі (вяршынных дасягненняў у ёй).

У аснове тыпалогіі беларускага кантэксту закладзены суадносіны паміж яго складнікамі. У міжлітаратурным аспекце беларускі кантэкст фарміруецца пры супастаўленні і проціпастаўленні нацыянальных літаратур (у сістэме сусветнай літаратуры), асобных з'яў у межах сусветнага літаратурнага працэсу (эпох, кірункаў, плыняў, жанраў і інш.), а таксама аўтараў і літаратурных твораў (і адпаведна іх фармальна-змястоўных кампанентаў).

Рэцэпцыя сусветнай літаратурнай класікі ў беларускай мастацкай прасторы, а таксама ўваходжанне беларускай літаратурнай класікі ў сусветную літаратуру – двухбаковы працэс, у выніку якога адбываецца фарміраванне і развіццё беларускага (беларуска-іншанацыянальнага, беларуска-замежнага) кантэксту. Ён з'яўляецца памежжам беларускай літаратуры і літаратур народаў свету, якое дапаўняе і ўзбагачае кожную з іх. Двуадзінства працэсаў рэцэпцыі дазваляе вылучыць два складнікі беларускага кантэксту: замежны кантэкст у беларускай літаратуры і беларускі кантэкст у іншанацыянальных літаратурах. Беларускі кантэкст – гэта арганічная частка нацыянальнага літаратурнага працэсу і змястоўна-структурны кампанент літаратуры сусветнай.

Беларускі кантэкст разглядаецца як “сумарная множнасць” і разам з тым цэласнае адзінства сістэмы міжлітаратурных сувязей і ўзаемадзеянняў. З аднаго боку, ён фарміруецца на аснове ўсёй сукупнасці прыкладаў нацыянальнага мастацтва, якія так ці інакш звязаны з іншанацыянальнымі літаратурамі. З другога боку, беларускі кантэкст выступае цэласнай мастацкай прасторай, якая мае адметны характар і спецыфічныя заканамернасці развіцця. У гэтым выпадку ён з’яўляецца інтэграванай якасцю сістэмы міжлітаратурных сувязей і зносін.

Тыпалогія беларускага кантэксту акрэслена параметрамі, якія характарызуюць нацыянальны і сусветны літаратурны працэс у цэлым (літаратурна-мастацкія эпохі, кірункі, жанры і інш.), а таксама вызначаюць змястоўна-структурныя кампаненты мастацкага твора (ідэйна-эстэтычныя пазіцыі творцы, тэматыка, праблематыка, сістэма вобразаў і інш.). “Звышз’явамі” беларускага кантэксту (нараджаюцца толькі ва ўмовах сістэмнага цэлага) выступаюць феномены, якія не вылучаюцца ў межах асобнай літаратуры або твора, але выяўляюцца на аснове тыпалагічных сыходжанняў, у выніку кантактных і генетычных сувязей (вандроўныя сюжэты, вечныя вобразы, скразныя матывы і інш.).

Беларускі кантэкст разглядаецца як адзінка ў сферы міждысцыплінарных узаемадзеянняў. Паняцце “кантэкст” абазначае памежжа дзвюх рэальнасцей: “першай” (матэрыяльнай, аб’ектыўнай) і “другой” (мастацкай, суб’ектыўнай), што дазваляе праводзіць міждысцыплінарныя даследаванні літаратуры. Праблема міждысцыплінарнасці ў пачатку XXI ст. актуалізуецца з прыняццем новых адукацыйных стандартаў, дзе яна вылучана ў якасці скразнога напрамку сучаснага развіцця навук і сістэмы адукацыі [3]. Зварот да міжпрадметных сувязей – адзін з прыярытных прынцыпаў выкладання беларускай літаратуры ў сярэдніх агульнаадукацыйных установах Беларусі [4].

З пазіцый міждысцыплінарнага падыходу беларускі кантэкст разглядаецца як спадчына сусветнай літаратуры, перастворaная прадстаўнікамі розных відаў мастацтва ў Беларусі – у выяўленчым мастацтве і музыцы, у тэатры і кіно і інш. Гэтаксама мастацкая рэальнасць даследуецца з прымяненнем катэгарыяльнага апарата і метадалогіі іншых навук, паколькі яна змяшчае багаты матэрыял для рознабаковага і больш глыбокага спасцiжэння чалавека і свету. У рэчышчы міждысцыплінарнай парадыгмы вылучаны дзве актуальныя парадыгмы тыпалогіі беларускага кантэксту: зварот да сістэмнага аналізу і выкарыстанне тэзаўруснага падыходу. Сістэмны аналіз з’яўляецца агульнанавуковай праграмай, з дапамогай якой можа быць рэалізавана ідэя міждысцыплінарнасці ў дачыненні да розных сфер навуковага пазнання. У сувязі з развіццём і пашырэннем інфармацыйных тэхналогій актуалізуюцца дзве праблемы,

акрэсленыя паняццямі “тэзаўрус” і “тэзаўрусны падыход”. Першая – праблема сістэматызацыі ведаў з розных галін літаратуры, культуры (па сусветнай літаратуры ў беларускім кантэксце і беларускай літаратуры як часткі сусветнай літаратурнай спадчыны). Другая праблема – вылучэнне сістэмы прыярытэтаў у працэсе сістэматызацыі, класіфікацыя літаратурных фактаў на той ці іншай сістэмаўтваральнай аснове.

Сістэмны аналіз і тэзаўрусны падыход, будучы па-ранейшаму актуальнымі навукова-даследчымі парадыгмамі, дазваляюць вылучыць спецыфічныя з’явы і працэсы, адпаведна з якімі ідзе фарміраванне і развіццё літаратуры як асобнага віда чалавечай дзейнасці, а таксама з пазіцый якіх гэты від можа быць даследаваны і інтэрпрэтаваны – і як самастойная сфера творчасці, і ў супастаўленні і проціпастаўленні з іншымі відамі і формамі чалавечай дзейнасці.

Беларускі кантэкст выступае прыкметай цэласнасці навуковага і мастацкага тыпаў пазнання. Міждысцыплінарнасць у гэтым аспекце можна абазначыць як вывучэнне адной і той жа *рэальнасці* прадстаўнікамі розных навук і мастацтваў, што забяспечвае яе шматаспектнае, шматбаковае пазнанне, абапіраючыся на дадзеныя і метадалогію розных навук. Літаратуразнаўства мае агульную сферу з іншымі навукамі, калі літаратура даследуецца не столькі як «*мастацкі* свет», колькі як «*свет*», што развіваецца па агульных, незалежных ад чалавека фундаментальных законах і з’яўляецца прадметам вывучэння ў розных навуках, у т. л. з’яўляецца прадметам пазнання і адлюстравання ў творах літаратуры.

Беларускі кантэкст уяўляе сабой складаную шматузроўневую, шматвектарную структуру, якая фарміруецца ў сістэме міжлітаратурных, міждысцыплінарных сувязей і ўзаемадзеянняў. Яго тыпалогія вызначаецца пры супастаўленні і проціпастаўленні літаратуры і іншых відаў мастацтва і характарызуецца агульнасістэмнымі заканамернасцямі гістарычнасці, іерархічнасці, шматстайнасці, камунікатыўнасці, інтэгратыўнасці. Наяўнасць сувязей і ўзаемадзеянняў паміж літаратурамі ў кантэксце сусветнай, а таксама двухбаковасць працэсаў рэцэпцыі ў літаратуры і мастацтве абумоўліваюць спецыфіку суадносін паміж часткамі і цэлым як асобнай заканамернасці фарміравання і развіцця кантэксту.

“Звышякасцю” сістэмы міждысцыплінарных сувязей, цэласным нараджэннем кантэксту з’яўляецца паняцце інтэрдысцыплінарнасці. Яно трактуецца намі як сумежжа і як прыём суаднясення дзвюх рэальнасцей – аб’ектыўнай і суб’ектыўнай, матэрыяльнай і мастацкай, як спосаб выяўлення агульнасцей паміж імі. У шырокім сэнсе слова інтэрдысцыплінарнасць з’яўляецца ядром беларускага кантэксту і характарызуецца агульнасістэмнымі заканамернасцямі гістарычнасці, іерархічнасці, шматстайнасці, камунікатыўнасці, інтэгратыўнасці.

Наяўнасць сувязей і ўзаемадзеянняў паміж літаратурамі ў кантэксце сусветнай, а таксама двухбаковасць працэсаў рэцэпцыі ў літаратуры і мастацтве абумоўліваюць спецыфіку суадносін паміж часткамі і цэлым як асобнай заканамернасці фарміравання і развіцця кантэксту.

Заканамернасць гістарычнасці выяўляецца на розных этапах рэцэпцыі беларускай і іншанацыянальных літаратур, сусветнай літаратуры ў цэлым, упісаных у гісторыка-культурны працэс той ці іншай дзяржавы, нацыі, чалавецтва. Яна выяўляецца ў працэсах выспявання, тыпалагізацыі літаратурна-мастацкай з'явы (эпохі, кірунку, жанру, вобраза і інш.). Названая заканамернасць праступае праз паўтаральнасць гэтай з'явы ў літаратуры розных народаў, перыядаў. Яе можна заўважыць на прыкладах узнаўлення аўтарам тых ці іншых прыкмет свайго часу, традыцый папярэдніх эпох або наватарскіх для свайго часу тэндэнцый.

Заканамернасць іерархічнасці раскрываецца на прыкладах аднабаковых, двухбаковых, а таксама шматбаковых сувязей паміж беларускай літаратурай і літаратурамі народаў свету, што з'яўляецца вынікам двуадзінства рэцэпцыі ў межах сусветнай літаратуры. Пры пераходзе з адной літаратуры ў другую (або пры супастаўленні адной літаратуры з другой) адбываецца пераразмеркаванне прыярытэтаў у сістэмах міжлітаратурных сувязей, літаратурнай класікі, нацыянальных літаратур. Заканамернасць іерархічнай упарадкаванасці звязана таксама са спецыфікай тэзаўруснага падыходу, які дазваляе класіфікаваць літаратурныя і міждысцыплінарныя сувязі на той ці іншай сістэмаўтваральнай аснове.

Заканамернасць шматстайнасці абумоўлена наяўнасцю шматбаковых, шматвектарных сувязей паміж літаратурамі. Класічныя творы сусветнай (нацыянальнай) літаратуры маюць разгалінаваную сістэму сувязей з творамі, сюжэтамі, вобразамі іншых пісьменнікаў, у тым ліку замежных, прадстаўнікоў іншых відаў мастацтва або нашчадкаў, якія звяртаюцца да ўзораў класікі ў іншых стагоддзях. Мастацкі свет творцы таксама шматмерны, шматзначны, ён з'яўляецца аб'ектам асэнсавання і перастварэння пры перакладзе, інтэрпрэтацыі ў розных відах мастацтва, а таксама ва ўспрыманні рэцыпіентаў-навукоўцаў.

Заканамернасць камунікатыўнасці выяўляецца ў міжлітаратурных сувязях і ў міждысцыплінарным асвятленні. Існуюць пэўныя асаблівасці пры пераходзе ад фальклору да літаратуры, з адной нацыянальнай літаратуры ў іншую, з аднаго стагоддзя ў другое. Рэцэпцыя літаратурнага твора, сюжэта, вобраза, іх інтэрпрэтацыя сродкамі іншых відаў мастацтва, з дапамогай тэрміналогіі і метадалогіі іншых навук таксама сведчыць пра наяўнасць гэтай заканамернасці ў сістэмах міжлітаратурных, міждысцыплінарных сувязей.

Заканамернасць інтэгратыўнасці выяўляецца праз спецыфіку зносін часткі і цэлага, праз паняцце цэласнасці сістэмы. Кожнае з тэарэтычных паняццяў, прааналізаванае ў кампаратывісцкім плане, ілюструе еднасць літаратурных з'яў на аснове цэласнасці сістэм "літаратура", а таксама беларускага кантэксту – складовай часткі нацыянальнай і сусветнай літаратуры, іх арганічнага і асаблівага памежжа.

1. Сярод найбольш ужывальных: беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай, творчасць пэўнага аўтара ў кантэксце нацыянальнай (рэгіянальнай, сусветнай) літаратуры і інш. У гэтым сэнсе цікавую метафару выкарыстаў В. П. Рагойша ў артыкуле "Францішак Багушэвіч у інтэр'еры стагоддзя" // Беларуская думка – 2010. — № 3, сакав. – С. 114–120.

2. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин.— 2-е изд. — М., 1986.

3. У БДПУ распрацаваны арыгінальны праект новай канцэпцыі развіцця сістэмы адукацыі ў Рэспубліцы Беларусь, дзе сярод ключавых названы прынцып "сістэмнасці (адзінства дыферэнцыяцыі, інтэграцыі і іерархічнай арганізацыі)", а змест адукацыі характарызуецца як адкрытая дынамічная сістэма, якая, акрамя іншага, павінна "адлюстроўваць міждысцыплінарны характар чалавеказнаўчых ведаў" (Концепция развития системы педагогического образования в Республике Беларусь: проект / П. Д. Кухарчик [и др.]; под общ. ред. И. И. Цыркуна. – Минск, 2008. – С. 3, 17–18).

4. Прынцып арыентацыі "на засваенне набыткаў нацыянальнай культуры ў адзінстве з агульначалавечымі каштоўнасцямі" і "прынцып міжпрадметных сувязей" акрэслены ў якасці прыярытэтных у Канцэпцыі вучэбнага прадмета «Беларуская літаратура» // Роднае слова. – 2009. – № 8. – С. 80–89.

Т. А. Марозава (Мінск)

ФАЛЬКЛОР КАРПАРАТЫЎНА-ПРАФЕСІЙНАЙ СУБКУЛЬТУРЫ ГОРАДА: ТРАДЫЦЫІ, РЭЦЭПЦЫЯ

Сярод азначэнняў субкультуры, якія вядомы на сённяшні дзень у гуманітарнай навуцы (Т. В. Разанава, Н. Б. Жураўлёва, Н. Ю. Токава), асаблівую цікавасць выклікае фармулёўка рускай даследчыцы Т. Б. Шчапанскай: "Субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, здольная да самаўзнаўлення ў часе" [1, с. 29]. Наяўнасць вербальнай спецыфікі – арго і фальклорных твораў – з'яўляецца найбольш яскравымі і лёгка фіксуемымі прыкметамі існавання субкультуры, а часта і яе адзінымі знешнімі праявамі.

Праведзены намі аналіз матэрыялаў рэгіянальнага архіву вучэбна-навуковай лабараторыі БДУ (далей – ВНЛБФ БДУ) з боку суаднясення дадзенай матрыцы да вывучэння гарадскога фальклору паказаў, што выкарыстанне паняцце "субкультура" да розных аб'яднанняў вельмі

шырокае. На нашу думку, варта ўвесці ва ўжытак відавое драбленне “субгрупа” у дачыненні да канкрэтных суполак, аб’яднанняў па інтарэсах, месцах баўлення часу, прафесійнай дзейнасці і г. д. Адпаведна ў нашым разуменні субкультура – гэта камунікатыўная сістэма, якая ўключае ў сябе ад адной да некалькіх субгруп. У сувязі з гэтым у межах карпаратыўна-прафесійнай субкультуры мы вылучаем субгрупы камп’ютарную, блатную (крымінальную), медыцынскую (бальнічную), лагерную, экстрэмальную (аліпіністы, спелеёлагі, пажарнікі), спартыўную і інш. На нашу думку, дадзены падзел палягчае вывучэнне ўнутрысістэмных сувязей, якія “падтрымліваюць” існаванне субкультуры.

Сёння ў архіве ВНЛБФ БДУ захоўваюцца матэрыялы толькі трох з вышэйназваных субгурп – камп’ютарнай, блатной (крымінальнай) і медыцынскай (бальнічнай). Нягледзячы на тое, што студэнты-першакурснікі амаль кожны год працуюць важатымі ў школьных дзіцячых лагерах або ад’язжаюць у будаўнічыя атрады, тым не менш фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў па ўнутрыгрупавых адносінах і маўленчых клішэ гэтых субгруп у лабараторыі няма. Што тычыцца экстрэмальнай або спартыўнай субгруп, то гэта вельмі спецыфічныя віды прафесійнай дзейнасці. У гэтыя субгрупы не заўсёды можна патрапіць, калі ты сам не з’яўляешся членам калектыву. Мы адразу папярэджваем магчымыя пярэчанні апанентаў наконт блатной (крымінальнай) субгрупы, таму што яна таксама з’яўляецца вельмі спецыфічнай і цяжка даступнай для пранікнення ў яе свет. Зразумела, што інфарматарамі тут выступаюць былыя арыштанты, а збіральнікамі – іх знаёмыя або родныя.

Такім чынам, па аб’ектыўных прычынах наш аналіз тычыцца трох субгруп прафесійна-карпаратыўнай субкультуры – камп’ютарнай, блатной (крымінальнай) і медыцынскай (бальнічнай). Тым не менш, мы не лічым, што названых запісаў недастаткова для таго, каб праводзіць навуковыя даследванні, якія тычацца карпаратыўна-прафесійнай субкультуры. На нашу думку, пачынаць працу варта ўжо таму, што гэта можа, па-першае, пракласці шлях у айчыннай навуцы да падобных даследаванняў, па-другое – выклікаць зацікаўленасць у збіральнікаў сучаснага фальклору.

У межах дадзенага артыкула мы падрабязна спынімся на аналізе фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў камп’ютарнай субгрупы карпаратыўна-прафесійнай субкультуры горада. Асяроддзе праграмістаў і электроншчыкаў па ўзроўні традыцыйнасці і забабонаў падобнае да асяроддзя маракоў і прафесійных спарцменаў. На думку К. Э. Шумава, звязана гэта з тым, што нават самы кваліфікаваны спецыяліст знаёмы з асноўнымі прынцыпамі працы камп’ютара, аднак не можа патлумачыць (ды і проста – ведаць) падрабязна, як працуе кожны асобны вузел. Са з’яўленнем камп’ютарных сетак сфарміравалася і асаблівая інфармацыйная

прастора, якая напоўнена сотнямі тысяч дыялогаў, сфарміраваўся асаблівы тып камунікацыі, які значна адрозніваецца ад натуральнага або тэхнічнага [2, с. 128].

Сучасныя інфармацыйныя сродкі і тэхналогіі дазваляюць здзяйсняць камунікатыўныя акты ў рэжыме прамога дыялогу. Тут пераважае камунікацыя шляхам абмену вербальнымі тэкставымі паведамленнямі. Унутры ж групы, дзе магчыма прамая камунікацыя (лабараторыя, вучэбная ўстанова, клуб і інш.) вусная форма з'яўляецца асноўнай. Праз спецыфіку сваёй вытворчасці праграмісты значна адрозніваюцца ад звычайнага пазарабочага асяроддзя (сям'і, сяброў, родных), таму што валодаюць тэхналогіямі, якія астатнім амаль недаступныя. У сувязі з гэтым праграмісты аказваюцца ў сітуацыі камунікатыўнай адасобленасці ў сферы сваёй вытворчасці. Зносіны праз камп'тарныя сеткі становяцца для іх вельмі істотнымі, таму што дазваляюць пашырыць камунікатыўныя магчымасці амаль да бязмезжных. Гэтаму спрыяе і тое, што ў сусветных сетках тыпу Інтэрнета асноўнай мовай з'яўляецца англійская.

Як і любая іншая прафесійная група, праграмісты свядома і несвядома імкнуцца сфарміраваць уласныя традыцыі, якія ахопліваюць усе бакі жыццядзейнасці асяроддзя і яго знешнія кантакты. Несвядомае ў гэтых традыцыях праяўляецца ў фарміраванні структур і тэкстаў (у шырокім разуменні), важных для любога прафесійнага асяроддзя. Дадзеныя традыцыі заснаваныя на апазіцыі "свой-чужы". Пры гэтым "сваім" з'яўляецца тое, што мае адносіны да сферы прафесійных інтарэсаў, а "чужым" – тое, што спалучаецца з гэтым асяроддзем. Астатняе, у тым ліку і арганізацыя свету, у склад якога ўваходзіць група, для праграмістаў не мае значэння да той ступені, у якой яно не тычыцца іх прафесійных інтарэсаў.

Жанравы склад твораў камп'ютарнай субгрупы наступны:

1) прыказкі і прымаўкі, якія трансліруюцца як у сетцы Інтэрнет, так і ў асяроддзі праграмістаў-камп'ютаршчыкаў. Такія творы насычаны спецыяльнай лексікай, аднак у жанравым плане ўяўляюць сабой перапрацоўкі вядомых традыцыйных прыказак. Напрыклад, "Семеро одного дисплея не ждут", "Семь бед – один Reset", "Легко, как два байта переслать" (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Бурыка Сяргея Аляксандравіча, 1983 г. н.);

2) афарызмы і творы-квінтэсенцыі "народнай камп'ютарнай мудрасці" (азначэнне дадзена самімі носьбітамі). Першыя не з'яўляюцца перапрацоўкамі вядомых думак ці знакамітых выказванняў, а ў новым ключы дапрацоўваюць іх працяг, раскрываюць вядомую дагэтуль думку па-свойму, спецыфічна. Напрыклад, афарызм "Наша жизнь – ирга. С великолепной графикой, но ужасной задумкой. Системные требования не

всегда дотягивают” (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Бурыка Сяргея Аляксандравіча, 1983 г. н.). “Народная мудрасць” – гэта суцэльная кантамінацыя, якая арганізуецца па ўзоры мелодыкі і слоў вядомых песень або рытміцы вядомых вершаў, якія могуць быць аб’яднаны з казачнай канцоўкай, якая заключае абавязковую ўласную выснову. Напрыклад, “Если глюк оказался вдруг и не друг, и не враг, а баг… то помни, что жизнь – игра, в которой нет setap’a. Тут и сказочке Escape, а кто не понял – F1” (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Бурыка Сяргея Аляксандравіча, 1983 г. н.);

3) смехавыя формы – жарты, пытанні-загадкі, пародыі на парады (або дрэнныя парады) і анекдоты, якія даступныя для разумення не толькі носьбітам субгрупы, але і звычайным карыстальнікам-“чайнікам”. Яны насычаны тэрмінамі і паняццямі з камп’ютарнай сферы, прычым калі ўласна жарты выкарыстоўваюць названую лексіку спрэс, то пытанні-загадкі спрабуць змадэляваць мастацкі свет па літаратурным або фальклорным ўзоры-клішэ, які ў спалучэнні з камп’ютарнымі паняццямі набывае жартаўлівы эфект. Напрыклад, жарты: “Поступило предложение внести дискеты по 1,2 Мб и 720 Кб в “Красную книгу”; “Объявление в магазине: “В продаже появились конфеты “Мишка на сервере”; “Объявление на столбе: “Лечу от запоев, табакокурения, лишнего веса и Интернета”; “На экране сообщение: “Коврик для мыши совершил недопустимую операцию и будет свернут” (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Бурыка Сяргея Аляксандравіча, 1983 г. н.).

Пытанне-загадка:

“Вопрос:

– Где у А. С. Пушкина упоминается про проблему обслуживания локальных сетей неквалифицированным персоналом?

Ответ:

– Прибежали в избу дети,

Второпях зовут отца:

– Тятя, тятя, наши ***сети*** [вылучана намі. – **Т. М**.]

Притащили мертвеца…”

(Запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Бурыка Сяргея Аляксандравіча, 1983 г. н.).

Пародыі-дрэнныя парады – гэта пераробкі на вядомыя дзіцячыя вершыкі, на рытмічную структуру якіх добра накладваецца новы змест. Напрыклад,

Если Enter западает на чужой клавиатуре,

Ты облей его кефиром,

А потом помой под душем,
Посильнее вдарь ей ломом,
Стукни пару раз об стенку,
Со стола швырни-ка на пол,
Походи по ней ногами –
На чужой клавиатуре это очень помогает.

(Запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Странова Вера Уладзіміраўна ў г. Мінску ад Аўчыннікавай Ганны Эдуардаўны, 1988 г. н.).

Анекдоты на камп'ютарную тэматыку, відаць, адзіныя жанры, якія захоўваюць прыкметы традыцыйнасці формы і зместу, хаця яны часам узнаўляюць сітуацыі, якія зразумелыя людзям, спрактыкаваным у аперацыях камп'ютара. Напрыклад, "Девушка-пользователь устанавливает программу. На экране периодически появляется надпись: "Вставьте диск 1", "Вставьте диск 2", "Вставьте диск 3". Девушка добросовестно выполняет все требования. Однако после третьего диска с компьютером что-то не то. Девушка звонит в службу технической поддержки: "Я сделала все как надо, но почему-то второй диск поместился еле-еле, а на третий места уже нет"; "Программиста перед входом в заведение для VIP-персон останавливает секьюрити: – А разрешение есть? Программист: – А как же?! 800 х 600!", "Едут в плотно набитом транспорте качок, бандит и программист. Места нет, развернуться негде. Качок говорит: – Давайте их всех прижмем хорошенько – станет просторнее. Бандит говорит: – А давайте зарежем пару человек, остальные испугаются и выбегут. А программист говорит: – Лучше давайте их всех в одну папку сбросим и зазипуем [сархивируем. – **Т. М.**]. Так эффективнее" (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Салаўёва Дмітрыя Сяргеевіча, 1960 г. н.);

4) электронныя "лісты шчасця" – творы магічнага характару, якія рапрацоўваюць вядомую яшчэ ў XX ст. сітуацыю з паштовым атрыманнем і наступным абавязкова памножаным адсыланнем лістоў, здольных паўплываць на добры лёс. Эпісталярны стыль у такіх празаічных творах заменены на накіроўваюча-павучальны з яскравым дамінаваннем пагрозлівых наступстваў у выніку невыканання патрабаванняў. Напрыклад, "Это письмо счастья – ваша судьба. Скопируйте его и отправьте по 50-ти первым попавшимся адресам, и будет вам счастье большое, неисчерпаемая виртуальная память, увеличенная вдвое скорость вашего слабенького процессора и страница в Интернете без глюков. А если вы не сделаете того, что требуется, то не видать вам больше цветов на мониторе, винчестер через день и вовсе подорвется, а шарик в мышке превратится в квадратик" (запісала студэнтка 1 курса філфака БДУ

Салаўёва Настасся Дзмітраўна ў г. Мінску ад Салаўёва Дмітрыя Сяргеевіча, 1960 г. н.);

5) малітвы праграмістаў і малітвы юзераў (звычайных карыстальнікаў камп'ютара) – спроба стварыць свае ўласныя тэксты па аналогіі з малітвамі. Пры гэтым дастакова стабільна ў розных прафесійных групах у якасці ўзору выбіраецца малітва "Отча Наш": "Молитва программиста. Отче наш иже еси в моем PC! Да святится имя и расширение твое, да придет прерывание твое и да будет воля твоя! TETRIS насущный дай нам на каждый день. И прости нам вирусы наши, как копирайты прощаем мы. И не ввергни нас в Stack Overflow, но избавь нас от зависания, ибо твое есть адресное пространство, порты и регистры, Во имя CTR'a, ALT'a и святого DEL'a, ныне и присно во веки веков, RETURN!" [2, с. 145].

Такім чынам, здзейснены аналіз сутнасных характарыстык камп'ютарнай субгрупы карпаратыўна-прафесійнай субкультуры выявіў наступнае:

1) як і ўсе субкультуры, карпаратыўна-прафесійная ўяўляе сабой замкнёную сістэму са сваімі традыцыямі і стэрэатыпамі паводзінаў;

2) камп'ютарная субгрупа мае сваю сістэму жанраў пры прыблізна аднолькавай ступені закрытасці традыцыі: пры спробе класіфікаваць творы па жанравых характарыстыках назіраецца тэндэнцыя да перакадзіравання ў змястоўным плане вядомых у розных субгрупах жанраў (тых жа анекдотаў, прыказак, афарызмаў, прыпевак і інш.), тады як спецыфічна адметныя творы складаюць меншасць, аднак вельмі выразную, і таму дастатковую для характарыстыкі з'явы;

3) камп'ютарная прафесійная субгрупа, свядома ці несвядома, пабудаваны на апазіцыі "свой-чужы". Пры гэтым "сваё" – гэта тое, што звязана са сферай прафесійных інтарэсаў, а "чужое" – што тычыцца астатняга асяроддзя. Усё іншае для іх абыякавае ў той ступені, у якой яно не закранае іх прафесійных інтарэсаў.

Даследаванне ажыццёўлена пры фінансавай падтрымцы Беларускага рэспубліканскага фонда фундаментальных даследаванняў (код праекта № Г08М-070).

1. *Щепанская, Т. Б.* Традиции городских субкультур / Т. Б. Щепанская // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. – М., 2003. – С. 27–33.

2. *Шумов, К. Э.* Профессиональный мир программистов / К. Э. Шумов // Современный городской фольклор: сб. ст. / редкол.: А. Ф. Белоусов [и др.]. – М., 2003. – С. 128–164.

Данута Герчиньска (Слупск, Польша)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПЕРЕВОДА НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. РАСПУТИНА

Критики считают, что в Польше В. Распутину исключительно повезло на переводчиков, так как все переводы его произведений были хорошими, хотя и жаль, что каждую повесть переводил кто-то другой: «Последний срок» – Тадеуш Госк, «Живи и помни» – Ежи Паньски, «Прощание с Матерой» – Ежи Литвинюк. «Таким образом, — констатирует Я. Войцеховски, — каждый из переводчиков должен с самого начала знакомиться со спецификой авторского языка, стилистикой – иначе не избежать каких-то неумелых решений, не выступающих при переводческой непрерывности» [1, с. 130].

Огромную роль в реализации художественного замысла произведений Распутина играют реалии крестьянского быта и использование местной, народно-диалектной лексики и фразеологии. В основе перевода повести «Последний срок» лежит прежде всего внелитературная лексика и способы ее воспроизведения в переводимом тексте. Проявления местной сибирской речи в данной повести многочисленны и затрагивают все ярусы языка. Это и лексические, и семантические, и фразеологические диалектизмы. Местный колорит окрашивает речь всех персонажей повести. Но количество диалектизмов, их структурно-языковая специфика неодинаковы в речи каждого из героев повести.

Шутливо-иронический и фамильярный тон диалогов старухи Анны со «старинной» подругой Миронихой воссоздан переводчиком в более нейтральном разговорном стиле – **«Тебя пошто смерть-то не берет?»** [2, т. 1, с. 340-341] — **„Czego to cię śmierć nie bierze?”**[3, с.105]**; «думаю, она, как добрая, уж укостыляла (...) – „myślę, ze jak kto dobry dawno już zesztywniała (...)”; «как была ты вредительша, так и осталась» — „jakeś była wredna, taka i zostałaś”; «чтоб вместе в одну домовину лягчи» - „żeby razem do jednego dołu położyli”; «Это ты мне надоела. Хуже горькой редьки. Скорей бы уж ты померла, че ли. Ослобонилась бы я от тебя» — „Lepiej na mnie nie czekaj, sama się zabieraj”.**

Юмор некоторых диалогов (например, о старичке и родилке) в польском языке потерян, так как эта часть диалога отстутствует в переводном тексте. Знакомство с русскими реалиями все же не уберегло Т. Госка от некоторых существенных ошибок. Во-первых, переводчик неточно передал на польском языке имя самой младшей дочери старухи

Анны – Таньчоры. Выразительной сибирской увеличительной форме «Таньчора», не отвечает польская переслащенная, уменьшительная форма – «Taniusza».

Во-вторых, амбар, в котором Михаил и Илья пьянствовали, — это не «chlew», как пишет переводчик, а «spichrz»: «После этого Михаил на время приспособил под баню крайний амбар». В переводе читаем: „Wtedy Michał urządził na razie łaźnię w chlewiku". Определение «chlew» слишком сильно намекает на моральный упадок этих двух членов семьи.

Высокую оценку польской критики получил перевод повести Распутина «Живи и помни». Первое издание повести в переводе Ежи Паньского появляется в 1977 г., второе – в 1979 г. Ежи Паньски воссоздал выразительный и неповторимый язык каждого из персонажй повести.

Речь Настены: «Если бы не он (отец), давно бы всех коней порешили. Он один только и смотрит. Тоже сдал. Кряхтит все, устает сильно. А тут еще я его позавчера оглоушила. (...) – Подписка была на заем. Я с дуру и бухнула: две тыщи. Куда как простая: не пожалела, чего нет. А он сном-слыхом не чуял – ну и обрадовался, конечно, похвалил меня» [2,t.2,c.47].

„ – Gdyby nie on, dawno by pomarnowali wszystkie konie. On jeden ich dogląda. Też się posunął. Postękuje ciągle, męczy się bardzo. A onegdaj ja sama jeszczem mu dołożyła, jak obuchem po głowie. (...) – Na pożyczkę się zapisywali. A na mnie jakby zaćmienie naszło i rąbnęłam: dwa tysiące. Jak jaka głupia: nie żal jej, czego nie ma. A tamtemu nawet się nie śniło, no i naturalnie ucieszył się i jeszcze mnie pochwalił" [4,c.61-62].

Чтобы сохранить эмоционально-эстетический эффект высказывания, переводчик прибегает к приему «усиления»: «А тут еще я его позавчера и оглоушила» — «A onegdaj ja sama jeszczem dołożyła". В исходном тексте отсутствует выражение «jak obuchem po głowie". Этот фразеологический оборот нужен был переводчику, чтобы доказать, каким внезапным и неожиданным было известие Настены.

В **речи Андрея** часто появляются поговорки и пословицы, с их помощью он как бы обобщает свои личные наблюдения. Например, когда отгоняет от себя мысли о запоздалом раскаянии, он думает:
«Близко локоть, да не укусишь. Как-то вспомнив эту поговорку, он схватил другой рукой локоть и изо всех сил потянулся к нему зубами – вдруг укусишь? – но, не дотянувшись, свернув до боли шею, засмеялся, довольный: правильно говорят. Кусали, значит, и до него, да не тут-то было» [2,c.55].

„Łokieć blisko, a ugryźć go nie sposób. Przypomniało mu się to przysłowie i chwycił się drugą ręką za łokieć, z całych sił nagiął do niego zęby – a nuż dosięgnie? – ale nie dosięgnął, tylko skręcił sobie szyję aż do bólu i

roześmiał się zadowolony: prawdę mówi przysłowie. Widocznie już inni przed nim próbowali, ale nic z tego" [4,c.72].

Русская поговорка воссоздана адекватными выразительными средствами: „Łokieć blisko, a ugryźć go nie sposób". Е. Паньски сохраняет смысловой инвариант оригинала, когда писатель заставляет своего героя как бы реализовать заключенный в поговорке исконный смысл.

И еще один пример, когда бездеятельность и страх толкают Гуськова на шаг, которым он переступил грань нормального психического состояния - застав у своей двери волка, он начинает пугать его, подражая волчьему вою:

«Ну что ж, вот и еще одна исполненная по своему прямому назначению правда: с волками жить – по-волчьи выть» [2,c.56].

„No cóż, oto ziściła się jeszcze jedna prawda: kto wilkiem żyje, ten jak wilki wyje" [4,c.74].

В польском языке очень трудно передать лаконичность пословицы и поэтому переводчик прибегает к инверсии, особенно часто выступающей в разговорной речи.

В речи Андрея и Настены встречаются средства художественной выразительности, идущие от фольклора. Они способствуют созданию своеобразного контраста между явлением, которое эти средства выражают и устойчивым народно-поэтическим образом. Например, в диалоге, происходящем между Настеной и Андреем:

«... Я уж сегодня из Карды прикатила, пока ты тут спал. Кое-чего привезла тебе на **черный день.** – У меня теперь все **дни черные**, — впервые отозвался он» [2,c.38]. „Prosto z Kardy dziś tu przyjechałam, kiedyś ty jeszcze spał. Coś tam ci przywiozłam na **czarną godzinę**. – Wszystkie moje **godziny** są teraz **czarne**" [4,c.49].

Переводчик правильно подметил, что русскому фольклорному эпитету «черный день» отвечает польское фразеологическое выражение „czarna godzina", обозначающее период самых больших трудностей, хлопот, особенно материальных.

Местная сибирская речь, окрашенная диалектизмами, свойственна не только главным героям повести, но и всем персонажам, живущим в деревне Атамановка. Специфика речи Семеновны (матери Андрея) осознается самим писателем: «Мать была из низовских, из-под Братска, где цокают и шипят: «крыноцка с молоцком на полоцке», «лешу у наш много», «жимой морож». На Ангаре всего несколько деревень с таким выговором» [2, с. 111].

„Matka pochodziła z okolic dolnego biegu Angary, spod Bracka, gdzie zamiast „cz" mówią „c" i seplenią: „podaj mi garnusek z mleckiem" i „lasz u

nasz gęszty", „zimą mróż". Tylko kilka wsi nad Angarą ma taką wymowę" [4, c. 151].

Переводчик с большим тактом передает характеристику речи Семеновны – манеру «цокать» объясняет: „gdzie zamiast „cz" mówią „c", «шипеть» — передает эквивалентом „seplenią". Затем в тексте Е. Паньски придерживается данного объяснения и во всех высказываниях Семеновны сохраняет звуковую адекватность фраз, например:

« — Шуцка! – выкрикнула потом она, и Настена не сразу поняла, что это «сучка». (...) – Шуцка! Ой-е-е-е-ей! – заголосила она, хватаясь за голову. – Штыд, штыд како-ой! Гошподи! Прешвятая богородица! Покарай ты ее, покарай на меште. Побежала! Не дождалашь! И живет, притихла, шуцка такая! (...) Да штоб у тебя там червяки завелишь! Штоб тебе вовек не опроштатьша!» [2,с.183].

„ – Szuka! – zawołała potem i Nasta nie od razu zrozumiała, że miało to oznaczać „suka". (...) – Szuka! Och! och! – jęczała chwytając się za głowę. – Wstyd, jaki wstyd, Boże jedyny! Panienko Przenajświętsza! Ześlij na nią karę, żeby sczezła! Nie wytrzymała, nie wyczekała! I żyje sobie dalej jakby nigdy nic, szuka jedna! (...) A żeby ci się tam w brzuchu robaki zalęgły! Do końca życia żebyś się ich nie pozbyła!" [4,c.252].

Речь Семеновны представляет собой весьма своеобразную лексическую систему, которая беря за основу диалектную лексику, изменяет ее почти до неузнаваемости путем «цокания» и «шипения». Высокую экспрессивность высказывания переводчик воссоздает формами просторечной лексики, лишь в начале сохраняя «шипение»: „szuka".

При выборе языковых и тематических средств Е. Паньски всегда выражает стилистические свойства оригинала. Колоритная сибирская речь, полная диалектизмов и просторечных выражений, передается переводчиком эквивалентными формами, которые никогда не нарушают стилистической тональности текста принимающего языка.

В польском варианте этой повести Е. Паньски должен был также решить проблему передачи фольклорных и мифологических образов. Распутин вводит в ткань повести образы из народной демонологии (оборотень, леший), которые являются для него активным средством пополнения образной системы произведения:

— «не оборотень ли это с ней был?» [2, с. 19] **- „nie wilkołak jaki tu był?"**[4, с. 22]

— «как леший» [2, с. 40] — «**jak wilkołak"**[4, с. 51].

В обоих случаях (**оборотень, леший)** переводчик пользуется только одним определением **wilkołak**, что является вполне обоснованным. В восточнославянской демонологии «оборотнями оказываются леший, домовой, черт, принимающие облик родственника или знакомого" [6,

с. 235]. В польской мифологии наиболее характерным образом оборотня является „человек-оборотень, становящийся волком” [7, с. 184].

Похожие образы находим в повести *Прощание с Матерой*:

— домовой: «как домовой сделался» [2, т. 2, с. 359] **- „zrobił się jak ten strach domowy”**[5, с. 172].

В этом случае Ежи Литвинюк правильно подметил явное сравнение старика Егора с образом из народной демонологии, и поэтому воспользовался определением «strach domowy”, наиболее полным смысловым эквивалентом.

— леший: (о Богодуле) **«не человек — леший»** [2, с. 317] **— „nie człowiek, ale jakieś licho leśne”** [5, с. 128]**.** «Лешим» в польской мифологии может быть: **wilkołak,** когда человек превращается в «лешего», или **czort, ancychryst.** Поскольку в начале фразы появляется упоминание «ни черта и ни дьявола», Е. Литвинюк безошибочно подобрал функциональный эквивалент **licho leśne.**

— Баба-яга: Сравнение старухи Дарьи с «бабой-ягой» является понятным польскому читателю, так как в русских и польских сказках образ этот имеет одну и ту же функциональную нагрузку.

— Кощей: «А ежели в гроб тебя, как **кащею**, кладут – дак ить глядеть страшно» [2, с. 273] — „A jak cię kładą do trumny nikiej **Kościeja Nieśmiertelnego**, to i patrzeć strach” [5,с.80]. Поскольку в польских сказках нет образа «Кощея», переводчик решил раскрыть сравнение «как кащею» полным названием «Kościej Nieśmiertelny», улучшая его коммуникативность.

Проблема передачи фольклорных и мифологических реалий на родственный славянский язык теоретически недостаточно разработана. Такой перевод вызывает наибольшие трудности, так как каждый фольклорный и мифологический образ, наряду со своим общим значением, обладает национальной спецификой и образностью.

---

1. *Wojciechowski, J.* Korzenie. / J. Wojciechowski. Miesięcznik Literacki. — 1980, № 2

2. *Распутин, В.* Избранные произведения: В 2 т. / W. Rasputin. — М., 1990, Т. 1—2.

3. *Rasputin, W.* W ostatnią godzinę. (Przeł. T. Gosk). / W. Rasputin. — Warszawa, 1974.

4. *Rasputin, W.* Żyj i pamiętaj. (Przeł. J. Pański). / W. Rasputin. — Warszawa, 1979.

5. *Rasputin, W.* Pożegnanie z Matiorą. (Przeł. J. Litwiniuk). / W. Rasputin. — Warszawa, 1980.

6. Мифы народов мира: В 2 т. — М., 1980—1982. Т. 2.

7. *Bruckner, A.* Mitologia słowiańska i polska. / A. Bruckner. — Warszawa, 1985.

М. М. Хмяльніцкі (Мінск)

РЭЦЭПЦЫЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ Ў ПОЛЬШЧЫ (ПАМЕЖЖА XX—XXI СТ.СТ.)

Рубеж стагоддзяў і тысячагоддзяў прымусіў па-новаму зірнуць на тое, што было дасягнута папярэднікамі, і на тыя перспектывы, якія магчымыя ў недалёкай будучыні. Пытанне беларуска-польскіх культурных узаемасувязей (ва ўсёй сваёй шматстайнасці) падаецца вельмі актуальным у кантэксце апошніх па часе працэсаў у Заходняй Еўропе, краінах постсавецкай прасторы і свеце ў цэлым. У дадзеным рэчышчы важным застаецца выяўленне аб'ектыўных заканамернасцей, якія абумоўліваюць спецыфіку міжлітаратурных адносін і сувязей.

Сённяшні стан ды і недалёкае мінулае беларуска-польскіх узаемасувязей сведчаць пра іх разнастайнасць і шматвектарнасць. У гэтых сувязях няма нічога выпадковага; яны маюць глыбокія карані як ва ўнутраным свеце асобнага індывідуума, так і ў духоўнай роднаснасці абодвух этнасаў. Цесна пераплеценыя паміж сабой лёсы суседніх народаў з'яўляюцца неад'емнай састаўной часткай польскай (і беларускай) гістарычнай памяці і нацыянальнай свядомасці. Геаграфічнае суседства, межы, якія шмат разоў мяняліся, звязваюць і пабуджаюць весці дыялог. Такім чынам, беларуска-польскае літаратурнае ўзаемадзеянне, бясспрэчна, важны сегмент у культурнай і мастацкай парадыгме дзвюх краін.

Рэцэпцыя – адна з форм узаемадзеяння, якая выяўляе характэрныя асаблівасці прысутнасці канкрэтнай літаратуры ў кантэксце іншай (з разнастайнага шэрагу сусветнай) і рэалізуецца праз пераклады, факталагічныя згадкі, літаратурна-крытычнае і навуковае асэнсаванне. У кантэксце вышэй сказанага ўспрыманне беларускай літаратуры ў польскай культурнай прасторы памежжа XX—XXI стст. можа даць цікавыя назіранні.

Дык якое ж месца займала беларуская літаратура ў культурна-гістарычным і літаратурным тэзаўрусе польскага чытача памежжа XX—XX стагоддзяў? Узаемная інфарматыўная адкрытасць, адкрытасць культурнай прасторы, здавалася б, сталі ўмовай пераходу да новага ўзроўню ў дыялогу нацыянальных культур. Ці так здарылася на самай справе? Звернемся да канкрэтных прыкладаў.

На працягу 80—90-ых гг. агляды і звесткі аб беларускай літаратуры і айчынных пісьменніках дастаткова актыўна змяшчала тагачасная энцыклапедычна-даведачная літаратура Польшчы, а польскія навукоўцы

займаліся вывучэннем і даследаваннем праблем развіцця беларускага прыгожага пісьменства. Польская перыёдыка інфармавала чытача, няхай сабе і выбарачна, аб значных падзеях культурнага жыцця Беларусі, у тым ліку і пра з'яўленне новых кніг і перакладаў. Перыядычна праводзіліся Дэкады беларускай кнігі, культуры, літаратурныя святы. Даследчык А. Л. Верабей адзначае: "Так, у сувязі з Днямі беларускай культуры, якія адбыліся ў ПНР у кастрычніку 1982 г., польскія перыядычныя выданні змясцілі шматлікія пераклады з беларускай мовы і артыкулы пра беларускую культуру. У 1982 г. выйшаў "беларускі" нумар "Przyjaźni", а лістападаўскі штомесячнік "Literatura na Świecie" амаль цалкам прысвечаны творчасці беларускіх пісьменнікаў"[1, с. 97]. Таксама быў праведзены шэраг мерапрыемстваў з нагоды стагоддзя з дня нараджэння класікаў беларускай літаратуры – Янкі Купалы і Якуба Коласа. Трэба адзначыць, што такія культурна-літаратурныя акцыі мелі працяг і ў будучыні.

У 1980-ыя гады выйшлі асобным выданнем кнігі выбраных паэтычных твораў Я. Купалы і М. Багдановіча, друкаваліся паасобныя творы У. Караткевіча, І. Шамякіна, Н. Гілевіча, Р. Барадуліна і інш. Культурны рэзананс у другой палове 1990-ых гадоў атрымала выданне паэмы "Новая зямля" на беларускай і польскай мовах (пераклад Ч. Сэнюха). Навукова-даследчыцкія артыкулы, рэцэнзіі на новыя беларускія кнігі у гэты перыяд змешчаны на старонках "Нівы", "Культуры", "Альбарутэнікі", "Studio-Polono-Slavica-Orientalia" і інш.

У 1980-90-ыя надрукавана шмат артыкулаў з нагоды нараджэння або смерці таго ці іншага беларускага пісьменніка, водгукі і рэцэнзіі аб кнігах і творчасці паэтаў, празаікаў і драматургаў. Больш за ўсё было прысвечана публікацый М. Танку, У. Караткевічу, Я. Брылю, І. Мележу, І. Шамякіну і інш. Што датычыцца перакладаў, то перакладалі найбольш часта і ахвотна М. Танка, В. Быкава, А. Разанава і інш. Шэраг можна доўжыць. Перакладалі ў Польшчы актыўна творы тэматычна звязаныя з гісторыяй, асобамі (Міцкевіч, Шапен і інш.) і мясцінамі Польшчы (Варшава, Кракаў і інш.). У 1990-ыя гг. свет убачыла няшмат перакладаў твораў беларускіх пісьменнікаў на польскую мову, хаця меўся доступ да беларускіх кніг і перыёдыкі. У гэтай справе беларускі бок быў больш актыўны. Можна на гэтай ступені канстатаваць не дыялог, а хутчэй маналог у сістэме беларуска-польскіх літаратурных узаемасувязей. Праўда, пытанні застаюцца: ці вытрымліваюць праверку часам і абноўленымі крытэрыямі творы, якія перакладаліся і выдаваліся ў польскім друку?

Водгалас разнастайных дыскусій у беларускай літаратуры і літаратуразнаўстве знаходзіў ўвасабленне перыядычна і на старонках польскага друку. Беларускія і польскія даследчыкі давалі ацэнку тым ці

іншым аспектам дыскусій. Пытанні гэтыя датычыліся пераемнасці, традыцый і наватарства ў мастацтве, сістэмы каштоўнасцей, ролі і месца літаратуры ў працэсе вядомых грамадскіх падзей.

Своеасаблівай зонай павышанай увагі заставалася ў азначаны перыяд творчасць пісьменнікаў, народжаных на сумяжы культур двух народаў, складанасць, супярэчлівасць унутранай біяграфіі прадстаўнікоў гэтай кагорты, іх важнасць у збліжэнні польскай і беларускай культур. Гісторыка-літаратурныя аспекты ў працах польскіх даследчыкаў па праблемах сумежжа самыя разнастайныя. Прываблівае аргументаванасць, дыяпазон, дынаміка. Зноў жа першым месцы – Адам Міцкевіч, Ян Баршчэўскі, Янка Лучына, В. Дунін-Марцінкевіч, Ф. Багушэвіч, пра жыццё і творчасць якіх напісана шмат: ад невялікіх фактаграфічных, апісальных артыкулаў да грунтоўных і канцэптуальна паглыбленых даследаванняў. Але праца ў гэтым кірунку працягваецца да сённяшняга дня, і будзе працягвацца, бо, натуральна, новы час, новыя пакаленні даследчыкаў па-свойму, часта свежа і арыгінальна асэнсоўваюць, інтэрпрэтуюць мастацкую спадчыну пісьменнікаў-сумежжа. Пры ўсёй дынамічнасці паэтычнай свядомасці творчае ўяўленне гэтых творцаў, як магнітнае поле вышэйшай напружанасці ўтрымлівала на працягу многіх гадоў памяць паэта на прыгажосці і рэаліях "краю дзіцячых гадоў".

Асаблівае месца ў польскай літаратурнай прасторы акрэсленага перыяду займала асоба і творчасць М. Танка. "У польскай прэсе 80-90-ых гадоў перыядычна з'яўляліся інтэрв'ю польскіх журналістаў і крытыкаў з М. Танкам. Прызнанні і выказванні паэта дапамагаюць глыбей зразумець яго творчасць, дазваляюць усебакова асэнсаваць яго кантакты з польскай літаратурай і культурай, раскрываюць сучасны ўзровень беларуска-польскіх літаратурных сувязей" [1, с. 97]. Творчасць М. Танка карысталася выключнай папулярнасцю ў Польшчы ў 1980—90ыя гг. Гэта тлумачылася высокім узроўнем польскіх перакладаў яго вершаў, працягласцю і багаццем творчых сувязей беларускага паэта з літаратурнай традыцыяй Польшчы і польскімі літаратарамі.

Не аслабла увага польскіх перакладчыкаў, крытыкаў і літаратуразнаўцаў да асобы і творчасці В. Быкава. 60—80-ыя гады – перыяд, у які была перакладзена большая колькасць твораў беларускага пісьменніка. Памежжа XX—XXI стагоддзяў засведчыла новую хвалю зацікаўленасці творчасцю В. Быкава. У 1994 годзе асобным выданнем выходзіць пераклад аповесці "Аблава", а ў 1999 годзе здзейснены першыя пераклады знакамітых быкаўскіх прыпавесцей ("Кошка і мышка", "На хутары"). У тым жа годзе была выдадзена кніга "Сцяна" (перакладчыкі Ч. Сенюх і Я. Максымюк"), на якую з'явіўся шэраг водгукаў і рэцэнзій у польскім друку. У 2006 годзе ў Вроцлаве пабачыла свет сумесная кніга

Р. Барадуліна і В. Быкава “Калі рукаюцца душы” (пераклад Ч. Сенюха). Такія выданні далі магчымасць польскаму чытачу пазнаёміцца з беларускім аўтарам з новага боку, бо, безумоўна, у гэтых творах В. Быкаў закранае новыя праблемы, пашырае тэматыку і змест.

Кардынальныя змены пасля 1989 года спрыялі больш інтэнсіўнаму азнаямленню з беларускакамоўнай літаратурай, спозненаму адкрыццю некаторых забароненых раней твораў і аўтараў (А. Мрый, Л. Калюга і інш.). Літаратурны працэс заўсёды вызначаецца дастаткова хаатычным і супярэчлівым перапляценнем мастацкіх формаў, уласна мастацкіх тэкстаў рознага ўзроўню і іх чытацкага ўспрымання, якое заўсёды неканчатковае ў сваёй семантычнай адэкватнасці. І вывучаючы рэцэпцыю ў той ці іншы перыяд гісторыі літаратуры, мы пастаянна маем справу са светам, створаным вакол тэкстаў, і адначасова ўбачаным праз тэкст (фармулёўка С. Аверынцава). Гаворачы пра сітуацыю 90-ых гадоў мінулага стагоддзя гэта трэба ўлічваць. Рэцэпцыя супадала з рэзкай зменай каштоўнасных арыентацый. Сітуацыя гістарычна і тыпалагічна паўтаральная. Галоўны псіхалагічны і філасофскі вопыт XX ст. – вопыт чалавечай адзіноты “быцця ў свеце” – увасабляецца ў такіх творах і карыстаецца папулярнасцю. Хаця папулярнасць заходнееўрапейскай і рускай літаратур відавочная, але застаецца і беларускі кантэкст. Часам можа падацца, што яго малюнак дастаткова непрадказальны і нечаканы. Пэўная выпадковасць імёнаў, ці не адразу зразумелая логіка іх спалучэння – магчымае сведчанне таго, што штучна перарваны шлях развіцця літаратуры – пры змене агульнай сітуацыі – непазбежна і заканамерна вяртаецца да месца абрыву, каб узнавіць натуральную плынь.

Найбольш вядомымі папулярызатарамі і знаўцамі польскай літаратуры гэтага перыяду былі і застаюцца А. Баршчэўскі, Я. Гушча, Ф. Няўважны, Ю. Кананoвіч і многія іншыя. Яны не толькі добра ведалі, ведаюць беларускае прыгожае пісьменства, творчасць многіх аўтараў, сачылі за навінкамі, выказвалі свой пункт гледжання, перакладалі, але ў іх творчай дзейнасці знайшлі адбітак і праламленне многія рысы літаратуры Беларусі другой паловы XX стагоддзя. Для пацвярджэння можна прывесці прыклады з эсэ, выказванняў, вершаў гэтых творцаў, якія, бясспрэчна, сведчаць пра іх высокую кампетэнцыю ў галіне беларускай літаратуры.

Асобнай размовы ў кантэксце заяўленай праблемы вымагае рэцэпцыя сучаснай беларускай літаратуры ў Польшчы. Да прыкладу, на пачатку бягучага стагоддзя пад патранатам міністра культуры Рэчы Паспалітай заснавана серыя “Бібліятэка беларуская”, у якой выходзяць творы прадстаўнікоў як маладой, так і старэйшай генерацыі пісьменнікаў Беларусі. Сапраўднай падзеяй культурнага жыцця стаў выхад у 2006 годзе

выдання кнігі версетаў А. Разанава пад назвай “Лясная дарога”. Трэба заўважыць, што выданні гэтай серыі маюць высокі паліграфічны ўзровень.

У пачатку XXI стагоддзя актыўна сцвярджае сябе праз пераклады ў польскай культурнай парадыгме маладая генерацыя беларускіх творцаў. Акрамя асобных невялікіх па аб’ёму кніг, у 2006 г. выходзіць, да прыкладу, анталогія маладой беларускай паэзіі “Пуп неба”, укладальнікам і рэдактарам якой з’яўляецца Андрэй Хадановіч; рэдактар польскіх перакладаў Адам Паморскі. Свае творы ў гэтым выданні прэзентавалі Андрэй Хадановіч, Міхась Баярын, Сяргей Прылуцкі, Віктар Жыбуль і інш.

Падводзячы вынікі, можна адзначыць, што польскія пісьменнікі, крытыкі, навукоўцы і перакладчыкі на працягу акрэсленага намі перыяду прысвяцілі нямала даследаванняў і аглядаў творчасці беларускім майстрам слова, шмат і якасна перакладалі беларускую літаратуру, што стала прыкметным набыткам польскай культурнай прасторы памежжа XX—XXI стагоддзяў.

---

1. *Верабей, А. Л.* Максім Танк і польская літаратура /А.Л.Верабей. – Мінск, 1984.

М. Ю. Галкина (Москва)

ТЕЛО ФИЛОСОФА В КНИГЕ Д. ГАЛКОВСКОГО «БЕСКОНЕЧНЫЙ ТУПИК»

«Тело философа» — название провокативное, с одной стороны, обостряющее дихотомию ratio и тела, проблему их механического разделения (зачем «философу» «тело», да и откуда оно возьмется?); с другой стороны, мне кажется, сам по себе этот вопрос не лишен смысла: ведь «тело» *сделано* в тексте, как и мысль, и мы вправе поставить себе задачу выявить и описать *механику созидания тела* в произведении, наделенном оригинальными художественными особенностями.

Роман Дмитрия Галковского — 949 «примечаний» к «основному тексту», который, по словам автора, «не имеет самостоятельного значения». Эпистемологический сдвиг произошел за счет изменения субъектной структуры. «Это философский роман, посвященный истории русской культуры XIX-XX вв., а также судьбе “русской личности” — слабой и несчастной, но все же СУЩЕСТВУЮЩЕЙ», — пишет автор в предисловии к первой полноценной (типографской) публикации своей книги. Значит, в существовании русской культуры нельзя усомниться, а в существовании русской личности можно? все 949 «примечаний»

оказываются формой доказательства ее присутствия. Дм. Галковский сместил эго-акцент: в культуре, в том, что дано извне и как общее, надо найти себя внутреннего. «Бесконечный тупик» — роман самосознания.

Весь текст — голограмма («Отломать кусочек голограммы, и изображение — все — в этом кусочке сохранится» [1, с. 332]). В каждом «примечании» — портрет русской личности не вообще, а одной единственной физиономии: «…“Бесконечный тупик” это не что иное, как попытка сопоставления всех углов моего “я”, попытка осмысления этого моего неправильного существования» [1, с. 622]. «“Бесконечный тупик” — микрокосмический Одиноков» [1, с. 646]. «Катастрофа “Бесконечного тупика”. Одиноков превращается в бесцельную стилизацию, идиотски обыгрывающую собственную гениальность. А Соловьев, Чернышевский, Ленин, Набоков, Чехов и др. оборачиваются лишь двойниками моего “я”. Вещи оживают, превращаются в персонажи, персонажи оборачиваются людьми, люди же оказываются на поверку лишь автономными элементами моего “я”. “Бесконечный тупик” превращается в тысячестраничную схему, лишенную конкретного содержания. Не так ли?» [1, с. 648]. А пятью страницами ниже, в «примечании» к этому «примечанию»: «“Обознатушки-перепрятушки”. Я говорю только о себе. Даже в отце — я сам. О мире сужу по “я” философов и писателей; об их “я” по тем людям, которых знал (а знал-то я реально, пожалуй, одного отца); о них, в свою очередь, по своей биографии; и наконец о себе как о “я”, которое и является миром, — по книгам, написанным этими же самыми философами и писателями. Это бесконечный тупик» [1, с. 652]. Все это из последней сотни «примечаний», когда уже можно пронаблюдать разложение накопленных заглавием смыслов до простого оксюморона — вот он, предельный уровень, *кожа текста*.

«Моя книга на самом деле называется “Примечания к “Бесконечному тупику””» (из того же «Предисловия к первому изданию»). Здесь важно это «на самом деле». А написанное на обложке, выходит, просто шутка, «остроумная глупость»? Но ведь не было никакого «Бесконечного тупика»! Был оставшийся неозвученным на заседаниях подпольного философского кружка доклад о Розанове под названием «Закругленный мир» (заглавие-антоним к «Бесконечному тупику»). А «Бесконечный тупик» — он только и возможен, что в «примечаниях», так же как жанр «жизне-мысли» [см.: 2, с. 285—288] оформился у Розанова в «Опавших листьях». Розанов в романе Дм. Галковского «распустил свой логос, и тот повис в реальности гигантской путиной национального мифа» [1, с. 2]. Вглядевшись в нее, мы увидим основные моменты оплотнения Одинокова, эпизоды его встреч с собственным телом.

В «примечании» № 228 Одиноков рассказывает о «поэтапной» смерти отца и завершает этот рассказ воспоминанием о своем «пробуждении как личности»: одноклассники в шутку повесили Одинокова за шиворот пиджака на вешалку и стали ее раскачивать: «И вот смерть отца, ее ужас, комизм и нелепость и воплотились навсегда в образе “вешалки”: я, нелепо раскачивающийся посреди толпы школьников».

Хотя мыслить свое тело как объект нам не позволяет наш феноменологический опыт (невозможно воспринимать свое тело вне себя, вне телесного его переживания), в данном случае тело объектно. «Тело объективируется, становится объектом по мере того, как ограничивается автономия действий его живых сил» [3]. Одиноков отождествил свое обездвиженное тело с парализованным телом отца, т.е. *сделал свое тело себе чужим*: «Здесь произошла идентификация с отцом. Я как бы вобрал в себя его предсмертный опыт. И тем самым выломился, выпал из этого мира. Я понял, что в этом мире я всегда буду никчемным дураком, и все у меня будет из рук валиться, и меня всю жизнь будут раскачивать на вешалке, как раскачивали моего отца» [1, с. 150].

Опыт потери движения отражен в сочиненном по случаю «примечании»: поскользнувшись на улице, упал на спину, и это сенсорное впечатление мыслится как некий общий принцип взаимодействие с миром: «…Возникает ощущение спутанности бытия, бессилия перед миром. <…> Падаю на спину, как черепаха на песчаной косе. Меня должен кто-то перевернуть, “спасти”, а сам я замираю, берегу силы. Кажется, что этот мир перевернут. Я перебираю лапками, а он все там же, на том же месте» [1, с. 30]. Далее это чувство становится тотальным: «Истина — это свобода. Ложь — необходимость, реальность. Своим телом я *повешен в реальности*, привешен к ней. “Мне стыдно, что у меня есть тело”, за которое можно зацепить вешалкой. И зацепили. Боже мой, куда я попал! Жить! Мне !! Здесь!!! Обидно. Если б вы знали, как это обидно!» [1, с. 55] (курсив в цитатах здесь и далее мой — *М.Г.*; набор слов прописными буквами, орфография и пунктуация авторские). Стыд — эмоция предельно интимная, пододвигающая личность к самой кромке реальности (и противоположная заявленной индифферентности: «Во мне не было никакой злобы, стыда, а просто абсолютное неприятие происходящего» [1, с. 150]). Определяя взаимоотношения с миром, тело одновременно координирует процесс персонализации.

Тело не только является проводником «я» в мир, но и неотъемлемой частью самосознающего «я», рефлексии которого имеют в том числе и символические формы. «Это момент страшного унижения, с которого и началось мое индивидуальное существование. “Вешалкой“ у меня отняли самое право на трагедию. Это же было распятие, но распятие смешное,

само пародийной аналогией с распятием отнимающее всякую надежду на какое-либо сохранение достоинства. Если бы я, например, стал там кричать: “Люди! что вы делаете! оставьте меня, разве я не человек!” — то получилось бы нелепо и пошло. Нелепо и пошло в моих же глазах. “Вона как, христосик какой появился. Хочет показать, что он умный!” И получилось бы кривляние, утонувшее во всеобщем ра- и равнодушии. Я это почувствовал и промолчал. До этого я как личность стоял на грани между бытием и небытием» [1, с. 251].

Подвешенное тело отражается в литературных или исторических текстах. Например, в замечании: «Достоевский умилялся: “В “Капитанской дочке” казаки тащат молоденького офицера *на виселицу*, надевают уже петлю и говорят: “Небось, небось” — и ведь действительно, может быть ободряют бедного искренно, его молодость желеючи”» [1, с. 85]. Или присутствует фоном в размышлениях об интеллигенции (проблема самоидентификации), творчество которой нехорошо напоминает о публике, о самопродаже: «Театр это же публичный дом в его развитии: “Театр начинается с *вешалки*”» [1, с. 189]. Еще о публике и интеллигенции: «Один из очевидцев похорон Щедрина писал Чехову: “Гроб несла молодежь на руках от квартиры до кладбища, а колесница была завалена цветами и венками. Всех венков было 140, много серебряных … народ стоял не только вокруг могилы, на решетках памятников вокруг, но даже лепился по карнизам, нишам и окнам церкви, возле которой вырыта была могила, и ВИСЕЛ на деревьях…”» [1, с. 503].

Так, первый момент индивидуации связан с ощущением своего тела как чужого (висеть в раздевалке не стыдно); следующий — как своего (стыдно быть подвешенным в реальности); следующий — момент символического осмысления; а далее во сне происходит счастливая встреча с живым отцом. Тогда от Одинокова отделяется тот подвешенный пустотелый Одиноков, между телом и «я» пролегает смерть: «Он мне все снился, снился, и наконец наши встречи перестали быть мучительными. Но все же существовала невидимая грань, черта. Он приходит все реже, и грань эта год от года становится все тоньше, все незаметней. И когда повалит сквозь пустеющие глазницы снег предсмертных снов и вокруг снова засмеются над нами, а *Одиноков вновь проплывет перед моим потухающим взором, медленно качаясь на огромной ржавой вешалке* — жалобный визг металлических петель и кирпичное солнце, безнадежно погружающееся в горизонт — тогда через истончающуюся дымку спасительной пространственной реальности (кишение взаимопереплетающихся казарменных объемов, запах жареного лука, тусклые лампочки и матерная ругань, через дымку я шагну к отцу и ничто уже не будет разделять нас. Я обниму его, прижмусь к колючей щеке, и он

ласково улыбнется, тоже обнимет. А потом я скажу: “Никому мы, пап, не нужны. Мы же эти… ничтожества”. И мы пойдем рука об руку по тихому, заснеженному переулку» [1, с. 532]. В этом отрывке — редкое для Дм. Галковского соединение всех чувственных впечатлений: зрения, обоняния, слуха, осязания? — как будто в этот момент герой и обретает свое живое тело, не униженное, не обездвиженное, но хранящее в себе опыт страдания.

Важнейший момент самопознания — мнезическое (болевое) познание своего тела. «А в 13 лет меня положили в больницу — операция пустяковая, аппендицит, но сделали её бесплатно и у меня началось осложнение. Рана нагноилась, стала сочиться кровью. Случилось это в воскресенье, и в больнице врачей не было, только медсестры. И они стали мне там что-то в животе без наркоза резать. Одна резала, а другая полотенцем мне рот затыкала, чтобы я не кричал. От страха и боли я орал пронзительно громко, по-звериному. В больнице была какая-то реконструкция, и в отделении, в котором я лежал, поместили дефективных детей. Среди них был один идиот, постоянно воющий. Меня после привезли на каталке, а в палате ребята говорят: “Одиноков, ты не слышал, тут идиот этот за стеной так ревел”. Это уже труба органная подключилась. Потом сломанная рука — уже не просто физическая боль, а подлость — ещё труба. *Вешалка — ещё*. Болезнь и смерть отца — ещё. Издевательский аттестат, любовь, а точнее её отсутствие, работа на заводе — и так пошло, пошло по регистрам. А потом ещё несколько труб включилось, и мелодия стала уходить в бесконечность» [1, с. 616]. Больничный опыт не дается как прямое переживание, а тоже возникает в перекрестке воспоминаний: «Может быть, впервые я увидел женщин, ощутил тоску по женщине здесь, у холодного зимнего окна. Частная, понятная тоска сливалась с тоской вообще. <…> Увидел ли я тогда в сумерках *тень вешалки, нависшую над всем моим будущим миром*? Или, может быть, он увидел меня в будущем еще более дальнем? — Не знаю. Мне не дано это увидеть сейчас, как не дано было тогда увидеть себя сегодняшнего. Пространственно-временной изгиб вынес меня будущего по другую сторону стекла. Я растянут во времени, но совсем не уничтожим в нём, и, пока жив, я могу изогнуть тоннель своей жизни дугой и посмотреть на другого себя из другого времени» [1, с. 608].

Однако «оказывается», что «эпизод с “вешалкой” достаточно двусмыслен, так как на самом деле является реминисценцией хорошо известного стихотворения Осипа Мандельштама: «Нам с музыкой-голубою / Нестрашно умереть. / А там, — вороньей шубою / На вешалке висеть» [1, с. 669], — причем эта реминисценция инициирована еврейской темой, которая сама имеет сложный структурный каркас в произведении,

соединяясь с телом «христосика» и темой стыда, в свою очередь, отбрасывающей ассоциативный луч к теме жертвенности, а эта тема связана с болью. Ассоциативный пучок можно сжимать, стягивать по усмотрению или же разворачивать, растягивать до бесконечности. Интересующий нас «узел» (психосоматическое, физиологическое, символическое познание своего тела) затянут в одном из финальных «примечаний»: «Личность, подлинная личность только и может существовать за счёт этих комплексов. Быть личностью очень больно. Особенно в нашем мире. Особенно если природой-то предназначен к совсем другому. Разве я, такой, какой я есть, мог бы получиться “естественным путём”? — Нет, только в результате ошибки. И “Бесконечный тупик” — сложный узор ошибок. Все темы ошибочны. Но истинно основное — подлинность. Убрать ошибки — исчезнет подлинность, образуется одна огромная ошибка. Даже костоправы психоанализа заметили, что освобождение от комплекса зачастую приводит к обеднению личности. А что же говорить о десятках ошибок, в авоське которых я и *подвешен* в этом мире? Вообще ошибка это самое человеческое, что есть в человеке» [1, с. 685].

А. Пятигорский, рассуждая о романе самопознания, говорит, что он построен не на проекции «себя» в «другого» или «другого» в «себя», а на выявлении «другого» в данном «другом» и разделении с этим «другим другого» *его страдания*: «Тогда “свое” будет тем в страдании “другого”, в чем я призна́ю мое страдание, побудившее меня к объективации себя в “другом” романа» [4, с. 7]. Почему «бесконечный тупик»? Потому что мое тело, данное всегда как образ, хотя и является единственно достоверным свидетелем моей жизни, оказывается недостижимым. Реальность ворует тело. «Я» поглощается, расслаивается в «другом»: культуре, национальности, роде, философии, образах автора и персонажа. Феноменологически оксюморон — это зеркало, манифестация «другого» и одновременно утверждение себя, вибрирующая грань взаимоотраженных взглядов.

1. *Галковский, Д.* Бесконечный тупик / Д. Галковский. — М., 1998.

2. *Гачев, Г. Д.* Жанр «жизне-мысли» у Розанова // Наследие В.В. Розанова и современность: Материалы Международной научной конференции / сост. А.Н. Николюкин. — М., 2009. — С. 285-288.

3. Подорога, В. С. Словарь аналитической антропологии // Логос, 1999. — № 2. URL: http://lib.ru/FILOSOF/PODOROGA_W/s_antropo.txt

4. *Пятигорский, А.* «Другой» и «своё» как понятия литературной философии // Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. — Тарту, 1992. — С. 3-9.

Н. В. Голубович (Витебск)

СОЦИАЛЬНАЯ ФАНТАСТИКА М. БУЛГАКОВА И В. ГИГЕВИЧА

Рассмотрение повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» М. Булгакова и «Корабль» и «Пабаки» В. Гигевича в одном исследовательском поле не случайно. Первоначально отметим, что названные произведения объединяет научно-фантастическая сюжетная посылка: неудачный эксперимент с лучом жизни в «Роковых яйцах», во время которого Рокк перепутал яйца кур с яйцами земноводных и рептилий; превращение собаки в человека путем пересадки ей человеческих органов в «Собачьем сердце»; обнаружение на месте Тунгусской катастрофы, произошедшей, как оказалось, в результате крушения космического корабля, дневника командира («Корабль»); наконец, в «Пабаках» выведение учеными наделенных интеллектом крысособак и случайное попадание их эмбрионов в городскую канализацию («пабаки» – это гибрид белорусских слов «пацук» и «сабака»).

Заметим, однако, что наличие научно-фантастической посылки, не позволяет отнести эти произведения к научной фантастике, в которой описывается ситуация, невозможная в известной нам реальности и связанная с теми или иными открытиями в науке и технике. В то время как тема научного прогресса в научной фантастике основная и ее иносказательная трактовка невозможна, в социальной фантастике, к которой мы относим анализируемые произведения, научное допущение, сохраняя определенную значимость в развертывании сюжета, выполняет служебную задачу. Функция такой посылки – актуализировать более важную, нежели судьба научного открытия, мысль об опасности научных и социальных экспериментов, лишенных нравственного начала или основанных на псевдоидеалах.

Соответствие повестей канонам социальной фантастики не лишает их индивидуальных характеристик и даже очевидных различий. Одно из принципиальных расхождений обусловлено стилистическими особенностями художественных почерков писателей.

Несмотря на то что социально-критический элемент у обоих авторов выполняет сюжето- и формообразующую функции, стратегия художественной типизации в произведениях Булгакова и Гигевича разная.

Булгаков – сатирик. Именно сатирическое иносказание задает формально-содержательные параметры созданных им художественных моделей реальности. Архитектоника повестей «Роковые яйца» и «Собачье сердце» представляет собой функциональное сочетание двух типов художественной условности – сатирического и фантастического. Однако

сатирическое начало является здесь ведущим. Основным становится прием пародирования приема. Пародийно поданы привычные для научно-фантастической литературы ситуации с подменой, путаницей, неожиданными экспериментальными метаморфозами, непредвиденными поворотами и развязками. В научной фантастике интрига строится на поддержании иллюзии достоверности – одного из основных критериев этого жанра. Булгаков же иллюзию достоверности намеренно разрушает. «Невозможное» в его повестях обнажает обыденное, эффект читательского сопереживания порожден соотнесением фантастики с реальностью и узнаванием за фантастическим иносказанием типичных явлений повседневной жизни. Модная в 1920-е годы научная фантастика со всеми сопутствующими ей атрибутами и штампами используется писателем как колоритное поле для сатирического разоблачения действительности.

В повести Гигевича «Корабль» преобладает трагическое начало. Автор создает аллегорическую модель тоталитарного государства с его «полицией мысли», системой доносов, тюрем, пыток и т.п.

О жизни Ёха, главного героя повести, командира космического судна, становится известно из найденного на месте падения Тунгусского метеорита дневника героя. Писатель изображает процесс духовного омертвения и жизненного разочарования Ёха: «...адчуваю, як за доўгія гады жыцця штосьці выветрылася з душы маёй, ні адчаю, ні злосці не засталося там, стала ў ёй пуста і стыла…» [2, с. 212].

Вся его жизнь с детства до глубокой старости была переходом на более высокий этаж космического корабля-государства. Расставаясь с сыном перед его уходом на третий уровень, мать рассказывает предание о прекрасной планете, где все другое, даже «песні спяваюць іншыя». Закон Стандарта, по которому все должны были говорить на одном языке, носить одинаковую одежду, иметь одинаковые привычки, принуждает Ёха сначала предать своих родителей, потом отказаться от собственных желаний, расстаться с мечтой, пожертвовать любовью, подчиниться воле Тайного Совета, стать судьей и палачом всякого, кто воспротивится идее «всеобщего равенства». В трагическом финале повести метафора «корабль-государство» превращается в сознании героя в «корабль-тюрьму».

Сопоставление повестей Булгакова и Гигевича актулизирует еще одну проблему социальной фантастики, связанную с функционированием в ее рамках различных жанровых форм.

Маркирующей чертой социальной фантастики, выделяющей ее среди других ветвей фантастической литературы, является совмещение в каждом отдельном произведении социально-философского и художественного освоения действительности. Социально-философское содержание при этом

выражается, как правило, опосредованно, через иносказание. Однако сами связи между образом и значением устанавливаются различно: с акцентом либо на изображаемом, либо на подразумеваемом. Тем самым обнаруживается существование в социально-философских фантастических произведениях двояких мотивировок. Е. Д. Тамарченко называет их мотивировками «извне» и «изнутри». Мотивировка «извне» – это мотивировка со стороны изображаемой действительности, со стороны материального или духовного мира героев с их естественными или нравственными законами, со стороны ситуации, отношений между персонажами, характеров и т. д. Мотивировку «изнутри» продуцирует иносказание. По мнению Е. Д. Тамарченко, в социальной фантастике такие мотивировки равноправны [6].

Соглашаясь в целом с наблюдениями исследователя, последний тезис все же хотим уточнить: не всегда равноправны. Нам представляется, что соотношение мотивировок «извне» и «изнутри» в произведениях социальной фантастики зависит от их жанровой модификации. Преобладание же той или иной мотивировки налагает свой отпечаток на всю художественную систему и картину фантастической действительности в произведении.

Использование мотивировок «извне» и «изнутри» в качестве инструмента исследования помогает прояснить вопрос жанровой дефиниции названных произведений. В связи с этим следует указать на неоднократное использование литературоведами при жанровой идентификации отмеченных повестей М. Булгакова и В. Гигевича определений «антиутопические», «антиутопии» (о булгаковских произведениях – И. Галинская, О. Николенко, М. Шнеерсон [1, 3, 7]; о повестях В. Гигевича – белорусские исследователи Е. Свечникова, Г. Тычко и др.[4, 5]).

Действительно, формально-содержательные признаки жанра антиутопии присущи всем этим текстам. Однако в какой степени эти черты соответствуют жанровому стандарту?

Даже первичное знакомство с повестями обнаруживает их жанровую неоднородность. Если повести В. Гигевича более или менее согласуются с канонами антиутопии (заметим, однако, что вопрос их жанровой принадлежности требует более тщательного изучения с учетом появления таких разновидностей антиутопии, или, по мнению некоторых ученых, самостоятельных жанровых разновидностей социальной фантастики, как дистопия, какотопия, постантиутопия и др.), то в случае с булгаковскими повестями «Роковые яйца» и «Собачье сердце» определение «антиутопия» вряд ли применимо. Правильнее, как нам кажется, говорить о наличии отдельных элементов антиутопии, встроенных в структуру этих

сатирических повестей. Так, М. Булгаков тестирует на соответствие нравственному эталону современные социальные утопии, разоблачает посредством гротеска и фантастики псевдоидеалы новой эпохи. Есть здесь и другие составляющие антиутопической модели. Однако в повестях отсутствует главный жанрообразующий признак антиутопии – тема социальных отношений как ***особая художественная задача произведения, его эстетическая самоцель***.

Булгаков в вопросе о соотношении в художественном образе жизненного содержания и иносказательного смысла ставит на первый план непосредственную правду образа, пусть даже фантастического, а в истолковании его предоставляет читателю свободу. Опора на жизненный материал, сатирическое изображение алогичной действительности и гротескное обыгрывание ее парадоксов, привязка к конкретным, легко угадывающимся событиям современной писателю жизни, яркая характерность главных героев, многоплановость смыслового прочтения произведений не укладываются в достаточно жесткую жанровую модель антиутопии. Целью М. Булгакова является не моделирование какой бы то ни было социальной схемы, а осмеяние невежества, дилетантизма, самоуверенности, бескультурья «созидателей» новой жизни.

В. Гигевич, в силу жанровой специфики антиутопии, конструирует реальность, создавая образы, наиболее точно воспроизводящие социально-философскую мысль. В его произведениях художественный образ – это материал для размышлений; его задача – сделать наглядной и доступной авторскую идею. В содержательном плане, как всякую антиутопию, повести Гигевича характеризует тяготение к морализаторству, в формальном – специфическая поэтика, исключающая описательность: вещи, окружающая обстановка обозначены контуром, схематично, упоминаются лишь попутно, по мере необходимости, не являясь объектами специального художественного изображения. Предметы внешнего мира, в том числе и природа, становятся декорацией происходящего, служат акцентированию идеи. Действующие лица (Ёх, Альмина, родители, Наставники в «Корабле», академик Зоркин, кандидат наук Зоськин, Тамара Ивановна – виновница происшествия, учительница биологии, машинист метрополитена, наконец, пациент городской психиатрической больницы в «Пабаках») не имеют не только портретных черт, но и более или менее индивидуализированных характеров: герои предстают не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора.

Повесть «Пабаки» представляет для исследователя интерес и как закономерный этап литературной эволюции антиутопии, обусловленный постмодернистским дискурсом. Свидетельством тому служит

композиционная фрагментарность, жанрово-стилистическая разнородность текста, составленного из дневниковых записей, служебных записок, идеологических лозунгов и призывов, выписок из постановлений, газетных публикаций, отрывка докторской диссертации. Желание автора самоустраниться реализуется, однако, не полной мере из-за присутствия в тексте иронии, «зашифрованной» в дневниках сумасшедшего «летописца» – пациента психиатрической больницы. В тексте наблюдается не только «смерть автора», но и «смерть героя». Здесь вообще нет главных героев. Персонажи повести являются лишь носителями определенных идей, суммарно представляющих «массовое сознание» общества потребителей.

В исследуемых произведениях Гигевича велик удельный вес мотивировок «изнутри». Как правило, художественная значимость таких произведений определяется значимостью идей, в них иллюстрируемых, что согласуется с художественным кодом антиутопии как прогностического жанра. Впрочем, это обстоятельство не лишает повести Гигевича художественной оригинальности, свидетельствующей о мастерстве писателя.

1. *Галинская, И. Л.* Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях / И. Л. Галинская. – М., 2003.
2. *Гігевіч, В.* Карабель: Аповесці, раман / В. Гігевіч. – Мінск, 1989.
3. *Николенко, О. Н.* От утопии к антиутопии: О творчестве А. Платонова и М. Булгакова/ О.Н. Николенко. – Полтава, 1994.
4. *Свечнікава, А.* Вяртанне да чалавека: Антыутопія “Карабель” Васіля Гігевіча// Роднае слова.– №3.– 2005.
5. *Тычко, Г.* Ліха павінна быць пераможна ў нас саміх: Аповесць “Пабакі” Васіля Гігевіча//Роднае слова. – №1 – 2007.
6. *Тамарченко, Е. Д.* Мир без дистанций// Вопросы литературы.- 1968.- № 11.
7. *Шнеерсон, М.* «Лучший слой в нашей стране». Заметки о Булгакове // Новый журн. – New rev. – Нью-Йорк, 1993. – Кн. 192–193. – С. 274–298

Е. В. Крикливец (Витебск)

МИФОЛОГИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО-ВРЕМЯ В ПРОЗЕ В. АСТАФЬЕВА И В. КОЗЬКО: ТОПОС ДОРОГИ

В прозе В. Астафьева и В. Козько *топос дороги* представляет собой *горизонтальное перемещение героя* (перемену его положения во внешнем мире) и *вертикальное перемещение героя* (совершаемое не самим героем в физическом смысле, а его душой, связанное с идеей развития / деградации личности). Ключевыми моделями *горизонтального перемещения*

становятся *движение героев из дома в мир* и *дорога из мира в дом (поиск дома)*. В мифологическом пространстве-времени эти модели соответствуют положению В.Н. Топорова о «пути к сакральному центру… и пути к чужой и страшной периферии» [1, с. 262].

В широком смысле *дорога* – метафора жизненного пути человека (изменение положения героя во внешнем мире и его душевное развитие взаимообусловлены). По мысли древних славян, движение человека по своему жизненному пути не было равномерным. В знак того, что человек переходил на новый этап, он должен был сменить буквально все – от одежды до имени. Эти представления нашли свое отражение в романе В. Козько «Бунт незапатрабаванага праху», где главный герой, Германн Говар, на каждом новом этапе своей жизни «возрождался» в новом качестве и под новым именем (Жорик, Юрик, Герка, Германн).

Помимо смены имени, символом перехода героя на новый этап жизни становится образ моста. Так, возвращаясь из архива, Германн останавливается на мосту, чтобы «хоць тут, на мосце, пераканацца – ён быў. Быў мост, была рака» [2, с. 221]. В славянской мифологической традиции мост рассматривается как наиболее сложная часть пути, открывающая дорогу в неизвестное. Для Германна это переход от прежней, неосознанной жизни к обретению своего прошлого и своего настоящего имени. Образ моста встречается и в повести «Цвіце на Палессі груша», также выступая символом перехода героя на новый этап. Выйдя «з лесу на шлях, на апошні мосцік» [3, с. 244], Явмен Ярыга принимает решение отпустить карпа, дать ему возможность продолжить род. При этом надежда на обретение семьи появляется и у самого Явмена.

Фольклорно-мифологическая концепция дороги (как *перемещения героя по горизонтали*) предполагает уход героя из дома, отправку в путь не по своей воле и преодоление препятствий на пути, целью которого становится добыча сакральных ценностей. Герой, проделавший этот нелегкий путь, повышает свой социально-мифологический или сакральный статус и возвращается домой обладателем какого-либо дара, высшей мудрости, награды, которая является источником обновления как самого героя, так и окружающего мира.

Данный принцип реализуется в «Последнем поклоне» В. Астафьева, где Витя Потылицын перемещается из дома бабушки в незнакомый мир, поселок Игарку. Пространство Игарки, враждебное Вите, может быть осмыслено как пространство инициации героя. Пройдя через испытания, герой приходит к пониманию и приятию окружающего мира, к чувству ответственности за близких людей и за мир в целом. Что касается его возвращения в Овсянку в третьей книге «Последнего поклона», то здесь, на наш взгляд, наблюдается отступление от фольклорно-мифологической

концепции, поскольку герой возвращается не для того, чтобы продолжить жизнь в доме в своем новом статусе, а для того, чтобы отдать последний поклон своему прошлому. Следовательно, в «Последнем поклоне» Астафьева реализуется *модель движения героя из дома в мир*. При этом *топос дороги* обусловливает трехчастную композицию произведения, а также движение сюжетного времени из прошлого в настоящее и будущее.

В романе «Бунт незапатрабаванага праху» В. Козько апеллирует к более архаичной мифологической схеме путешествия, которая, помимо уже названных этапов, предполагает факт необыкновенного рождения героя и ситуацию его чудесного спасения во время прохождения испытаний. В эту схему укладывается жизненный путь Германна Говара. В романе Козько реализуется *модель движения героя из мира в дом*, что непосредственным образом влияет на композицию произведения. В начале романа мы видим Германна, опустошенного прежней бездумной жизнью, приблизившегося к поворотному этапу своего развития, откуда начинается путь его возвращения домой: к своему прошлому, к истории своего рождения, к обретению настоящего имени. Вехи жизненного пути героя, предшествующие этому моменту, подаются в ретроспективе, что позволяет охарактеризовать художественное время в произведении как обратимое и дискретное. Время в романе движется от настоящего к прошлому. Жизнь Германна и Надежды в эпилоге романа можно рассматривать как попытку вернуться в правремя. По Козько, только возвращение к прошлому, к корням становится залогом жизни, дает надежду на возрождение земли и на духовное возрождение героев.

Дорога как движение по вертикали воплощает идею духовного развития героев. В христианской религиозно-мифологической традиции праведный путь понимается как тернистый путь страданий во имя постижения вечных истин, обусловленный необходимостью спасения души. В романе В. Астафьева «Прокляты и убиты» утверждается мысль о том, что путь спасения каждого человека и всего советского общества в целом – это дорога к Богу. В «Царь-рыбе» праведный путь осмысливается как поиск социальной справедливости. С точки зрения Леонида Сошнина («Печальный детектив») величайшей целью человеческой жизни является постижение правды о мире и о человеке в этом мире.

Движение по вертикали у героев Козько тесно связано со стремлением обрести память о прошлом. Так, Колька Лецечка пытается в прошлом найти ответ на вопрос «Адкуль я ёсць і пайшоў?» [3, с. 29] Мальчик совершает путешествие в свои страшные воспоминания для того, чтобы сказать на суде одно слово «Было!», вынести свой приговор преступлениям фашизма, обрести себя. *Дорога* Лецечки в суд – своего рода путь на Голгофу. Ценой своей жизни герой должен оправдать живых

перед мертвыми. Роман «Бунт незапатрабаванага праху» заканчивается упоминанием праздника Пасхи, который Германн и Надежда встретят не древней белорусской земле, в доме предков, за извечной крестьянской работой, а значит, они нашли путь духовного возрождения.

Перемещение по вертикали может семантизировать не только восхождение, но и нравственное падение героя. Для браконьеров из «Царь-рыбы» Астафьева это путь нарушения законов природных и человеческих, путь самоуничтожения личности. О причинах, заставивших людей ступить на «кривой путь» зла и беззакония размышляет герой «Печального детектива» Леонид Сошнин. В романе «Прокляты и убиты» Астафьев говорит о том, что «кривым путем» идут уже не отдельные люди, а целые государства, повергнувшие общество в пучину мировой войны и атеизма.

В Библии не раз упоминается о необходимости избегать «кривого пути», ибо сказал Господь: «Я буду судить вас, дом Израилев, каждого по пути его…» (Иезекииль XVIII, 30). Проза В. Козько насыщена библейскими реминисценциями, в том числе, присутствует в произведениях и тема Суда. В повести «Суд у Слабадзе» происходит суд над бывшими полицейскими, во время войны вступившими на путь предательства и убийства. Картина суда помимо реального плана имеет еще и библейский подтекст. Этическая проблематика повести решается с двух позиций – ветхозаветной и евангельской. Ветхозаветную позицию адекватного наказания отстаивает Захарья, которому недостаточно официального приговора суда. Согласно евангельской позиции Лецечки, необходимо не суровое наказание, а искупление вины.

В романах Козько путь духовной деградации героев соотносится с сюжетом ветхозаветного библейского мифа, основными составляющими которого выступают жизнь в Эдеме, искушение, совершение греха, наказание. Наиболее отчетливо эти этапы «грехопадения» героя и общества в целом прослеживаются в романе «Неруш». Отличительная особенность произведений Козько заключается в том, что этап наказания в «мифе об утраченном рае» не является последним. Писатель не исключает для своих героев возможности нравственного возрождения, возвращения к утраченным ценностям, которое соответствует канонам другого мифа – о возвращении «блудного сына».

В контексте художественного творчества *топос дороги* может актуализировать и онтологические черты. При этом ярко обнаруживает себя оппозиция жизнь-смерть. Дорога выступает как медиатор двух сфер, этого мира и «того». В фольклорно-мифологической традиции смерть понимается как переселение в иной мир, достичь которого можно, преодолев определенный длительный и нелегкий путь. В прозе В. Астафьева и В. Козько одним из аспектов дороги также становится

последний путь. Чтобы уйти в *последний путь* должным образом, человеку необходимо подготовиться к этому заранее. О необходимости «сборов в дорогу» говорит Захарья Кольке Лецечке, «собирается в последний путь» героиня романа «Неруш» Ненене, сама справляя по себе поминки: дорога на «тот» свет ей представляется более реальной, нежели переселение из старой хаты в новую квартиру городского типа.

Процесс перехода человека из мира живых в мир мертвых сопровождается большим количеством мифологических мотивов и образов. В преданиях многих народов упомянут мост в языческий рай, пройти по которому могут только души добрых и справедливых людей. По мнению ученых, такой мост был и у славян. Теперь он называется Млечным Путем. Души праведников проходят по нему в вирий, а души грешников падают с него во мрак и холод нижнего мира. Если же человек совершил в жизни равное количество хороших и плохих поступков, преодолеть мост ему помогал проводник – лохматая черная собака. В романе «Бунт незапатрабаванага праху» бывшего полицейского в *последний путь* также провожает собака. Символична смерть верного пса в тот момент, когда траурное шествие встречается с «заградотрядом» бывших фронтовиков. Полицейский, на совести которого гибель односельчан, не достоин иметь провожатого. Хоронят его за оградой кладбища (как раньше хоронили самоубийц), видимо, в знак того, что свою душу он погубил еще при жизни. В «Хроніцы дзетдомаўскага саду» возникает образ тоннеля, который уводит героя-автора в мир мертвых.

В романе В. Козько «Бунт незапатрабаванага праху» *последний путь* приобретает оппозиционную пару: *дорога из мира мертвых в мир живых*. Этим мотивом сопровождается факт чудесного рождения и спасения Германна. Славяне верили, что рождение, как и смерть, нарушает невидимую границу между мирами умерших и живых. Перегрызая пуповину, соединяющую умершую мать с живым ребенком, Гаврила физически ощущает данную границу, понимает, что человек приходит в этот мир из небытия. *Дорога из мира мертвых* имеет в произведении и сугубо мифологический (фантастический) план: возвращение души матери с «того» света, чтобы спасти ребенка.

Таким образом, *топос дороги* в прозе В. Астафьева и В. Козько обусловливает развитие сюжета и движение сюжетного времени: у Астафьева – из прошлого в настоящее и будущее, у Козько – из настоящего в прошлое. Если герои Астафьева движутся *из дома в мир*, то герои Козько перемещаются *из мира в дом*, ключевым при этом является этап, с которого начинается возвращение. В произведениях писателя возникает устойчивый мотив круга, воплощающий идею вечного возвращения, традиционного уклада жизни, определяющий судьбу

человека в целом. Можно предположить, что выбор противоположных моделей движения связан с национально-ментальными особенностями писателей. Для белорусской ментальности основополагающей является центростремительная модель движения: к дому, к корням, к малой родине. Заметную роль в жизни русского этноса всегда играл процесс передвижения, расселения и освоения новых пространств, поэтому русское мифологическое сознание отдает предпочтение центробежной модели. *Дорога как движение по вертикали* помогает авторам в раскрытии нравственно-этической проблематики. И если герои В. Астафьева, проходя через жизненные испытания, только «нащупывают» путь к высшим духовным ценностям, то В. Козько в своих произведениях вполне определенно указывает на путь спасения через возвращение к прошлому, к исторической памяти, к жизни в гармонии с природой.

1. *Топоров, В.Н.* Пространство и текст / В. Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983.
2. *Казько, В.А.* Бунт незапатрабаванага праху: Раман / В.А. Казько. – Мінск, 2009. (Кнігарня «Наша Ніва»).
3. *Казько, В.А.* Судны дзень / В.А. Казько. – Мінск, 1998.

Г. В. Кажамякін(Мінск)

ТВОРЧАСЦЬ А. АДАМОВІЧА НА СУМЕЖЖЫ БЕЛАРУСКАЙ І РУСКАЙ ЛІТАРАТУР

У беларускай літаратуры склалася так, што частка нашага пісьменства з розных гістарычных прычынаў развівалася не толькі на беларускай мове. Яшчэ ў перыяд XVI — XIX ст. ст. у нас панавала лаціна, а таксама польская мова. Недзе з другой паловы XIX ст. пачынае развівацца новая плынь — рускамоўная. Напрыклад, В. Равінскі, Я. Брайцаў і інш. пісалі на рускай мове. Нават такія вядомыя айчынныя пісьменнікі, як Янка Лучына, Якуб Колас, М. Багдановіч, М. Гарэцкі таксама часам тварылі па-руску. У мінулым стагоддзі, калі паўстала беларуская дзяржаўнасць, мова нашых усходніх суседзяў разам з беларускай, польскай мовамі і ідышам была дзяржаўнай у БССР. Так ствараліся ўмовы для развіцця ў нас шматмоўнай літаратуры. На працягу дзесяцігоддзяў шэраг пісьменнікаў карысталася ў сваёй творчасці рускай мовай, напрыклад В. Лютава, Э. Ялугін, І. Клаз, І. Бурсаў, М. Круль, К. Тарасаў, С. Алексіевіч, У. Някляеў, С. Букчын, Э. Скобелеў, Б. Спрынчан, А. Курэйчык і інш. Некаторыя творцы, такія, як Э. Ялугін, К. Тарасаў, У. Някляеў, перайшлі на беларускую мову. У гэтым шэразе і

асоба Алеся Адамовіча (1926—1994), які карыстаўся як беларускай, гэтак і рускай мовамі: у літаратурнай крытыцы — пераважна беларускай, у публіцыстыцы, мастацкай творчасці — у асноўным рускай. Калі прыналежнасць да канкрэтнай літаратуры вызначаць паводле мовы напісання, дык атрымліваецца, што А. Адамовіч належаў адначасова і да беларускага, і да рускага пісьменства. Хоць у гэтым выпадку можна было б паспрачацца з такой канцэпцыяй вызначэння крытэрыю прыналежнасці да літаратуры. Ф.-Т. Марынэці, напрыклад, пісаў па-французску, але ён — агульнапрызнаны як італьянскі паэт. Разам з тым, калі пісьменнік карыстаецца не нацыянальнай мовай свайго народа, заўсёды існуе інтрыга вакол такога пытання. Так А. Адамовіч апынуўся ў разуменні літаратурнай супольнасці на скрыжаванні дзвюх культур.

Першым буйным літаратурна-мастацкім тварэннем пісьменніка стала дылогія "Партызаны", якая складаецца з раманаў "Вайна пад стрэхамі" (1955—1959) і "Сыны ідуць у бой" (1950, 1960—1963). Напісаная на рускай мове, яна перакладалася на некаторыя іншыя мовы свету, на беларускую ж перакладу дагэтуль не існуе. Гэтыя творы былі экранізаваныя. Разам з беларускім кінарэжысёрам В. Туравым А. Адамовіч як сцэнарыст стварыў паводле дылогіі фільмы "Вайна пад стрэхамі" (1967) і "Сыны ідуць у бой" (1969), знятыя на кінастудыі "Беларусьфільм". І так сталася, што дылогія А. Адамовіча ўвайшла ў гісторыю рускай культуры не толькі паводле мовы напісання. Гаворка ідзе і пра сувязь з творчасцю паэта, барда, актора Уладзіміра Высоцкага. Але, па ўсёй бачнасці, большасць аматараў творчасці апошняга, нават некаторыя беларусы, не ведаюць, што славутая песня "Сыны ідуць у бой" паўстала з назвы рамана А. Адамовіча. Іншая песня У. Высоцкага "Буслы" ("Аисты") гучыць у фільме "Вайна пад стрэхамі". У. Высоцкі, які шмат чытаў, несумненна быў знаёмы і з творчасцю А. Адамовіча. Гэты факт творчай сувязі гаворыць пра аўтарытэт беларускага пісьменніка. Дылогію "Партызаны", як вядома, аўтар прысвяціў тэме змагання беларусаў, якія жылі пад фашысцкай акупацыяй, супраць агрэсара. Тэма для таго часу ў літаратуры — актуальная. Вайна ў тыле ворага мае не меншае значэнне за франтавую барацьбу. Так пісьменнік вылучыўся як аўтар ваеннай прозы. У гэтым кантэксце яго можна параўноўваць з іншым вядомым класікам беларускай літаратуры В. Быкавым. Але, калі В. Быкаў — былы франтавік — увайшоў у пісьменства як празаік франтавой, акопнай праўды, дык А. Адамовіч як партызан апавядае пра перажытае, убачанае на акупаванай радзіме ў гады, якія назаўжды запалі ў душу і памяць пісьменніка, сталі асновай яго светаўспрымання. Далейшая творчасць пісьменніка паступова развіваецца да паглыблення тэматыкі нямецкай акупацыі. З пазіцыі гуманізму А. Адамовіч выяўляе жахлівае аблічча вайны наогул, калі закранае тэму

Хатыні. З друку (спачатку на рускай мове) выходзіць кніга "Хатынская аповесць (1970)". Напісаная па-руску, затым перакладзеная на родную мову пісьменніка, яна стала яго беларускамоўным дэбютам у мастацкай прозе [4]. Пераклад аповесці афіцыйна лічыцца аўтарскім. Імя іншага перакладчыка нідзе не пазначана. Гэта ўжо не проста партызанская тэма: А. Адамовіч паказвае трагедыю знішчэння беларусаў у часе Другой суветнай вайны, спалення беларускіх вёсак. У дылогіі такая тэма таксама закраналася. Цяпер жа яна выходзіць на першы план, бо асабліва хвалюе празаіка. Ён адлюстроўвае апісанае як злачынства супраць чалавецтва, каб паказаць свету: што такое "хатынская трагедыя". Напісанае было важным і дзеля асэнсавання таго, праз што прайшоў народ на акупаванай фашыстамі беларускай зямлі. Падобнае можна параўнаць з Халакостам. Беларусы пацярпелі не менш, а можа нават і больш. Трагедыя ж Беларусі сталася і чыннікам у фармаванні беларускай нацыянальнай ментальнасці. Гэта становіцца відавочным пасля прачытання "Хатынскай аповесці". Варта нагадаць, што А. Адамовіч пазней супольна з Э. Клімавым стварыў сцэнар для мастацкага фільма "Ідзі і глядзі" (1985), дзе мы бачым тых жа персанажаў "Хатынскай аповесці" — Глашу і Флёру. На сусветным кінафестывалі ў Маскве ў 1985 г. кінакарціна атрымала першую прэмію і была ўзнагароджаная залатым прызам.

А. Адамовіч выступіў у літаратуры і як сааўтар кніг на ваенную тэматыку. Разам з сябрамі — беларускімі пісьменнікамі Янкам Брылём і У. Калеснікам ён стварае беларускамоўную дакументальна-мастацкую кнігу "Я з вогненай вёскі…", дзе працягваецца тэма спалення вёсак у час вайны [7]. Пазней паўстае яшчэ адно супольнае тварэнне — "Блакадная кніга", напісаная ў сааўтарстве з Д. Граніным [8]. У абедзвюх кнігах выкарыстаны рэальны, узяты з жыцця, матэрыял з называннем канкрэтных імёнаў, пераказу падзеяў, што мае асаблівую каштоўнасць. Падобнае збліжае А. Адамовіча з іншым рускамоўным беларускім аўтарам — С. Алексіевіч, якая таксама выкарыстоўвае менавіта рэальны дакументальны матэрыял. Можна сказаць, што ў пісьменніку перамог не столькі мастак-празаік, які імкнецца паказаць свайго героя, а дакументаліст. Нават у яго мастацкай прозе вылучаецца рэальны чалавек. Але А. Адамовіч як майстар робіць спробу паказаць характар персанажа, як напрыклад, у адным са сваіх лепшых твораў "Карнікі" (1980). Гэтая кніга, таксама напісаная на рускай мове, з'яўляецца асабліва унікальнай у беларускай, рускай літаратурах, дый наогул ў тагачаснай савецкай літаратурнай прасторы. Пасля свайго першага апублікавання твор выклікаў цікавасць у чытача. Незвычайнай была спроба ўжо ў пачатку твора філасофска-псіхалагічнага асэнсавання асобы вялікага дыктатара XX стагоддзя А. Гітлера, яго сутнасці як фашысцкага злачынцы. Аўтар нібы пранікае ў душу тырана:

"Часу, вось чаго не хапае. Каб з людской сыравіны, што нам пакінула гісторыя, з гэтага смецця расаў выплавіць чыстую сталь новай расы, новага чалавека" [3, с. 10].

Яшчэ адзін прыклад такога паранаідальна-шызоіднага мыслення: "Столькі лішніх народаў, сапсаваных расаў, а гэта ж і мовы. Гэта таксама нашы трафеі. Але нікім не заўважаныя. Меркавалася, што гэта непатрэбны хлам, лішняе, падлеглае забыццю. А гэта ж цудоўныя скальпы для пераможцы! А што, нечаканы паварот думкі. Жарт гісторыі" [3, с. 14].

Як бачна, празаік паказвае даволі дабрае веданне гітлераўскай філасофіі. Несумненна, што аўтару спачатку давялося пазнаёміцца з некаторымі дакументамі эпохі: кнігамі, прапагандысцкай літаратурай фашыстаў. Ці знаёміўся А. Адамовіч з галоўным опусам фюрэра — кнігай "Mein kampf" ("Мая барацьба")? На гэтае пытанне без дакументальных пацвярджэнняў адказаць цяжка. Падобны матэрыял дапамагае як гістарычны дакумент убачыць рэальнае аблічча фашызму, вызначыць яго небяспеку для будучыні. Дзеля лячэння хваробы яе трэба даследаваць, каб біць ворага, яго трэба ведаць у твар.

Калі мы гаворым пра беларускамоўную частку творчасці А. Адамовіча, дык трэба заўважыць, што яе збольшага складае літаратурная крытыка. Найперш у гэтай сферы яго навуковай дзейнасці пераважае манаграфія, прысвечаная класіку беларускай літаратуры Максіму Гарэцкаму — "Браму скарбаў сваіх адчыняю…" [2]. М. Тычына вызначае названую кнігу як раман-даследаванне [9, с. 329]. Калі гаварыць пра яе значэнне для вывучэння творчасці М. Гарэцкага, варта адзначыць, што даследаванне, хоць і не было першым пра жыццё і асобу класіка беларускай літаратуры, але шмат якія аспекты, закранутыя ў манаграфіі, і сёння не страцілі сваёй навуковай каштоўнасці. Але пры гэтым нагадаю, што праца пісалася ў перыяд адсутнасці свабоды слова, і аўтар на той час, напрыклад, у разглядзе аповесці "Дзве душы", не мог даць аб'ектыўнай ацэнкі твора. Важным стала і тое, што А. Адамовіч упершыню сказаў чытачу пра такі адметны твор М. Гарэцкага, як "Скарбы жыцця", які таксама тады немагчыма было апублікаваць па тых жа палітычных прычынах. Даследчык і ў гэтым выпадку пісаў тое, што ўяўлялася магчымым.

Не менш важкім унёскам у беларускае літаратуразнаўства сталася даследаванне "Маштабнасць прозы: Урокі творчасці Кузьмы Чорнага" (1972).

Пры жыцці аўтара выйшлі з друку і іншыя яго літаратуразнаўчыя даследаванні, зборнікі артыкулаў. Трэба адзначыць, што А. Адамовіч упершыню ў беларускім літаратуразнаўстве здзейсніў шырокі кампаратыўны аналіз творчасці беларускіх аўтараў і вядомых пісьменнікаў

іншых літаратур, у тым ліку і рускай, аналізу якой пісьменнік таксама прысвячаў свае артыкулы.

Асобная старонка творчасці А. Адамовіча — публіцыстыка. Пры жыцці пісьменніка выйшаў беларускамоўны зборнік яго публіцыстычных твораў "Апакаліпсіс па графіку" [1]. Тут публіцыст закранае тыповую для яго тэматыку: Чарнобыльская катастрофа, яе наступствы для Беларусі, праблема выжывання… У іншай кнізе, што выйшла раней на рускай мове — "Адваяваліся"("Отвоевались", 1990), апрача іншага, закранаецца праблема ядзернай бяспекі для мірнага чалавецтва, дакладней небяспека ядзернай зброі, атамнай энэргетыкі [6]. Гэта фактычна зборнік артыкулаў, інтэрв'ю. Тут гаворка ідзе і пра палітычныя рэпрэсіі, праблему дэмакратызацыі савецкага грамадства… Вось тыповы тэзіс публіцыстыкі А. Адамовіча, які адлюстроўвае яго нязгодную пазіцыю адносна пытання развіцця мірнай атамнай энергетыкі: "…падышоў крытычны момант прыняцця рашэння. Атамную праграму трэба пераглядаць.

І ўжо з чым зусім і катэгарычна згодныя ўсе не ўцягнутыя ў ведамасныя інтарэсы, гульні вучоныя: атамнае будаўніцтва недапушчальнае ў еўрапейскай частцы нашай краіны. Тут, наадварот, трэба спыняць, закрываць, прыбіраць тыя станцыі, якія сапраўды пагражаюць катастрофай" [1, с. 47].

Пісьменнік падыходзіць да вырашэння пытання не з пазіцыі эканамічнай выгады, а з гледзішча менавіта гуманізму, экалагічнага мыслення. Хтосьці з гэтым можа пагаджацца, хтосьці, наадварот, рэзка крытыкаваць публіцыста за абстрактнае, адарванае ад рэальнасці ўспрыманне праблемы. А. Адамовіч сыходзіў з разумення патрэбы ратаваць жыццё на планеце. Так вызначылася яго грамадзянская пазіцыя. Трэба нагадаць, што пісьменнік, нават жывучы ў Маскве, прыязджаў у Мінск дзеля ўдзелу ў традыцыйным шэсці і мітынгу "Чарнобыльскі шлях", у тым ліку і як прамоўца.

Незадоўга да смерці ў часопісе "Полымя" (1993, № 11) была апублікаваная па-беларуску аўтабіяграфічная аповесць А. Адамовіча "Vixi". З лацінскай мовы назва перакладаецца як "пражыта". Але тут у падзагалоўку пазначана: "Скончаныя раздзелы незавершанай кнігі". Ужо пасля смерці аўтара чытач атрымаў магчымасць пазнаёміцца з кніжным выданнем апошняга твора класіка [5].

Нечаканы скон А. Адамовіча стаўся непапраўнай стратай і для беларускай, і для рускай літаратуры. Затое абсалютна беспадстаўна прыцягваецца да рускай літаратуры творчасць ідэйнага паплечніка А. Адамовіча — Васіля Быкава, які на рускай мове мастацкіх твораў не пісаў. Хіба, што толькі ў перыяд ранняй творчасці маглі існаваць першыя яго апавяданні, аповесці, пісаныя спачатку па-руску. А. Адамовіч жа,

несумненна, аднолькава належыць і беларускай, і расійскай літаратуры. Гэтак, яго супольная з Д. Граніным "Блакадная кніга" і моўным плане, і тэматычна, і праз супрацоўніцтва з расійскім аўтарам успрымаецца ў кантэксце літаратуры нашых усходніх суседзяў. "Хатынская аповесць", "Я з вогненай вёскі…", нават рускамоўная дылогія "Партызаны" маюць больш беларускага культурнага элементу, часам паводле мовы, часам паводле самой тэматыкі.

Сёння, калі лагічна паставіць пытанне пра шырокую працу па выданні напісанага А. Адамовічам, адчуваецца патрэба грунтоўнага акадэмічнага даследавання і фундаментальнага перавыдання яго твораў. Патрабуюцца супольныя намаганні беларускіх і расійскіх навукоўцаў па збіранні ўсяго, што было створана пісьменнікам і кінасцэнарыстам. Ён пакінуў нашчадкам багатую спадчыну, што складаецца з мастацкіх, літаратуразнаўчых, публіцыстычных твораў, а таксама кінасцэнараў, інтэрв'ю, якія браў у суразмоўцаў, даваў сам, іншых дакументаў. Уяўляюць цікавасць выступленні ў Вярхоўным Савеце, на іншых пасяджэннях, урачыстасцях. Несумненна, што прыйдзе час і будзе створана такая спецыяльная камісія па вывучэнні творчасці А. Адамовіча, вынікам чаго мусіць стаць новы, больш грунтоўны збор твораў гэтага пісьменніка.

1. *Адамовіч, А.* Апакаліпсіс па графіку. / А. Адамовіч — Мінск, 1992.
2. *Адамовіч, А.* "Браму скарбаў сваіх адчыняю..." / А. Адамовіч — Мінск,, 1980.
3. *Адамовіч, А.* Каратели: Радость ножа, или Жизнеописания гипербореев. / А. Адамовіч — Минск, 1981.
4. *Адамовіч, А.* Хатынская аповесць. / А. Адамовіч — Мінск, 1976.
5. *Адамовіч, А.* Vixi (Я прожил): Повести. Воспоминания. Размышления. / А. Адамовіч — М., 1994.
6. *Адамовіч, А.* М. Отвоевались! / А. Адамовіч — М., 1990.
7. *Адамовіч, А.* Я з вогненнай вёскі… / А. Адамовіч, Я. Брыль, У. Калеснік — Мінск, 1975.
8. *Адамовіч, А.* Блокадная книга / А. Адамовіч, Д. Гранин — М, 1983.
9. Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: у 4 т. / НАН Беларусі, ін-т імя Я. Купалы. — Мінск, 2002. — Т. 4. кн. 2.

А. Н. Андреев (Минск)

МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА КАК ФАКТОР РАЗРУШЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СРЕДЫ

Массовая литература, о которой говорят все чаще, но как-то вскользь и неглубоко, прекрасно себя чувствует, цветёт и пахнет, кто бы что ни говорил.

Любую хулу она воспринимает как похвалу, ибо её специализация – выворачивать назнанку культурные критерии: ругают – значит, замечают. По своему ценят. Чёрный пиар – лучший пиар.

Так-то оно так, однако массовая литература прекрасно себя чувствует там, и только там, где культурные критерии не обозначены должным образом. Но стоит назвать вещи своими именами, например, отказать в праве массовому чтиву называться литературой, ситуация заметно меняется.

Казалось бы, называть вещи своими именами – самый чёрный, следовательно, наилучший пиар. Ан нет. Не срабатывает. В чём тут дело?

Массовая литература чувствует себя комфортно при одном решающем условии, а именно: она обожает, когда к ней относятся как к литературе. Высокой или низкой, плохой или хорошей, талантливой или бездарной – это уже детали, это можно пережить; главное – присутствовать в номинации «литература». Поговорить о литературе, о писателях, о читателях, о прозе, о романах (ибо массовая литература – это прежде всего прозаический дискурс) – любимое дело тех, кто к предмету разговора не имеет никакого отношения.

Когда мы по умолчанию начинаем обсуждать поделки в терминах высокого искусства, надо отдавать себе отчёт: это победа чтива. «Приключенческий роман», «любовный роман», «женская проза», «сетевая литература»… Сам термин «массовая литература», которым обозначается нечто противоположное литературе, – это в известном смысле поражение литературы.

Разумеется, вопрос о литературе и нелитературе (квазилитературе, паралитературе) достаточно тонкий, чувствительный и с эстетической, и с нравственной, и с социальной точек зрения. Поэтому для разговора в формате научном необходимы научные аргументы.

Литературу от чтива (качественного или нет – это вопрос десятый) отличают три критерия.

1. В плане содержательном литература отличается тем, что *подлинным предметом изображения писателя становится процесс превращения человека в личность*. Нет этого процесса – нет литературы. Такая литература превращается в способ «духовного производства человека». «Личность», с точки зрения духовно-информационных возможностей, отличается от «человека» количеством и качеством потребляемой и обрабатываемой духовной информации: в первом случае мы имеем дело с регуляцией процесса жизнедеятельности от «ума», с

управлением сознательного типа, во втором – с регуляцией всех отношений с миром, в том числе с собой, от души, от психики (бессознательный тип регуляции). «Личность» имеет непосредственное отношение к маскулинности, «человек» – интегральная характеристика феминности. Вот почему отношения полов – это архетип архетипов литературы. Более того: *отношения мужчины и женщины – это способ существования истины в художественном произведении*.

Разумеется, «человека» невозможно оторвать от «личности»: эти стороны человека, становящиеся функциями культуры, следует не только диалектически развести, но и диалектически увязать друг с другом, продлить одно измерение в другое. И все же в плане принципиальном, в плане различий между психикой и сознанием (становящихся, в свою очередь, проявлением различий между натурой и культурой), разграничения между разными субъектами культуры – налицо. В массовых литературных поделках главным героем становится по преимуществу «человек», в литературе как таковой (которая и является, собственно, художественной) – «личность».

Итак, *человека от личности отделяет способ управления духовной информацией. Способом превращения человека в личность выступает умение мыслить.*

Именно конфликт типов управления информацией и является *объектом* изображения в литературе, ибо все духовные коллизии человека коренятся в информационной природе конфликта.

2. Для того чтобы изобразить личность, требуются совершено особые навыки (здесь от плана содержания мы переходим к плану выражения, так сказать, от вещества художественности к ее технологии). Приращение смысла в произведении, организованном по законам художественности, происходит не по «частям» и не по «кусочкам», из которых лепится целое, а с помощью «единиц», которые можно назвать «моменты целого». Океан набирается из отдельных капель, которые содержат в себе все свойства океана. Гениальные романы, несмотря на свой чудовищный по художественным меркам объем состоят из фрагментов, которые так или иначе содержат в себе целое (например, «Война и мир», где каждая строка, реплика, каждый образ, каждая глава мало того что выверены и «отделаны», они еще занимают строго отведенное им место в структуре целого, и самим местоположением – то есть сопряжением со всеми иными строками, репликами, образами, главами – концентрируют, «распределяют» и упорядочивают смыслы). Причем чем более качественных характеристик целого содержит отдельный фрагмент, тем он более индивидуален и выразителен – с одной стороны; а с другой – именно из уникальных в своей

выразительности моментов структурируется то самое художественное целое. Собственно говоря, в этом и заключена природа художественности, природа мышления образного, оперирующего суммами смыслов, умеющего через «одно» (конкретное, единичное, уникальное) передавать «все» (абстрактное, общее, универсальное). Высшее, родовое проявление художественности – это когда в «одном» непременно отражается «все», и это «одно» направлено на воплощение личности. Для этого и только для этого необходим стиль.

Стиль, иначе говоря, *рождается там, где присутствует художественность, ибо это способ воплощения художественности.*

Таким образом, быть великим писателем – дело достаточно простое, за исключением того пустячка, что стать им невозможно: надо им родиться. (То же самое, кстати, следует сказать и в отношении литературоведов, и, в значительной степени, в отношении читателей.)

3. Стиль, с помощью которого художественно передаётся процесс превращения человека в личность, неизменно стремится к тому, чтобы так или иначе реализовать свойства *шутливого дискурса*, ибо именно такой дискурс становится способом художественного существования сложнейшего философского материала (концептуального, внутренне противоречивого).

Почему комическое начало, шутка становится в информационном отношении максимально насыщенной единицей, максимально содержательным моментом целого?

Коротко на этот вопрос можно ответить следующим образом. По закону сопряжения духовно-эстетических категорий содержанием комического (сатиры, юмора, иронии) является трагико-драматическое и героико-идиллическое начало; содержанием шутки становится концептуально выстроенное мировоззрение, научно-философское по своему характеру.

Понятно, что массовая литература стремится выглядеть литературой прежде всего в плане содержания (отсюда родо-жанровая узурпация: роман, проза), игнорируя стиль, то есть не отдавая себе отчет в том, что стиль формирует содержание. Вот почему массовая литература отчасти информативна, но в принципе бессодержательна. Разница между массовой литературой и литературой такая же, как между любительской фотографией и художественным портретом. Возникает иллюзия, будто истории, сюжеты массовой литературы, взятые из жизни, становятся способом отражения и познания жизни (содержанием), а сама массовая литература предстает неотличимо похожей на литературу как таковую.

Итак, литература, феномен стиля, возможна только там и тогда, где и когда объектом изображения становится конфликт типов управления

информацией, а предметом – процесс превращения человека в личность. Содержательность, идейно-концептуальная (в идеале – философская) насыщенность литературы такова, что для адекватной передачи информации, определяемой качеством художественность, необходим стиль. Чтиво вполне обходится без стиля, литература – это прежде всего стиль. (Оговоримся: чтиво, в соответствии с законами рынка, часто бывает промаркировано своего рода лейблом, *индивидуальной творческой манерой*, позволяющей легко опознавать автора опуса; однако стиль как единство принципов изобразительности и выразительности, то есть эстетическая сторона художественности, у продукции массовой отсутствует по определению.)

Сказанное позволяет ставить вопрос в такой плоскости: литература, в частности, проза, представляет собой частное проявление всеобщего (не специфически гуманитарного) *закона сохранения информации*, согласно которому (в данном случае) информация психического (образного) порядка рано или поздно порождает информацию иной, умозрительной (сознательной) природы, существующей на ином, понятийном языке, с иными познавательными возможностями (с иным уровнем или порогом объективности). С точки зрения закона сохранения информации, личность представляет собой сложнейшую, иерархически упорядоченную информационную систему, где эффективное управление (самопознание, если угодно) возможно только *сверху вниз*, от разума к душе, от науки к искусству. Путь снизу вверх, «от психики к сознанию» – всегда и только приспособление, которое выдается за познание. *Закон сочетания или сопряжения информации – закон, регулирующий меру объективности отражения, – можно считать особым гуманитарным законом.* Для краткости этот закон можно назвать *законом объективности познания* (своеобразным законом гарантии объективности).

Условием возникновения и существования прозы, согласно *закону объективности познания*, становится такое количество «образно-понятийной» информации, которое требует для «упаковки», трансляции и последующего восприятия особой поэтической системы, а именно: стиля. Если стиль не состоялся, следовательно, мы имеем дело не с прозой. С чем угодно, только не с прозой. В принципе художественный модус *закона объективности познания* можно считать *законом прозы*.

Художественная литература, ставшая предметом познания, описывается как сложная система систем (целостность), ключевые параметры которой достаточно просты и внятны (для специалистов). *Литература, художественность, стиль, писатель, проза, читатель.* Проза – это особого рода художественный дискурс, который способен создать феноменально одарённый от природы человек, называемый

писателем; роман – особого качества проза, где отношения мужчины и женщины становятся процессом превращения человека в личность, а сам процесс – исключительным предметом изображения. Сообщество писателей иногда способно создавать творения, которые в совокупности своей можно назвать литературой. Читатель – индивид, способный воспринимать информацию, которая подвергается стилевой «кодировке».

Путаница возникает уже в самом начале: и *авторы*, и *писатели* создают *книги,* где рассказаны истории из жизни. Массовое сознание, с которым так мило лобзается массовая литература, не способно различать книгу как коммерческий продукт и книгу как феномен литературы. И массовая литература, беря себе в союзники массовое сознание, явочным порядком вписывает себя в литературный контекст, в литературный процесс, соотнося свою книжную продукцию с книгами писателей. Достаточно взять в руки книгу, и ты стал «читателем» (на самом деле – всего лишь потребителем книжной продукции). «Романы» писателей и авторов стоят на одной полке библиотеки (да ещё в алфавитном порядке) или книжного магазина: это варварство, давайте называть вещи своими именами.

На языке научном то же самое звучит совершенно безобидно: перед нами подмена понятий, к которому привело двойное значение термина «литература». Но вот в отношении нравственном и социальном такая подмена вовсе не столь уж безобидна; если говорить прямо, то мы имеем дело с эфективным инструментом варваризации сознания. Дело в том, что чтиво, создаваемое авторами, не имеющими к прозе ни малейшего отношения, эксплуатирует высочайший культурный престиж литературы. Литература – феномен культуры, чтиво – феномен натуры, который рядится в культурные одежды. Иначе говоря, чтиво является выражением ценностей натуры и субъекта его, человека, которые фактически объявлются ценностями культуры.

Вывод прост (ибо все, связанное с натурой достаточно просто): чтиво – это вполне легальный и, увы, престижный способ истребления самой среды обитания личности и литературы. *Чтиво, автор, книга, потребитель*: сегодня это формы невежества, противостоящие культуре. Высокий лозунг культуры «ближе к плинтусу» («даешь качественное чтиво!») фактически делает натуру точкой отсчета в делах человеческих.

Отсюда два прямых следствия. *Первое*: чтиво, даже если оно в своих вечных сюжетах воспевает «разумное, доброе, вечное», принципиально безнравственно, ибо своим лишенным стиля языком оно может говорить лишь о глупом, злом, сиюминутном (и, следовательно, безобразном), а потому социальную опасность чтива не следует недооценивать. Именно так: отсутствие стиля – это эстетическое зло, которое по цепочке «красота

– добро – истина» актуализирует зло добра (безнравственность) и зло интеллекта (глупость).

Второе: называть чтиво хоть массовой, но все же литературой, авторов – писателями, плохую беллетристику – прозой, презирающих в себе личность – читателями, значит, преднамеренно или непреднамеренно путая понятия, оказывать чтиву «культурную» услугу, то есть поощрять безнравственность.

В связи с указанными следствиями внесем два существенных уточнения.

Первое. Смысл моей статьи состоит вовсе не в том, чтобы призвать к запрещению чтива, этого исчадия ада; это неразумно, потому что, к сожалению, ничто человеческое нам, писателям и авторам, читателям и потребителям, не чуждо. Окружающий нас бездуховный мир следует изучать так же внимательно, как и мир духовный. Я считаю, что необходимо правильно расставить акценты: чтиво и литература – два разных рода деятельности и, соответственно, два разных предмета исследования; следовательно, изучать их необходимо как человеческое и личностное измерение – в неразрывной связи, соблюдая при этом сущностную автономию.

Второе. Есть своего рода гибридные образования, обладающие свойствами чтива и литературы одновременно (достаточно вспомнить имена Бориса Виана или Бориса Акунина, который сам предпочитает называть свою «прозу» литературным проектом). Наличие гибридов невозможно рассматривать как факт в пользу единой природы чтива и литературы; в конечном счете, гибрид всегда обнаружит свою подлинную сущность – либо культурную, либо «натурную».

Творчество писателя, если он писатель, всегда в конечном счете выгодно обществу, о чем бы он ни писал, ибо специализация его – самопознание, непосредственно связанное со сферой духовного производства человека.

И напротив: что позволено писателю, то недопустимо для автора: о чем бы ни писал последний, его бездуховная продукция в конечном счете навредит обществу (то есть развратит потребителя, потакая его читательским амбициям). Писатель, равно как и читатель, – это культурный статус; автор книги, рассчитанной на потребителя, – рыночная номинация. Не стоит создавать в обществе иллюзию, будто фотограф-потребитель вдруг заинтересовался художественным изображением, литературой, и общество, не понеся никаких ощутимых затрат, в одночасье стало культурным, самым читающим мире: это самоуспокоение, порожденное сном разума.

Конечно, взывать к совести авторов наивно (хотя порой очень хочется); однако еще наивнее полагать, что выбор остается за потребителем. Последний всегда выберет автора «классной книжки», поскольку просто не умеет выбирать: это прерогатива личности. Ситуация подлинного выбора появится тогда, когда возникнут условия для развития читательских потребностей.

Читатель или потребитель: вот выбор общества, если называть вещи своими именами. Неизвестно, как общество собирается решать эту проблему; известно лишь, что не решать ее – себе дороже.

П. І. Лявонава (Мінск)

УСПРЫМАННЕ БЕЛАРУСКАЙ ПАЭЗІІ МЯЖЫ XX–XXI СТ. СТ. СТУДЭНТАМІ-КУЛЬТУРОЛАГАМІ

Літаратура двух апошніх дзесяцігоддзяў у курсе гісторыі беларускай літаратуры вывучаецца студэнтамі-культуролагамі не так шырока, як яна таго заслугоўвае, з-за дэфіцыту вучэбнага часу: увесь курс (ад даўняй літаратуры да сучаснай) разлічаны на 34 заняткі. Таму вялікае значэнне для паўнавартаснага ўспрымання сучаснай беларускай паэзіі, прозы або драматургіі мае папярэдні адбор выкладчыкам найбольш значных і цікавых з пункту гледжання непасрэднага чытацкага ўспрымання і культуралагічнай дасведчанасці студэнтаў аўтараў і твораў. Так, напрыклад, вершы З. Вішнёва або А. Бахарэвіча тыпу “Я саджу пінгвіня на каня…” успрымаюцца студэнтамі з вялікімі намаганнямі і пакідаюць уражанне незразумеласці, а скажам, верш В. Жыбуля “Карэктар снег” ці вершы В. Морт, не гаворачы ўжо пра паэзію А. Сыса, прачытваюцца з цікавасцю і разуменнем.

Студэнты найперш выяўляюць цікавасць да тых твораў, якія станоўча ўздзейнічаюць на іх эмацыянальны свет, поўняцца разнастайнымі настроямі і пачуццямі, прасякнуты мяккім гумарам, а то і іроніяй, або тымі, у якіх ёсць пэўная “зачэпка” для абуджэння ўражанняў, выкліканых папярэдняй дасведчанасцю па гісторыі культуры ды іншых літаратур свету, што вывучаюцца ўжо з першага курса. Так, моладзь разумее каштоўнасць кнігі Р. Барадуліна “Ксты”, вылучае біблейскія або фальклорныя матывы ў творчасці С. Сакалова-Воюша, з задавальненнем чытае падборкі вершаў такіх старэйшых і прызнаных паэтаў, як А. Вярцінскі, Г. Бураўкін, прымае паэзію Л. Дранько-Майсюка, У. Някляева, Э. Акуліна, Р. Сітніцы, цікавіцца лімерыкамі А. Хадановіча, творамі В. Куставай і шмат якімі іншымі.

Дзеля выпрацоўкі ў будучых спецыялістаў-культуролагаў пэўнай сістэмы крытэрыяў для ацэнкі твораў сучаснай літаратуры важна, на наш погляд, своечасова пазнаёміць іх з некаторымі тэарэтычнымі палажэннямі пра адметнасць развіцця нацыянальнай літаратуры XX–XXI стагоддзяў, пра найважнейшыя характарыстыкі беларускага мадэрнізму. Абапіраючыся на працы П. Васючэнкі і В. Максімовіча, а таксама зыходзячы з іншых літаратуразнаўча-крытычных матэрыялаў, мы падаём неабходныя зыходныя палажэнні прыкладна ў такой форме і паслядоўнасці.

Беларускі мадэрнізм XX стагоддзя быў падначалены нацыянальна-адраджэнскім ідэям, скіраваны на мастацкі эксперымент, валодаў павышанай структурнай рухомасцю, адкрытасцю, разамкнёнасцю, тым больш што сам працэс мадэрнісцкага руху на памежжы XIX–XX стагоддзяў быў сціснуты, спрэсаваны ў часе, паскораны. У многім пераняўшы ўстаноўкі і сродкі рамантычнай паэтыкі, мадэрнізм пайшоў далей па шляху паглыблення асобасна-індывідуальнага пачатку, паралельна і адначасна спасцігаючы супярэчлівы характар усёй нацыі, якая ўпершыню адчула вялікую прагу духоўнага ачышчэння [1, с. 133]. Атрымліваецца, што ў пачатку і ў сярэдзіне XX стагоддзя мадэрнізм сінтэзаваў у сабе функцыі рамантызму, яго разуменне чалавека як носьбіта сутнасных, ідэальных сіл, спасцігаючы пры гэтым невымерныя глыбіні суб'ектыўнага, псіхалагічнага, падсвядомага. У другой палове XX ст., і асабліва напрыканцы яго, у 90-я гады, беларуская літаратура, як зусім слушна сцвярджае П. Васючэнка, замест ранейшай "магістральнай" савецкай схемы, набывае "веерны", рознаскіраваны выгляд, хаця ў ёй па-ранейшаму застаюцца матывы катастрофы і лабірынту. І нягледзячы на тое, што галоўныя функцыі літаратуры (пазнавальная, выхаваўчая, эстэтычная) адыходзяць на другі план, за літаратурай захоўваецца функцыя пераўтварэння, культурнага абжывання Сусвету [2, с. 7, 180, 193]. Вялікі Пісьменнік, па словах П. Васючэнкі, не адлюстроўвае, а пераадольвае і перастварае рэчаіснасць, творыць свой уласны свет, з адпаведнай сістэмай каардынат, з унікальнымі прасторай і часам. І маладыя паэты або празаікі, калі нават іх "заносіць" у постмадэрнізм з яго містыфікацыяй, другаснасцю, парадыйнасцю, паўторамі – адлюстраваннямі, эксперыментамі з мастацкім часам і г. д., таксама імкнуцца адгукацца на сучасныя запатрабаванні асобы і грамадства, па-свойму рэалізуючы стваральную функцыю мастацкай літаратуры. І няхай тут шмат яшчэ ўласнага пазіцыявання, кітча, перанасычанасці пазнавальнасцю, камп'ютарнымі гульнямі, захаплення відовішчамі замест сапраўднага мастацтва, празмерная плынь свядомасці, шматслоўнасць, выявы цьмянай або хваравітай фантазіі і г. д., усё ж з гэтай гульні словамі,

стылямі, кірункамі, гульні з чытачамі і з сабой у рэшце рэшт паўстаюць новыя таленавітыя аўтары, выяўляюцца новыя адметныя спосабы вырашэння асабістых і грамадскіх праблем.

Каб студэнты не заблыталіся ў моры аўтарскіх імён і твораў сучаснай літаратуры, неабходна даць ім пэўныя арыенціры, прозвішчы тых аўтараў, якіх варта чытаць. Гэта празаікі У. Арлоў, Б. Пятровіч з яго творамі-"фрэскамі" ці снабачаннямі, А. Федарэнка з традыцыйна-псіхалагічнай распрацоўкай характараў маладых герояў, якія жывуць у постсавецкай прасторы, У. Сіўчыкаў, В. Мудроў, У. Някляеў як таленавіты празаік і нават драматург (п'еса "Армагедон"), а не толькі паэт, А. Бахарэвіч, Ю. Станкевіч, В. Іпатава, Л. Рублеўская і інш., паэты старэйшыя і маладзейшыя, сярод якіх імёны В. Зуёнка, Н. Гілевіча, С. Законнікава, Г. Бураўкіна, Р. Барадуліна як прызнаных мэтраў нашай літаратуры і шмат хто іншы. Безумоўна, што апроч рэкамендаваных выкладчыкам, студэнты чытаюць і шэраг іншых аўтараў, прытым, бывае, прачытваюцца творы, з якімі не паспеў пазнаёміцца і выкладчык, напрыклад, выдадзеная невялічкім накладам кніга У. Ахроменкі і М. Клімковіча "Янкі, альбо астатні наезд на Літве". У такім выпадку кароткае паведамленне студэнта чытача на занятках або ў "пазаўрочны" час прыцягвае ўвагу астатніх, нязмушана пабуджае іх да чытання.

На жаль, з-за недахопу часу, на занятках не заўсёды знаходзіцца магчымасць наладзіць абмеркаванне самастойна прачытаных студэнтамі твораў, але ў сваіх дзённіках (рабочых сшытках) яны хаця б у вельмі сцісłай і зразумелай перш за ўсё ім самім форме занатоўваюць свае чытацкія ўражанні, каб яны засталіся з імі і пасля заканчэння ВНУ, а не толькі былі прад'яўлены выкладчыку на заліку або экзамене як доказ прачытання і роздуму. Больш падрабязная інтэрпрэтацыя асобных твораў беларускіх аўтараў адбываецца ў курсе "Аналіз мастацкага тэксту", які мае практычную скіраванасць на выпрацоўку і ўдасканаленне будучага прафесійнага ўмення студэнтаў-культуролагаў разумець і ацэньваць твор мастацтва, і перш за ўсё, мастацтва слоўнага, якое найбольш сцісла і пранікнёна ўплывае на свядомасць праз знакі, сімвалы, сваю мастацкую цэласнасць. Менавіта тэкст, які лучыць цяперашняе з мінулым, а часта праграмуе і будучыню, тэкст, зразуметы ў сваёй эстэтычнай функцыі, дазваляе кожнаму ажыццяўляць эмацыянальную рэфлексію, шукаць і знаходзіць уласныя асобасныя сэнсы, што так неабходна сёння ў нестабільным грамадстве з дэфіцытам духоўнасці і распаўсюджанасцю маскультуры.

Прывядзём некаторыя прыклады ўспрымання студэнтамі твораў сучаснай беларускай літаратуры. Адразу трэба адзначыць, што ўзровень ўспрымання розніцца ў залежнасці ад ступені агульнай і мастацкай

падрыхтаванасці асобы, ад складанасці самога тэксту, ад таго, нават, наколькі прыязна паставіўся да студэнта выкладчык, калі рэкамендаваў пачытаць той ці іншы твор. Адна справа, калі гэта першае знаёмства з творамі пэўнага аўтара і зусім іншая, калі гаворка вядзецца пасля перачытвання яго тэкстаў, тым больш, пасля самастойнага пошуку новых тэкстаў. Найбольш поўнае і глыбокае разуменне мастацкіх тэкстаў, безумоўна, выяўлялася ў тых студэнтаў, якія пісалі рэфераты або курсавыя працы па творчасці асобных аўтараў, разглядаючы яе ў межах спецыяльных або агульных праблем культуры, а таксама ў тых, хто браў удзел у студэнцкіх навуковых канферэнцыях.

Вось як, напрыклад, разважае пра вершы А. Сыса студэнтка пасля першага прачытання яго паэмы “Алаіза.”. “Гэта імя для мяне новае, як і вершы, гаворыць дзяўчына і працягвае. − У паэта няма пафасных у афіцыйным сэнсе выразаў, а ёсць размоўная інтанацыя. Ёсць шчырасць і патрыятызм, адчуваецца: сам з народа. Шмат паўтораў, яны, як рытм сэрца. Пачуццё болю, смутку, трывогі, роздуму і адначасова вера ў Беларусь. Тэма паэта, лёсу, жыцця і смерці. Вобраз крыві вельмі часта. Думаю, гэта сімвал кроўнай сувязі з народам, са сваёй зямлёй. Прадчуванне трагізму. Не зразумела паэму “Алаіза”, ні па змесце, ні па структуры. Затое “Пан Лес”, па-мойму, сімвалізуе сілы народныя, супольнасць, адраджэнне. Шмат вершаў-прысвячэнняў, як сябрам, так і паэтам-класікам, А. Гаруну, напрыклад. Наогул, мне яго паэзія спадабалася”.

Як бачым, выказванне даволі змястоўнае, у цэлым, правільнае, хаця і патрабуе глыбейшага асэнсавання творчасці А. Сыса. Звычайна студэнты выказваюцца больш сцісла, на ўзроўні “падабаецца – не падабаецца, “зразумела – не ўсё зразумела”. Паглыбіць першае чытацкае ўяўленне часта дапамагае парада выкладчыка прачытаць уголас той тэкст або ўрыўкі з яго, які чымсьці прыцягнуў увагу напачатку. І тады праз чытанне для другога (для значымага другога, як сказалі б псіхолагі), а фактычна праз перачытванне, з’яўляецца лепшае разуменне мастацкага твора для сябе, бо ў свядомасці, напэўна, адбываецца дапрацоўка, якую вымагаюць самі зносіны, дыялог чытача з аўтарам, “справакаваны” чытачом-выкладчыкам. Яшчэ адзін педагагічны прыём, які дае добры вынік ва ўсведамленні студэнтам адметнасці стылю або ўсёй творчасці аўтара, што жыў ці жыве на мяжы XX – XXI ст.ст., - гэта дарэчы прыведзеная асабістая ацэнка або спасылка на абагульняльнае выказванне дасведчанай і аўтарытэтнай асобы. У гаворцы, напрыклад, пра А. Сыса “спрацоўвае” такое шчыра-спавядальнае слова маладой таленавітай паэткі В. Куставай: “Анатоль Сыс – як ніхто іншы – абсалютна адчуваў, што ягонаму натхненню не злятаць з пухнатых аблакоў вясёлкамі ды пялёсткамі, а прыдушваць за гарляк, за

дыхла да страты прытомнасці, калі боль распірае нутро і робіцца нетрывучым, пякельным – каб высекчы, выкрычаць, вылаяцца скрываўленым вершам. Такім было ягонае натхненне. Натхненне з болю. Вобраз, які мог найяскравей выявіць сутнасць Анатолевай паэзіі… Раскрыжаванае сэрца ў агні, праз якое прараслі парасткі жыта" [3, с. 301]. Своеасаблівым варыянтам эмацыянальнай і слушнай ацэнкі творчасці аднаго паэта другім, не менш таленавітым, можа стаць выказванне пра А. Сыса Уладзіміра Някляева. Прывядзём яго тут у скарочаным варыянце: "Яго месца побач з Купалам, Коласам, Багдановічам… З сучаснікаў – побач з Барадуліным… Напісаў ён не многа… Выдыхаючы ў вершы ўсяго сябе, колькі цябе ёсць, многа не напішаш. Многа – гэта пустата. А ў яго амаль кожны радок – крываток, намаганне духу. Барацьба з пустатой, што запаўняе абыякавае неба" [4, с. 505]. Ацэнкі перагукваюцца па змесце, але розныя па вобразнасці, якая выступае не менш важкім крытэрыем у мастацтве слова і ў эстэтычным выхаванні студэнтаў.

Прывядзём яшчэ два прыклады з практыкі зносін са студэнтамі ў працэсе вывучэння імі беларускай літаратуры. Выказванні, на нашу думку, вылучаюцца дастатковай прадуманасцю і доказнасцю, хаця ацэнкі тэкстаў паэтаў дыяметральна супрацьлеглыя. Адно з іх тычыцца цыкла твораў Алеся Разанава, змешчаных у часопісе "Дзеяслоў" [5], другое – цыкла тэкстаў Зміцера Вішнёва, таксама ўзятых з "Дзеяслова" [6]. Вось як ацэньваецца падборка пункціраў А. Разанава "Воплескі даланёю адною". "Я так зразумела, − гаворыць студэнтка, што пункціры – гэта невялічкія вершы у 3-4 радкі, як правіла, без рыфмы, але з глыбокай думкай, нават афарызмам. Думка нечаканая, таму яна ўражвае, як і яе слоўная абалонка. Словы тут не простыя, а з сугуччаў, з гукаў і цэлых складоў, якія паўтараюцца, пераклікаюцца, прыцягваюць увагу да сэнсу. Гэта не проста гульня слоў, хаця, канешне, гульня ёсць, але ў культуры гэта натуральна, гульня як з'ява культуры, як свята. А тут яна як з'ява паэзіі, як прыпадабненні, як элемент сувязі ўсяго з усім у нашым жыцці. На першы погляд, паэт вядзе гаворку пра простыя рэчы, з'явы прыроды ці побыту: дождж, гром, траву, качку, казу, дзядоўнік, сабаку, лодку, цягнік і г. д. Але пастаўленыя ў суадносіны з унутраным светам чалавека, з яго перажываннямі, яны як бы выпраменьваюць нечаканыя сувязі яго з усім, што існуе на свеце: сувязі прыроды – духоўнасці – слова як знаку і сімвала духоўнасці. Адбываецца пры чытанні як бы адкрыццё вось гэтай гармоніі, а не раз'яднанасці чалавека з Сусветам. І яшчэ кожны раз здзіўляе эканомнасць маўлення, прыгажосць нашай мовы. Вось, напрыклад: "Мае сябе – спявае ручай, а сумёт нямы". Я так разумею сэнс сказанага: тое, што ў руху, − выказвае сябе, а ў статыцы патаемнае бязмоўнае, яго не адчуеш. Або вось якія сугуччы: "Вагаецца вецце за вокнамі і адтуль тлумачыць,

што тут утульна”. Або вось узор еднасці прыроды і чалавека: “Па самае горла: увайшлі ў раку гарлачыкі і чалавекі”. Нельга пераставіць ці зблытаць ніводнага слова, на тое яна і паэзія, цуд яднання слова і сэнсу. Думаю, аўтар – паэт і даследчык адначасова”. Да зусім слушных разважанняў студэнткі выкладчыку застаецца толькі дадаць, што эсэістычнае мысленне – відавочная прыкмета мастацкай свядомасці Алеся Разанава, як і шмат каго з іншых пісьменнікаў памежжа XX–XXI стагоддзяў.

На жаль, гэта не адносіцца да Зміцера Вішнёва, таксама таленавітага літаратара, якому якраз не хапае “энергаёмкасці” мастацкага слова. Яго вершы і прозу студэнты не ўспрымаюць, а калі і пачынаюць разумець, то выказваюцца негатыўна. Вось адзін з прыкладаў найбольш усвядомленага водгуку. Гаворка ідзе пра цыкл З. Вішнёва “Караваны слоў”. “Мы хочам, пачынае студэнт, - каб вершаваныя радкі складалі нешта цэлае: ці думку-пачуццё, ці вобраз прыроды, партрэт чалавека – лірычнага героя ці самога аўтара, каб былі настраёвымі, светлымі. А калі такога няма, ці калі настрой замест светлага, нейкі злосны, нават, агрэсіўны, калі людзі і іх рэчы выглядаюць няздарнымі, гідкімі або нахабнымі, то можна згадзіцца з самаацэнкай аўтара. Мабыць, сапраўды ў такіх вершах “словы нагадваюць піўную пену”, думкі – скарпіёнаў, а аўтар “караванаў слоў” і насамрэч падобны да “дробнабуржуазнага псіха”, як сам ён сябе называе, толькі не на “антысавецкага”, а хутчэй за ўсё на антылюдскага, антыгуманнага”. Як бачым, выказванне даволі катэгарычнае, па-юнацку максімалісцкае, але ў слушнасці маладому чытачу не адмовіш.

Такім чынам, з усяго сказанага можна зрабіць наступныя высновы. Па-першае, успрыманне студэнтамі-культуролагамі беларускай паэзіі, створанай на мяжы XX–XXI стагоддзяў, павінна быць педагагічна арганізаваным, для таго каб яно не стала хаатычным, фрагментарным, ці каб, наогул, з поля зроку моладзі не выпала сучаснасць як найважнейшы этап гісторыі беларускай літаратуры і культуры. Адных толькі лекцый і семінарскіх (практычных) заняткаў, на нашу думку, тут недастаткова, асабліва ва ўмовах дэфіцыту вучэбнага часу. Патрэбна таксама ўласная ініцыятыва выкладчыка ў налажванні зацікаўленых, прыязных адносінаў паміж ім і студэнтамі, а таксама студэнтаў паміж сабой.

Пры гэтым крытэрыямі ацэнкі новых мастацкіх твораў для студэнтаў выступаюць іх дасведчанасць у сутнасці пануючых мастацкіх кірункаў, плыняў, з’яў свайго часу і эстэтычны (а не ідэалагічны або маральны) падыход да аналізу і інтэрпрэтацыі тэксту.

На паўнавартаснае, эстэтычнае ўспрыманне студэнтамі сучаснай беларускай паэзіі ў значнай ступені ўплывае выкладчык літаратуры, і не толькі як яе знаўца, як прафесіянал, але і як асоба. Ад яго мастацкага густу,

педагагічнага такту, чалавечай дабрыні, веры ў магчымасці і здольнасці студэнта, часта залежаць яго поспехі ў адукацыі, абуджэнне чытацкай зацікаўленасці, даследчыцкага пошуку, яго творчыя дасягненні.

Чытанне і перачытванне студэнтамі тэкстаў спачатку зусім не знаёмых беларускіх паэтаў, пасля знаёмых толькі часткова, з'яўленне патрэбы самастойна знаходзіць і працаваць з мастацкімі тэкстамі дапамагаюць выкладчыку забяспечваць пэўны мінімум ведаў пра літаратурны працэс у нашай краіне, і разам з тым разнявольваюць асобу студэнта як у плане маўлення па-беларуску, так і ў жаданні даць уласную аб'ектыўную ацэнку твора ці творчасці пэўнага аўтара, параўнаць яго з іншымі славутымі постацямі ў заходнееўрапейскіх або амерыканскай літаратурах, якія вывучаюцца больш дэталёва, чым беларуская. Інакш кажучы, самастойны чытацкі дыялог з айчынным пісьменнікам выводзіць студэнта на абсягі сусветнай літаратуры, далучае да самога сябе як асобы, здольнай да творчасці ў галіне літаратуры, іншых відаў мастацтва, да ўласных інтарэсаў як будучага спецыяліста- культуролага.

Сучасная беларуская паэзія на памежжы стагоддзяў – плынь шырокая, разнавектарная, ахоплівае сабой як вартасці, дасягненні, так і выявы заняпаду мастацкасці і маральнасці. Таму тактоўнае і своечасовае кіраўніцтва чытацкімі запытамі ды зацікаўленнямі студэнтаў з боку выкладчыка ёсць своеасаблівая педагагічная "прышчэпка" супраць распаўсюджанага цынічнага "сцёбу", які не спыняецца нават перад святынямі (тыпу "Увесь Белліт – графаманія ў параалімпійскім вазочку"), супраць смакавання брыдотаў, прымітыву і звычайнай неадукаванасці. Справа выкладчыка, на нашу думку, даць студэнтам такія эталоны, меры мастацкай вагі, глыбіні, каб аберагчы іх ад падробак пад мастацкасць, ад "бурапены". Узорамі сапраўднай мастацкасці выступае тут паэзія: Р. Барадуліна, Г. Бураўкіна, У. Някляева, Н. Гілевіча, А. Сыса, а з маладых – творчасць В. Куставай, М. Мартысевіч, В. Морт, В. Жыбуля, В. Бурлак, А. Хадановіча і некаторых іншых сучаснікаў, а то і амаль што аднагодкаў студэнтаў.

1.*Максімовіч, В. А.* Беларускі мадэрнізм у школьным і вузаўскім навучанні/ В. А. Максімовіч // Літаратурная адукацыя ў Беларусі на сучасным этапе: новыя падыходы і тэндэнцыі: зб. навук. арт. Мінск, 2008. – С. 126–135.

2. *Васючэнка, П. В.* Ад тэксту да хранатопа : артыкулы, эсэ, пятрогліфы. / П. В. Васючэнка Мінск, 2009.

3. *Кустава, В.* У абліччы адчаю. Штрыхі да партрэту паэта Анатоля Сыса / В. Кустава // Дзеяслоў: Галіяфы,. 2008. – № 5. – С. 299–310.

4. *Някляеў, У.* Выбраныя творы. /У. Някляеў. – Мінск, 2010.

5.*Разанаў, А.* Воплескі даланёю адною./ А. Разанаў // Дзеяслоў. – 2007 –№ 39. – С. 5–15.

6.*Вішнёў, З.* Караваны слоў./ З. Вішнёў // Дзеяслоў. – 2007 – № 31. – С. 90–97.

О. И. Царева (Минск)

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ: ИСТОРИЯ ВОПРОСА

Русская литература как предмет школьного преподавания появляется в отдельных образовательных учреждениях с 1811 г., а в министерский гимназический учебный план входит с 1832 г.

В читавшемся до этого курсе словесности художественные произведения рассматривались в рамках поэтики и риторики. Авторы учебников по словесности ставили перед собой задачу переработки аналогичных иностранных руководств применительно к русским условиям. В отборе текстов для школы главенствовала «охранительная» тенденция, предписывавшая включать в программу только «образцовые» произведения. Преподаватели разрабатывали собственные курсы на основе древних теоретических трактатов, сочинений Аристотеля, Платона, Квинтилиана. В течение долгого времени такой способ составления учебников, основанный на традициях античности, оставался неизменным.

Автором первого печатного учебника по словесности на русском языке стал М. Ломоносов. Его «Краткое руководство к красноречию» (1748) объединяло в себе учебник, хрестоматию и методическое руководство для учителя. Ломоносов советует читать книги, богатые повествованиями и описаниями, чтобы заметить то, что особенно их украшает, а также произведения, несущие гражданские, патриотические и нравственные идеи. Все это можно найти у Гомера, Горация, Цицерона, Вергилия, Овидия, Демосфена, Сенеки, Лукиана, И. Златоуста, Э. Роттердамского и др. Благодаря живому изложению материала и обилию удачных примеров Ломоносов сумел преодолеть свойственный многим учебникам педантизм и формализм. Книга оказала огромное воздействие на школьное преподавание словесности, вызвала много подражаний, однако в отборе авторов, он придерживался сложившейся традиции.

Во второй половине XVIII века в России широкое распространение получают идеи Просвещения. Основана Академия наук, открываются первые светские учебные заведения, увеличивается интерес к проблемам преподавания отдельных наук. Н. Новиков первым сделал попытку включить в программу произведения современных русских и зарубежных писателей, печатавшихся в журнале «Детское чтение для сердца и ума» (в первую очередь, Н. Карамзина и самого Н. Новикова).

Авторы учебников по словесности, созданных в начале XIX века, все чаще обращаются к примерам новейшей отечественной литературы. Так, в «Кратком руководстве к российской словесности» (1808) И. Борна помещен очерк истории русской литературы от древнейших ее памятников до Карамзина. Н. Греч в «Опыте краткой истории русской литературы» (1822) представляет очерк истории русской литературы от середины IX до начала XIX в. В. Плаксин включает в «Руководство к познанию истории литературы» (1833) сведения о Жуковском, Батюшкове, Баратынском, Языкове и Пушкине. К сожалению, эти первые опыты разработки курса истории литературы с древнейших времен до текущего момента не нашли поддержки у руководителей системы образования.

Исторический экскурс в прошлое показал, что настороженное отношение к современной литературе было характерно для всех этапов школьного преподавания.

В 1842 г. появляется «Полная русская хрестоматия» А. Галахова, переиздававшаяся более 30 раз и постоянно обновлявшаяся. Автор впервые вводит в школьный обиход произведения Тютчева, Тургенева, Гончарова, Л. Толстого, Некрасова, Полонского, Никитина. В своей книге известный педагог стремится преодолеть жесткие рамки классической поэтики, в которые не укладывались многие произведения современных авторов. В изучении новейшей литературы методист видит определенную опасность, о которой и предупреждает в «Программах преподавания русского языка с церковнославянским и словесности в гимназиях» (1865): «Большинство преподавателей решило по прочтении произведений новейших писателей приводить мнения, выраженные в современной литературе. Полагаю, что слово мнения надобно ограничить каким-нибудь прилагательным, например: разумные, основательные и т.п. А то ведь есть такие мнения, от которых сохрани Бог каждого человека, грядущего в мир, и в особенности сидящего на школьной скамье. Их необходимо или игнорировать, или опровергать…»[1, с. 83].

Еще более радикальны суждения Ф.Буслаева, который в книге «О преподавании отечественного языка» заявляет, что в классе нужно изучать только признанные работы, а произведения новейшей литературы, репутация которых еще не установилась, могут быть прочитаны учащимися и вне класса: «Наша современная литература сама по себе предлагает очень много занятного для человека досужего, но досуг не указ школе. Пристрастность и личность навсегда должны быть изгнаны из школьного чтения. Потому-то нет ничего несообразнее, как знакомить детей с новейшими современными произведениями, место которых еще не обозначено в истории русской литературы… им [ученикам] еще надобно познакомиться с писателями прежними, если они не прочтут Ломоносова

или Державина в школе, то и никогда в жизнь свою не прочтут их. А современное будут читать от нечего делать, как вырастут» [1, с. 55].

Сторонники т.н. воспитывающего обучения видели в обращении к новейшей литературе на уроках и внеклассных занятиях один из эффективных путей повышения интереса учащихся к чтению. Так, В. Водовозов на уроках, а особенно во внеклассных беседах, много рассказывал ученикам о современных литературных журналах, о Некрасове, Тургеневе, Белинском, Добролюбове, Чернышевском, Писареве и др., живо откликаясь на все изменения литературного процесса. В своей статье «О воспитательном значении русской литературы» (1870) педагог вспоминает: «Мы в школе знакомились с литературою по жалким обрывкам из хрестоматий, и притом так, как будто бы ода Державина «На смерть князя Мещерского», рассуждение Карамзина «О любви к отечеству и народной гордости» и какие- нибудь случайные стишки Пушкина были писаны для всех веков и народов. Однако школа не могла укрыть от нас запретного плода, который потому и нравился, что был запретный, и мы, зевая на лекции, тайком держали под руководством Зеленецкого новый романчик, новую курьезную статейку и читали, читали все без разбора и без всякой руководящей мысли. Еще, вероятно, живы старички, которые помнят, как юноша, пойманный с новой поэмой Пушкина, подвергался жесточайшей каре; не более 15 лет тому назад такая же опасность грозила от чтения Гоголя…» [1, с. 130]. Сейчас, отмечает Водовозов, ситуация изменилась в лучшую сторону.

В. Острогорский в своей методической системе отводил значительное место внеклассному чтению, которое считал необходимой частью литературного образования. В старших классах на таких уроках рассматривались произведения новейшей русской и зарубежной литературы. В «Беседах о преподавании словесности» (1884) методист говорит о несоответствии программ, требующих знания литературы классической, греко-римской, и предпочтений школьников, увлекающихся новой литературой. Острогорский полагал, что жесткие рамки программы следует расширить, однако к выбору текстов, мнение о которых еще не устоялось, необходимо подходить осторожно.

В. Стоюнин сделал большой вклад в методику разбора художественного текста, рекомендуя начинать обучение школьников приемам литературного анализа с рассмотрения современных произведений как более близких и доступных восприятию учащихся.

Свою позицию известный методист в книге «О преподавании русской литературы» (1864) обосновывает так: «Мы прежде имели случай заметить, что никак не следует спешить с историческим изучением, что для него ученики должны быть тщательно приготовлены изучением

лучших произведений новой литературы…» [1, с. 119]. В первую очередь, педагог рекомендует читать «Горе от ума» Грибоедова, Пушкина, Жуковского, Гоголя, Кольцова, басни Крылова.

Такой подход к последовательности изучения историко-литературных периодов имеет сторонников и в наше время. В Российской Федерации, например, по некоторым авторским программам вначале изучается современная литература, а затем – классика.

А. Незеленов, профессор Петербургского университета, также указывал на необходимость изучения современной литературы, полагая, что чтение как можно большего числа художественных произведений, особенно нового времени, должно предшествовать успешному изучению теории и истории литературного процесса.

Ц. Балталон в «Пособии для литературных бесед и письменных работ» (1891) пишет: «Уже давно чувствуется необходимость воспитывать молодое поколение на положительных образцах нового периода русской литературы…»[1, с. 228]. Педагог полагал, что более широкое ознакомление с новейшей литературой способствует расширению литературного и культурного кругозора учащегося юношества.

Прогрессивно мыслящие педагоги и методисты рекомендовали включать в уроки новейшие произведения, прошедшие строжайший отбор. Они справедливо полагали, что для формирования у учащихся объективного представления об историко-литературном процессе необходимы знания о современной литературе. Кроме того, педагоги заостряли внимание на проблеме руководства самостоятельным чтением, понимая, что ответственность за формирование эстетического вкуса лежит на словеснике. К сожалению, данный подход не нашел поддержки чиновников от образования. В учебных планах 1890 г. основное место по-прежнему отводилось древнерусской литературе, хронологически изучение литературы завершалось творчеством Гоголя. Лишь в 1905 г. программа была доработана, и в нее вошли произведения Тургенева, Островского, Л. Толстого, Достоевского, Тютчева и некоторых других признанных классиков XIX века.

Существенные изменения в программу были внесены в советский период. В 1920– е гг. в курс литературы вошли Радищев, Герцен, Салтыков-Щедрин, Г. Успенский, Горький и современные авторы. Правда, многие произведения текущей литературы не представляли настоящей художественной ценности и были включены для школьного изучения только по идеологическим причинам. Такой подход к отбору авторов для школьного курса наблюдался вплоть до распада советского государства.

В годы перестройки программа по литературе пополнилась актуальными произведениями, написанными в 1970– 80 гг. («Плаха»

Ч. Айтматова, «Прощание с Матерой» В. Распутина, «Царь-рыба» В. Астафьева и др.).

В 1990–е гг. школа вновь стала «отставать» от текущего литературного процесса. К 2008-му году отставание составило уже 20 лет. Список представителей современной литературы ограничивался именами классиков советской поры – Распутин, Астафьев, Белов, Солженицын, Айтматов, Вампилов и др.

В новую редакцию программы (2009 г.) наряду с литературой 1970–90–х гг. включены тексты конца XX – начала XXI века. В выпускном классе учащимся предстоит обзорно познакомиться с текущей литературной ситуацией, рассмотреть основные тенденции развития современной прозы, поэзии и драматургии. Новейшая литература представлена следующими именами: Т. Толстая, В. Пелевин, Л. Петрушевская, А. Казанцев, Б. Акунин, М. Угаров, н. Коляда И. Бродский, Б. Кенжеев, Т. Кибиров и др.

Безусловно, за 2 часа, отводимых программой на ознакомление с новейшей литературой, создать у учащихся целостное представление о культурной ситуации рубежа XX - XXI вв. не удастся, а тем более поподробнее познакомить школьников с творчеством хотя бы нескольких современных авторов. Однако в настоящий момент преодолена негативная тенденция последних десятилетий, когда актуальная литературная ситуация школьной программой игнорировалась. Хочется надеется, что впредь действующая программа будет систематически пополняться произведениями текущей литературы.

---

1. История литературного образования в российской школе: Хрестоматия для студ. филол. фак. пед. вузов/ Авт.–сост. В. Ф. Чертов. – М., 1999.

А. Н. Овчинникова (Минск)

«МАНИПУЛЯЦИЯ СЛОВАМИ И ОБРАЗАМИ» (С. КАРА-МУРЗА) В МЕТАФОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ ГЛОБАЛЬНОГО УПРАВЛЕНИЯ

...Единорог, описываемый в книге, – это отпечаток.
Если существует отпечаток, значит, существует то,
что его отпечатало [1, с. 328].

Представления человека о мире развивались в соответствии с его представлениями о **двух** мирах – мире природы и мире вещей. «Возникновение человека связано с анатомическими изменениями –

развитием третичных полей коры головного мозга. Они позволили удерживать в памяти впечатления от окружающего мира и проецировать их в будущее. И первобытный человек стал жить как бы в двух реальностях – внешней («реальной») и внутрипсихической («воображаемой»). Считается, что это надолго погрузило человека в тяжелое невротическое состояние. Справиться с ним было очень трудно, потому что воображаемая реальность была, по-видимому, даже ярче внешней и очень подвижной, вызывала сильный эмоциональный стресс («парадокс нейропсихической эволюции»)». Предположительно, первичная функция слова – воздействовать на психическое состояние человека и снимать стресс, затрудняющий адаптацию людей к окружающей среде (например, с помощью заклинаний), т.е. не информационная, а именно суггесторная по воздействию функция [2, с. 85].

Вторичная функция слова – обеспечить доступ к знаниям. «Знание – власть» (Ф. Бэкон). Одним из следствий научной революции XVI-XVII веков становится сознательное создание языков науки. Естественный язык заменяется искусственным, специально создаваемым: из науки в идеологию, а затем в обыденный язык переходят в огромном количестве *слова-амёбы*. Прозрачные, не связанные с контекстом реальной жизни, эти слова как бы не имеют корней и могут быть вставлены практически в любой контекст. «Они делятся и размножаются, не привлекая к себе внимания, и пожирают старые слова» [2, с. 90]: *прогресс, кризис, коммуникация, эмбарго, биржа, брокер* и мн.др. В язык внедряются слова, противоречащие очевидности и здравому смыслу. Они подрывают логическое мышление и тем самым ослабляют защиту против манипуляции (например: *однополярный мир* – абсурдно, поскольку *полюс* по смыслу неразрывно связно с числом два, с наличием *второго* полюса).

В теоретической стилистике «простому языку самой реальности» (А.С.Пушкин) противопоставляется метаболический стиль – язык фигур. Значительное место в типологии стилистических фигур занимают психологические приёмы – «способы воздействия на адресата, апеллирующие к его эмоциям, чувствам, воле, различным предубеждениям»; цель – воздействие на эмоции [3, с.37]. Интерес с этимологической точки зрения вызывает обозначение двух разновидностей *ретардации* (лат. retardatio – замедление; в художественной речи лирическое отступление). *Дигрессия* (лат digressio ab re – отклонение от темы) – временное логическое отступление от основной темы. *Регрессия* – возвращение к исходному тезису после дигрессии (лат. regressio – возвращение) [3, с.42-43]. Следовательно, термины *агрессия* (без темы),

прогресс (продвижение темы) так же могут быть отнесены к ряду психологических приёмов в стилистике (?).

Проникновение в массовую литературу слов без значения, речей без темы порождают огромное количество метафор: *прогресс воспитания, кризис среднего возраста, культурная революция*. Обратим внимание, что *революция* буквально означает *обратная эволюция (ре-эволюция)*, а *культура – совокупность культов* (в современном языке: культ красивой жизни, культ власти, культ денег).

Огромным достижением истинной литературы является истинное словотворчество, в основе которого установление реальных соответствий между словом и миром. «*Все наместники на месте*» (Б.Окуджава), «*Из года в год Негодная погода*» (Велемир Хлебников) (здесь «скорнение» как приём открытия смысла). Этимология и буквализация позволяют восстановить первоначальный смысл словоупотреблений: ***Корен**настые деревья, **обур**еваемые ветром, **рва**лись прочь отсюда* (А.Белый). *А там, в торжественном покое, **Разоблач**ённая* с утра, *Сияет Белая Гора, Как откровенье неземное* (Ф.Тютчев).

В метафорическом контексте опасность для правильного понимания смысла языковых знаков представляет ложное этимологизирование (или адъидеация (термин Л.А.Булаховского), синоним – псевдомотивация). В.П. Москвин приводит историю старославянизма *куща*, первоначальное значение которого – *жилище, хижина*. Так, в Евангелии от Матфея: *Сделаем здесь три кущи: тебе одну, и Моисею одну, и одну Илии* (17;5). Случаи неправильного употребления слова *куща* впервые имели место у Н.М.Карамзина: *В безмолвной **куще** сосн густых, Согбенных времени рукою…*; *Пение в **кущах** умолкло.* Переосмысление славянизма и закрепление за ним значения «листва, крона дерева» связано с включением слова в один ряд чередований: *роща, пуща, чаща, куст (кущение)* [3, с. 229]. Но с точки зрения исторических семантических связей вполне логично допустить первичность именно природного *куста* в качестве *жилища*. В таком случае Н. М. Кармазин предлагает не переосмысление языкового знака, а возвращается к его исконному началу.

Условия для манипуляции не только семантикой языковых знаков, но и определёнными научными гипотезами представляет *палиндромия* (греч. palindromeo – бегу назад), дающая возможность прочтения знаков в обе стороны. Например, известное МИР/ИЛИ/РИМ, помещённое в магический квадрат (суперпалиндром), даёт «основания» академику В. А. Чудинову рассматривать идею, что Рим основали этруски, которые были русскими.

Идея о том, что сакральными словами, истотными, истинно русскими, можно считать только те, которые можно читать прямо и

обратно (например, да-ръ – ра-дъ в значении *дарить радость*, съ-ло-во – во-ло-съ в значении *ловить волю, силу*), принадлежит П. А. Лукашевичу. По информации, размещённой в Интернет-источнике, близкий друг Н.В.Гоголя, автор фундаментального труда «Чаромѫтіе, или священный язык маговъ, волхвовъ и жрецовъ» (Петръгород, 1846) [4], П. А. Лукашевич «изучив более 40 языков, сравнив и осознав их мировую историю, а также обычаи, песни, легенды, мифы большинства Народов Мира, пришёл к выводам: 1. От сотворения Мира Род Человеческий имел единый всеобщий язык – ИСТОТНЫЙ. 2. Со временем по разным причинам из него образовались иные языки – ЧАРОМУТНЫЕ. 3. Все чаромутные языки образовывались по одинаковым и неизменным законам. ... Истотное Слово ЧАРА означает РЕЧЬ, МУТИТЬ – мешать, смешивать. Значит, дословно ЧАРОМУТЬ – речесмешение. … ЧАРНАЯ ИСТОТЬ — ПРОЧТЕНИЕ ИСТОТНЫХ СЛОВ СЛОГАМИ, ВНУТРЬ И ОТВНЕ. Если читаемое таким образом Слово сохранило Истотную чистоту, то оно объясняет и определяет предназначение самого себя и может передавать множество смыслов простых и сокровенных» [4].

Относительно приведённого выше фрагмента, вместо комментария, приведем слова Л.Витгенштейна: «Всё, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно; о чем невозможно говорить, о том следует молчать» [5]. Достижение ясности связано с такой органической составляющей, как требование четко представлять себе грань, за которой язык бессилен и должно наступать молчание. Достижение ясности требует анализа используемых нами языковых выражений: что они означают и как соотносятся с реальностью.

Ю. В. Кнорозов, дешифровавав систему письма древних майя, углубил стандартную процедуру – *позиционную статистику знака*, которая помогает установить и изучить закономерности употребления знаков в письме и соотнести их с закономерностями языка. В результате исследований сигнальных систем Ю. В. Кнорозову принадлежит ещё одно открытие – явление *фасцинации*. Это такое действие сигнала, при котором ранее принятая информация полностью или частично стирается. В частности, таким фасцинирующим воздействием обладает ритм. Другим сильнейшим фасцинирующим средством является неясность, многозначность описания. «Искусство собственно и начинается с семантической фасцинации, с того момента, когда человек сделал великое открытие возможности выдумки. В качестве средства семантической фасцинации выступают выдуманные события и мнимые личности» [6, с. 163].

С помощью языка можно описать ситуации, которые действительно существуют, ситуации, которые возможны, и ситуации, которых не может быть в принципе. Превращение языка в относительно независимую систему создает колоссальные возможности для его использования [7].

Приведём пример установления скрытых семантических компонентов в структуре языкового знака *кризис*, применив типологическую процедуру установления бинарных структур. В китайском языке соответствующая бинарная структура 危机 wéijī – *опасный (рискованный) случай или возможность* [8, с. 938], букв. «опасный + механизм». В русском слове-амёбе *кризис* скрытым является компонент *устройство, механизм.* Если происходит *финансовый кризис, экономический кризис* и другие *кризисы*, значит, что-то должно было запустить механизм уничтожения. Обратим внимание на ставшее традиционным слово *традиция*, восходящее по своему корневому типу к *trade – торговля*; тогда традиция, возможно, есть механизм и правила торговых отношений.

Глобализация как естественный процесс общественный развития отражается на способах представления научного знания.

Мартынов В.В. говорит о **трёх** эрах человечества: дописьменной, письменной и компьютерной (информационной, безбумажной). Письменность открыла путь науке. Доступ к знаниям у древнего человека был эффективным, он познавал окружающий априорный мир непосредственно, но не было эффективного хранения знаний. В письменную эру появилась внешняя память человечества – библиотеки. Древний человек знал только то, что видел. Мы можем знать то, чего никогда не видели. «И здесь обнаружился известный парадокс: начиная с некоторой критической точки, дальнейшее увеличение объема внешней памяти ведет к резкому сокращению доступа к ней» [9, с. 133].

Глобальное управление осуществляется бесструктурными способами через внедрение в общественное сознание идеологических установок. Язык является хранителем знания. Проникновение научных гипотез в массовую культуру создает иллюзию массового образования (создания образов): доступность образования в реальности ограничена фрагментарностью знания и сокрытием первоисточников.

---

1. *Эко, Умберто.* Имя розы: Роман / У. Эко; пер. с итал. Е. А. Костюкович. – Минск, 1993.

2. *Кара-Мурза, С. Г.* Манипуляция сознанием / С. Г. Кара-Мурза. – М., 2009.

3. *Москвин, В. П.* Стилистика русского языка. Теоретический курс. – Ростов-на-Дону, 2006.

4. Книги П. А. Лукашевича [Электронный ресурс] / Интернет по Концепции Общественной Безопасности «Мёртвая Вода»: www.mera.com.ru. – Режим доступа: http://www.charomutie.ru.

5. *Витгенштейн, Л.* Логико-философский трактат /Л.Витгенштейн. – М., 1958.

6. *Кнорозов, Ю. В.* Об изучении фасцинации // Вопросы языкознания. – 1962. – № 1.

7. Собеседование по теории сигнализации с Юрием Валентиновичем Кнорозовым // Структурно-типологические исследования: сб. статей / Отв. редактор Т.Н.Молошная). Изд-во АН СССР. М., 1962. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://mesoamerica.narod.ru/knorozov.html.

8. Китайско-русский словарь. – Пекин, 1992.

9. *Мартынов, В. В.* Китайская семантика в системе исчисления примитивов / В. В. Мартынов // Пути Поднебесной: сб. науч. тр. – Минск, 2006. – Вып.1. – Ч.1 – С.137-138.

Г. М. Юстинская (Минск)

ОТ «РЕАЛЬНОГО» ПИСАТЕЛЯ К «КОНЦЕПИРОВАННОМУ» ЧИТАТЕЛЮ

При широком культурологическом подходе образование, в том числе и литературное, понимается как процесс усвоения, развития и передачи накопленного опыта.

На основе осознанной потребности формируется творческий учащийся, способный развивать знания, расширять сферу своей деятельности, совершенствовать себя и участвовать в преобразовании общества.

В духе актуальной трактовки культуры литературное образование учащихся не исчерпывается только знаниями и умениями. Знание становится способом производства других знаний, необходимым условием формирования у учащихся способности к творчеству.

Литература – неотрывная часть культуры, которую нельзя понять вне целостного контекста культуры эпохи [1, с. 502]. «Мы боимся отойти во времени далеко от изучаемого явления. Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготовляются веками. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины», -- предостерегал своих современников М. М. Бахтин [1, с. 504]. По мнению ученого, замыкание в эпохе не позволяет понять будущей жизни произведения: «… произведение не может жить в будущих веках, если оно не вобрало в себя… и прошлых веков. Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним» [1, с. 506].

Поэтому, чтобы выявить смысловую многомерность и структурную сложность литературного произведения, чтобы увидеть его в конкретной историко-культурной и индивидуально-творческой ситуации, подготовленный читатель неизбежно должен проявить усилия и познавательное отношение.

Каждому учащемуся присущ неповторимый индивидуальный субъективный мир и любое воздействие на этот мир осмысливается и оценивается им по-своему. Как отмечает В. С. Библер, «знание, познание, разумение поглотили сознание в качестве исходного импульса со-бытия людей» [2, с. 16].

С этой точки зрения, целесообразно рассмотреть проблемы содержания знания и сознания как активной внутренней целостности, соотносимой с проявлением познавательных процессов.

В. И. Тюпа дает литературе такое определение: «Литература есть жизнь сознания в формах художественного письма» [3, с. 174].

Согласно мнению ученых-философов, сознание является пространством, в котором творится, производится, созидается событие познавания, - целостность, актуализацией которой являются познавательные процессы, с помощью которых обогащаются знания.

Различая содержание знания и его существование, ученый-философ М. К. Мамардашвили пишет: «Знание (...) не бесплотный мыслительный акт "видения через" (сущности и другие познавательные средства), а нечто, обладающее чертами события, существования и ...культурной плотностью» [4, с. 339].

Сфера сознания выступает как единственное, что зависит от внутренней духовной активности личности: «в сознании (...) реализуется личная экзистенция человека, оно требует личных усилий понимания происходящего» [5, с. 245].

Сознание предстает как сложная ткань познавательных, ценностных, эмоциональных, рациональных, волевых и т. п. его компонентов, при этом по своей роли в структуре сознания и его функционировании компоненты сознания не сводимы друг к другу, хотя в самом сознании они тесно связаны и взаимозависимы.

Сознание -- источник личностной активности. Реальное значение приобретает сам факт сознания как особого акта или явления в бытии, выступающего в качестве бытийного, онтологически случающегося события, акта жизни, не сводимого исключительно к своему содержанию. Средством усиления сознания, порождающим пространство, где возможно многократное самопроявление, является диалог, понимаемый

как открытая коммуникация с переплетением познавательных, этических, эстетических характеристик.

Коммуникативный характер познавательной деятельности представляет собой диалогический процесс с его неровным течением. Диалог возникает как общее пространство развития мыслей. Так, мысль, ее существование означает пребывание учащегося в качестве актуального состояния, осуществляющего познавательное событие, событие-поступок, в результате которого «я» как мыслящий должен исполниться. Мысль утверждается конкретным, единичным (в смысле личностным) усилием мыслящего учащегося понять что-то о себе, о другом и о мире, извлечь смысл из своего или из чужого впечатления, состояния, объяснить его и т.д., что требует максимально доступного ученику напряжения сил, его собственных усилий. Посредством мысли утверждается акт существования «Я», реализация заложенных в «Я» возможностей. В результате в сознании рождаются понимание и смыслы.

По мнению М. М. Бахтина, в сознании волевой аспект превалирует над рефлексивным. Сознание рассматривается как поступающее мышление, поэтому «…интенция слова определяет грань между моим и чужим. Кто говорит и при каких обстоятельствах – вот что выявляет действительный смысл слов. Интонация становится смыслом признания как то волевое усилие, в котором отражается присущее сознанию человека индивидуальное начало» [6, с. 57].

Сознание, к примеру, выражением которого является весь текст художественного произведения, не тождественно сознанию реального человека, писателя, живущего в реальном мире. Так, первый (автор) есть сознание, воплощенное всем художественным миром произведения с его принципами и закономерностями. Второй (писатель) относится к реальному, а не художественному миру, и «опосредует» своим художественным творчеством возникновение первого (автора). Третий (персонаж) существует в художественном мире, «живет» по законам, созданным первым (автором), и имеет авторские мировоззренческие установки.

Мировоззрение в произведении определяется тем, что называют образной концепцией личности. По словам В. И. Тюпы, это не идея, не мысль (хотя бы и главная), -- но «специфическая манера мышления, некий «менталитет», концептуально значимый феномен духовного присутствия человека в мире, феномен воплощенного «смысла» жизни» [7, с. 185]. Как конкретная концентрация мировоззренческих установок «руководит» деятельностью человека, так и образная концепция личности «диктует» автору и построение его художественного мира, и то, каким образом этот

мир представить читателю, и то, как он перед ним в конечном итоге развернется [8]. «Специфически художественное знание о мире, «о времени и о себе», открывающееся читателю в эстетическом сопереживании, всегда выступает как концепция личности» [7, с. 185], которую, однако, «не следует отождествлять ни с личностью самого автора, ни с той или иной рациональной концепцией, усвоенной или выработанной его мышлением» [7, с. 183].

Литературное произведение образуется на основе обособления и взаимодействия внутренне разделяющихся и обращенных друг к другу позиций автора – героя – читателя. Такой подход позволяет на единой основе объяснить систему их уникальных свойств-отношений. По отношению к герою (эстетическому объекту произведения) позиция адресата — это позиция сопереживания: узнавания в условностях воображения аналогов жизненной реальности. По отношению к эстетическому субъекту произведения — это позиция сотворчества: усмотрения творческой воли автора в целостной завершенности воображаемого мира и его носителя — текста.

«Писатель так же «не понимает» свой текст и также должен расшифровывать и интерпретировать его, как и читатель», -- заметил М. К. Мамардашвили [9, с. 159]. Выразить самого себя для писателя – это значит сделать себя объектом для другого и для себя самого («действительность сознания») [1, с. 481]. Многие ученые определяют писателя как «скриптора», роль которого сведена к минимуму, по словам Р. Барта, «высказывание как таковое – пустой процесс…, так что нет нужды наполнять его личностным содержанием» [10, с. 387].

Известно, что литературное произведение включает в себя событие его создания, созерцания, понимания и др. М. М. Бахтину принадлежат широко известные замечания о литературном произведении: «…перед нами два события – событие, о котором рассказано в произведении, и событие самого рассказывания (в этом последнем мы и сами участвуем как слушатели-читатели); события эти происходят в разные времена (различные и по длительности)…и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте, включая сюда и его внешнюю материальную данность, и его текст, и изображенный в нем мир, и автора-творца, и слушателя-читателя. При этом мы воспринимаем эту полноту в ее целостности и нераздельности, но одновременно понимаем и всю разность составляющих ее моментов» [11, с.404].

Если читатель не сумеет занять уготованной ему позиции эстетического адресата данного текста, не сумеет проникнуть внутрь авторской картины жизни, то коммуникативное событие произведения

искусства в его эстетической специфике просто не состоится. Только подготовленный читатель является звеном единой целостности (автор – герой – читатель) равнодостойных, взаимно необходимых, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий.

Прочтение, понимание и интерпретация текстов высокого художественного уровня содействуют развитию духовной личности юных читателей. Читательский вкус зарождается в детстве, прививается в семье и школе, отшлифовывается на протяжении сознательной жизни в юношеские и взрослые годы. Невозможно прекратить развитие вкуса человека читающего, размышляющего, осознающего себя в пространстве литературы.

По словам Гегеля, «духовная ценность, которой обладают некое событие, индивидуальный характер, поступок <...> в художественном произведении чище и прозрачнее, чем это возможно в обыденной внехудожественной действительности» [12, с. 35]. Понимание такого рода составляет стержень художественного восприятия читателя.

Искусство слова необходимо духовно формирующейся личности как взрослого читателя, так и юного не только как инструмент познания, но и как «способ целостного духовного самоопределения, как переживание своей целостности», как «способ морально-духовной, национальной самоактуализации» [13, с. 74].

---

1. *Бахтин, М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М., 1986.

2. *Библер, В.* От наукоучения – к логике культуры. – М., 1991.

3. *Тюпа, В. И.* Парадоксы уединенного сознания – ключ к русской классической литературе // Парадоксы русской литературы: Сборник статей под редакцией Владимира Марковича и Вольфа Шмида. – СПб., 2001. – С. 174-192.

4. *Мамардашвили, М. К.* Как я понимаю философию / М. К. Мамардашвили. – М., 1990.

5. *Шрейдер, Ю.* Сознание и его имитации // Новый мир. - 1989. - №11. – с. 240-245.

6. *Богатырева, Е. А.,* Бахтин, М. М.: этическая онтология и философия языка // Вопросы философии. – 1993. - №1. – с. 51-59.

7. *Тюпа, В. И.* Эстетический анализ художественного текста – IV: мифотектоника «Фаталиста» // Дискурс. – 2000. — № 8/9. – С. 183-187.

8. *Лебедев, С. Ю.* Повествователь как «субъект развертывания» художественной модели мира // Веснік БДУ. – Серыя 4. – Філалогія. Журналістыка. Педагогіка. – 2002. - - №2. – С. 21-26.

9. *Мамардашвили, М. К.* Литературная критика как акт чтения // М. К. Мамардашвили. Как я понимаю философию. – М., 1992. – С. 155-162.

10. *Барт, Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. Ст. Г. К. Косикова. – М., 1994. – С. 384-391.

11. *Бахтин, М. М.* Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.

12. *Гегель, Г. В.* Ф. Эстетика: В 4 т. Т. 1. — М., 1968.

13. Андреев, А. Н. Культурология / А. Н. Андреев. – Минск, 1998.

В. А. Капцев (Минск)

«МЕДИЙНОСТЬ» КАК ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА ОБРАЗА СОВРЕМЕННОГО ПИСАТЕЛЯ

За последние 10-15 лет в современной литературе, на наш взгляд, произошел ряд необратимых процессов. Именно они вывели современную литературу из пространства классической и даже постклассической традиции. Новейшая литература – это литература информационного общества, где в культурном плане главную роль играет именно критерий массовой востребованности. Россия изменилась в социально-политическом плане. Сейчас – это пример прогрессирующего общества потребления. Появились новые социальные прослойки, которые хотят видеть своего героя в литературном произведении.

Сложившуюся в литературном процессе ситуацию и культуре в целом можно определить выражением «айсберг перевернулся». Массовая культура оказалась на виду, она постоянно востребована и успешна. Немалую роль здесь сыграл постмодернизм с его установкой на игру с читателем и тотальной творческой свободой. Современный читатель хочет чувствовать себя умным и «продвинутым», а массовая культура создает и всячески поддерживает эту иллюзию псевдоинтеллектуальности, создав масскультовый образ постмодернизма. Данный образ фрагментарен, не содержит смысловой глубины, утрирует и использует постмодернизм в его отдельных чертах, однако крайне востребован в массовой культуре, где воспринимается на уровне модного клише. Причем, у данного симулякра постмодернизма перспектив в обозримом будущем гораздо больше. На это указывает и М. Липовецкий в образной формулировке «постмодернизм переехал», когда говорит о перемещении постмодернистских дискурсов в пространство влияния массмедиа и соблазне для посмодернизма быть популярным среди массового читателя/зрителя [1, с.465-466].

Вторым важным моментом следовало бы назвать стремление писателя к авторской субъективации и, как следствие, размывание жанров в современной литературе.

Данную тенденцию можно назвать «новым эссеизмом», где эссе выполняет роль особого метажанра. Согласно утверждению М. Эпштейна, происходит смена ситуаций «пост-» на «прото-» и начало новой «виртуальной эры, т.е. условий «когда судьба жанра еще принадлежит будущему, точнее, одной из возможностей будущего» [2, с.29].

В глобальном плане теряют свои границы и практически сливаются два водораздела: между «массовым» и «элитарным», между литературой и журналистикой, т.е. фактом и вымышленным образом. Образно современную литературу можно было бы назвать «литературой о жизни», где писатель, как частное лицо, наблюдает и выражает свое отношение к происходящему.

Как следствие, меняется этическая установка всей литературной традиции в целом на игровую и коммерческую. Литературное произведение оказалось в ряду прочих товаров и услуг, став одним из культурных продуктов. Его следует грамотно «раскрутить», провести рекламную компанию, привлечь читателей и продать с наибольшей выгодой. Писатель как художник слова занимает здесь последнее место. В целом изменились роль и место писателя в современном российском обществе. Он утратил сформировавшийся на протяжении XIX-XX веков статус учителя жизни, национального символа, совести нации и становится прежде всего частной персоной, для которой семейные ценности зачастую выше общественных и национальных. Все, что остается современному российскому писателю – это находить свое новое место в обществе и становится «медийным лицом».

Современные СМИ создают узнаваемый образ писателя через необычные, но хорошо запоминающиеся детали и подробности (к примеру, Вик. Пелевин носит металлическую сетку на голове, по его словам, «для защиты ауры от зомбирующих излучений»), эпатажные моменты и провокации, участие в различного рода тв-шоу и конкурсах. В общественном сознании писатель начинает восприниматься не как художник, а как «медийная персона» в ряду прочих известных экранных политиков, спортсменов и т.п. Более того, некоторые из писателей делают посредством «медийности» политическую карьеру (А.Проханов), а некоторые и вовсе используют литературное творчество в качестве промежуточного звена между коммерческой деятельностью и большой политикой (С.Минаев).

В современной Росси продвижение писателя происходит в СМИ по трем направлениям: печатные издания, аудиовизуальные источники, интернет-ресурсы. Можно сказать, что существует медийность для всех (Т. Толстая «В минуте славы», Д. Донцова в «Достоянии республики») и медийность для избранных («Апокриф» Вик. Ерофеева). Отметим также стремление войти посредством СМИ в литературу благополучных не-писателей (О. Робски, С.Минаев, С.Митрофонов), а писателей заниматься не-литературой (например, в 2008 году Б. Акунин взял интервью у Ходорковского).

Нам кажется уместным разграничить в данном случае популярность (как узнаваемость писателя через его творчество и востребованность его произведений у читателя) и медийность (как узнавание писателя через его частную жизнь и общественную позицию, растиражированность его «лица» в СМИ). Писатель выходит за рамки художественного творчества и начинает выполнять роль умного собеседника, которого волнуют события и проблемы, происходящие в его стране и мире. Причем, это не отдельные высказывания или интервью, а носят они регулярный характер.

Современный писатель не считает зазорным не только появляться в глянцевых изданиях (благо качество глянца в России за последнее время изменилось), но и выступать в таком издании в качестве постоянного автора-колумниста. Так, один из лидеров в данном плане, где регулярно высказывают свое мнение Вик. Ерофеев, Э. Лимонов, Дм. Быков. Причем рассуждения Лимонова и Ерофеева очень часто входят за рамки традиционной колумнистики и больше похожи на небольшие эссе или даже новеллы, где сохраняются черты авторского стиля (к примеру, заголовок у Вик. Ерофеева «в: Человек человеку кто? – о: Чувак, старичок и гондон»). Перед нами один из примеров «нового эссеизма», который раздвигает рамки современной литературы «нон-фикшен» и переводит ее в ситуацию диалога с читателем, подчеркивая необходимость в «живом» общении. Приведем еще примеры: Лев Рубинштейн в еженедельниках «Итоги», «Политбюро», «Еженедельный журнал», Игорь Иртеньев в gazeta. ru. Отметим, что книга Л. Рубинштейна «Трюк со шляпой», основанная на его высказываниях в периодике, еще более эклектична с точки зрения жанра, поскольку ее неотъемлемой частью являются визуальные образы, подборка фоторабот различных авторов.

Современный писатель может выступать в несвойственной функции интервьюера, экспериментировать с жанрами. Так, книга З. Прилепина «Именины сердца» – это портрет литературной эпохи в нескольких поколениях. Однако в ней присутствует субъективный отбор приятных автору собеседников. С точки зрения жанра – это не журналистское интервью, а скорее, непринужденный диалог двух писателей на стыке жанров литературы и журналистики: портрета, интервью, эссе.

Самые успешные «медийные лица» современной литературы сделала себе карьеру не только в литературе. А для иных и литература не самоцель. Зато они профессионально «раскручены» и узнаваемы среди масс, которые их книг в большинстве своем не читали. Именно медийность размывает критерий качества в современной литературе, подменяет одно на другое. Большинство из успешных писателей имеют смежную профессию – журналиста, менеджера. Они умеют правильно общаться с людьми, находить интересные темы «из жизни», планомерно реализовывать

поставленные цели, использовать маркетинговые ходы для продвижения своего произведения. Отсутствие или укрывание «медийного лица», как в случае с Вик. Пелевиным, его отказ на общение с прессой – это тоже профессиональный прием по привлечению внимания и созданию в СМИ самых невероятных мифов.

Виктор Пелевин вообще один из наиболее грамотных и продуманных писательских проектов 2000-х годов. При всей своей закрытости он вызывал постоянный интерес на протяжении 10 лет. Став в 90-е годы «живым» классиком, он после «Generation P» не написал ничего знакового по отношению к собственному творчеству. Из литературных энциклопедий образ писателя Пелевина посредством СМИ утвердился в массовом сознании, каждое из его произведений сопровождалось мощной и продуманной информационной поддержкой. При этом о самом Пелевине так и не стало известно практически ничего. Это тоже часть проекта. В 2000-е он – модный писатель и бренд в среде «продвинутой молодежи». Любопытно проследить как в газетных заголовках образ Пелевина приобретает масскультовые черты: «Виктор Пелевин как PR-проект» («Ведомости» №50, 1999), «Виктор Пелевин: Мои наркотики – спортзал и бассейн» («АиФ», №38, 2003) «Писатель Виктор Пелевин: «Вампир в России больше, чем вампир» («Известия», ноябрь 2003), «Виктор Пелевин: Недавно я прочел, что я – женщина!» («Комсомольская правда», октябрь 2005), F5: 5 фобий Виктора Пелевина («Time out Москва», №39, 2008). Перед нами пример того, как на писателя и продвижение его произведений работает его медийный образ.

Проект Сергея Минаева оказался самым успешен ещё и тем, что коммерческий директор винно-экспортной компании, заядлый блогер и один из основателей и user ресурса w.w.w. LITROM. RU. становится непрофессиональным писателем, колумнистом в «Playboy», ведущим авторской программы на НТВ для того, чтобы стать профессиональным политиком. Очевидно, через литературу и телевидение этот путь намного короче, нежели через винный бизнес. С. Минаев и его команда демонстрирует пример высочайшего профессионализма в работе со СМИ, поскольку накрывает все три направления. Более того, в 2008году, когда после выхода «The Телки» интерес к Минаеву стал угасать, появился персональный сайт amigo095.ru. , где был заявлен «минаевский мир» с использованием последних достижений флэш-анимации, компьютерным эффектами из фильмов ужасов и имитации живого общения с писателем.

Писатель, достигший определенной степени раскрутки и тиражей продаж, уже становится заложником своей медийности и созданного имиджа, которому он должен следовать. Одной из важных составляющих развития медийного образа является интернет-пространство.

В свою очередь, в Беларуси медийность практически не развита. Так, в России Вл. Сорокин был признан «лицом» GQ 2008 года, а В. Степанцов появился даже на обложке журнала о технических новинках «digital».У нас же трудно представить себе лицо писателя на обложке глянцевого издания. И здесь вопросы не только к качеству белорусского глянца.

Прежде всего, как и писатель, так и сама литература в нашем обществе все еще позиционируются не с медийной, а, напротив, с этической и общественной позиций. Хотя это, в свою очередь, не указывает на популярность белорусской литературы среди массового читателя. Если же говорить о скрытом медийном потенциале в условиях отсутствия развитой медийности, то его имеют литераторы среднего поколения А. Ходанович, В. Жибуль, Дм. Вишнев.

Большинство писателей не выступают в роли писателей-колумнистов, а ведут традиционную газетную колонку или рубрику: Л. Рублевская в «СБ. Беларусь сегодня», М. Южик и Ася Поплавская в «Ліме», А. Кислицина в «Звязде».

Тем не менее, и в Беларуси формируются новые стратегии литературного творчества, его адаптации и максимально выгодного использования в современном информационном обществе.

---

1. *Липовецкий, М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов. / М. Липовецкий. – М., 2008.

2. *Эпштейн, М.* О ситуации. От «пост-» к «прото-» / Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. / М. Эпштейн. – М., 2004. – с. 23-32.

М. В. Аляшкевіч (Мінск)

ЖАНРАВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ ЛІТАРАТУРНАЙ КРЫТЫКІ Ў БЛАГАСФЕРЫ

Цягам апошніх гадоў беларуская літаратурная крытыка зазнае трансфармацыі, якія датычаць яе ролі і функцый у літаратурным працэсе*. Адной з вонкавых прыкметаў гэтых трансфармацый з'яўляюцца змены ў жанравай сістэме. Генератарам зменаў поруч з іншымі фактарамі выступае ўзнікненне новага асароддзя існавання літаратурнай крытыкі – благасферы. Пад благасферай разумеюць супольнасць сеткавых дзённікаў (блогаў), і іх аўтараў (блогераў), а таксама блогі і іх узаемасувязі. У дадзеным выпадку гаворка пра сукупнасць сеткавых дзённікаў і

---

* Літаратурны працэс – сукупнасць агульназначных зменаў у літаратурным жыцці (як у творчасці пісьменнікаў, так і ў літаратурнай свядомасці грамадства). – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н. Николюкина. Институт научной информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001.

супольнасцей Livejournal – самай папулярнай масавай блог-платформы кірылічнай інтэрнэт-супольнасці[**].

У той час як тыражы многіх папяровых выданняў падаюць, літаратурнае жыццё перамяшчаецца ў блогі. Сукупны наклад выданняў літаратурна-мастацкай тэматыкі складае каля 25 тыс., прытым частку яго ўтварае ведамасная падпіска, а частка разыходзіцца па бібліятэках – у выніку колькасць рэальных чытачоў невялікая. Прыкладам, індывідуальная падпіска часопіса "Маладосць" складае 60 чалавек [1]. На блог рэдактара аддзела паэзіі часопіса, Вікі Трэнас, падпісана каля 600 карыстальнікаў. Штотыднёвая аўдыторыя партала Livejournal.ru складае больш як 96 тыс. унікальных карыстальнікаў з Беларусі [2] – гэта людзі, якія вядуць свой блог на гэтай платформе або толькі чытаюць чужыя блогі (аднак рэгулярнае чытанне блогаў раней ці пазней прыводзіць да стварэння ўласнага блога – бо тады адсочваць абнаўленні ў цікавых чытачу дзённіках становіцца зручней). Гэтыя людзі маюць цікаўнасць да літаратурнай тэматыкі – як паказвае рэйтынг Lj.ru, колькасць карыстальнікаў і суполак, якія ў палі "цікаўнасці" пазначылі слова "кнігі", складае каля 64 тысяч – саступае толькі колькасці людзей, якія цікавяцца "музыкай" (каля 116 тыс.). Благасфера прыцягвае літаратараў[***], бо там навідавоку патэнцыйныя чытачы твораў беларускай літаратуры. У звязку з такімі асаблівасцямі благасферы, як інтэрактыўнасць, гіпертэкставасць, схільнасць блогераў да рапальвання скандалаў, яна з'яўляецца ідэальным асяроддзем для ўзнікнення розгласу вакол гэтых твораў – літаратурнай крытыкі. Аднак, дзякуючы тым жа асаблівасцям благасферы, крытыка тут адрозніваецца ад той, якая з'яўляецца на старонках друкаваных выданняў і іх электронных аналагаў.

Найбольш відавочна гэтая адрознасць выяўляецца ў жанрах, якімі ў благасферы карыстаецца літаратурная крытыка. Нават вонкава яна павінна прыстасоўвацца да існавання ў блогу, асноўны змест якога складаюць запісы – посты. Посты могуць утрымліваць тэкставую інфармацыю, фота і відэа, аўдыёзапісы. Пост блогера выклікае каментары іншых блогераў. Каментары могуць выбудоўвацца ў ланцугі, могуць адхіляцца ад тэмы (некаторыя блогеры абмяжоўваюць колькасць "афтопаў", некаторыя – не).

[**] У свеце існуе больш за 130 000 000 блогаў. У Расіі каля 700.000 акаўнтаў у ЖЖ, у Беларусі – каля 30 тысяч. Папулярнасць Standalone-платформ (аўтаномных, а не сеткавых) расце, але ў кірылічным сегменце яны пакуль што не складаюць канкурэнцыі ЖЖ, у рэйтынгах якога фігуруюць каля 3 мільёнаў карыстальнікаў (Blogger.com – каля мільёна карыстальнікаў па ўсім свеце, Wordpress.com – каля 4 мільёнаў).

[***] "… Частка беларускіх літаратараў, не адмаўляючыся ад друкавання ў розных літаратурна-мастацкіх выданнях, апошнім часам як бы перамяшчае цэнтр цяжару сваёй творчай актыўнасці на сеціўныя палеткі" [11].

У артыкуле “Блогі ў сістэме сеткавых камунікацый” Д. Багданава вылучае такія асаблівасці паведамленняў у блогу, як сцісласць тэксту, вострая актуальнасць, асабістасць запісаў, выкарыстанне інтэрактыўнасці і гіпертэксту ў максімальным аб’ёме (аўтар дыскутуе з чытачамі свайго блога, спасылаецца на іншыя блогі, сайты): “Для блогаў характэрны кароткія і вельмі кароткія публікацыі, якія маюць асабісты характар” [3].

Посты фарміруюць ленту кантэнта, але аўтар блога мае магчымасць фарміраваць ленту па сваім жаданні – некаторыя запісы могуць быць замацаваныя заўжды зверху, маецца магчымасць вокамгненнай рэструктурызацыі ленты паводле тэгаў (ключавых словаў, метак, якія суправаджаюць кожны запіс і ўтвараюць сэнсава-тэматычныя палі блога). Падобныя магчымасці робяць лёгкім пошук інфармацыі пра пэўнага творцу ці кнігу, аб якіх крытык пісаў раней.

Лёгкасць і хуткасць пошуку, прапанаваная сеціўнымі рэсурсамі, прыводзіць, на думку Нікаласа Кара (Nicholas Carr), да рассейвання ўвагі, павярхоўнага ўспрыняцця і, у выніку, да змянення самога спасабу чытання і мыслення [4]. Гэтыя змены закранаюць і друкаваныя выданні – яны вымушаныя гуляць па правілах, усталяваных электроннымі медыямі. Так, у сакавіку 2008 года “The New York Times” вырашыла прысвячаць другую і трэцюю старонкі кожнага выдання анонсам артыкулаў, якія публікуюцца ў нумары. У нашых рэаліях падобную магчымасць “хуткачытання” дае “БелГазета” ў рубрыцы “Белгазета за две минуты”. Благасфера, з аднаго боку, дазваляе весці пошук новых формаў уздзеяння на чытача, з іншага – спрычыняецца да дэвальвацыі старых формаў.

Прасочым жанравыя асаблівасці крытыкі ў благасферы на прыкладзе тэкстаў самых уплывовых блогераў. Паколькі на адной старонцы адкрываецца 20 постаў блога, то для аналізу тэкстаў будзе брацца 20 самых свежых на момант аналізу запісаў кожнага аўтара.

Паводле падлікаў, праведзеных блогерам Асяй Паплаўскай у суполцы Lit_krytyka.livejournal.com, каля 85 блогаў вядуць беларусы, так ці іначай заангажаваныя літаратурнай тэматыкай. Літаратурнай крытыкай або літаратурнай журналістыкай* з іх займаецца 25 чалавек.

Сярод нешматлікіх беларускіх “тысячнікаў” – блогераў, чые запісы збіраюць да тысячы і больш чытачоў, – ажно 9 асвятляюць літаратурную тэматыку. Паводле рэйтынгу 2009 года, з пяці самых папулярных ЖЖ-карыстальнікаў Беларусі чацвёра звязаны з літаратурай (Аляксандр

---

* Пад літаратурнай журналістыкай разумеецца грамадска-публіцыстычная дзейнасць прафесійных літаратурных працаўнікоў у сродках масавай інфармацыі, скіраваная на асвятленне падзеяў літаратурнага жыцця, у тым ліку прэзентацый кніг, уручэння літаратурных прэмій, юбілеяў пісьменнікаў і г. д.

Фядута, 1029 чытачоў – апрача ўсяго іншага, літаратуразнаўца і крытык; Ганна Кісліцына, 1011 чытачоў, літаратуразнаўца і крытык; Адам Глобус, 995 чытачоў, літаратар і выдавец; Марыйка Мартысевіч, 834 чытачы, літаратар, журналіст, перакладчык). У 2010 годзе лічбы мяняюцца, але тэндэнцыя захоўваецца – самым папулярным беларускім блогерам па версіі LjRate з'яўляецца аўтарка фэнтэзі Вольга Грамыка (4117 чытачоў – для падкрэслівання значнасці адрыву параўнаем з 1700 у празаіка і музычнага аглядальніка Таццяны Заміроўскай, 1200 у А. Глобуса і А. Фядуты, да 1100 у Г. Кісліцынай, М. Мартысевіч, А. Хадановіча і В. Куставай.

Сярод жанраў, якімі карыстаюцца беларускія літаратурныя крытыкі ў благасферы, самымі пашыранымі з'яўляюцца не рэцэнзіі і нават не міні-анатацыі, а **лытдыбр, перадрук/спасылка, абвестка** і **скандал**. Лытдыбрам называюць запіс асабістага характару (утворана ад напісання слова "дневник" у няправільнай раскладцы клавіятуры – lytdybr і транслітэрацыі [5]. Блогеры любяць утвараць уласную тэрміналогію, не зразумелую не-карыстальніку блога. Падобная тэрміналогія становіцца часткай блогавай субкультуры нароўні з мемамі ды іншым сеціўным фальклорам). У звычайным блогу такі запіс збірае мала каментароў, але ў блогу тысячніка ён можа спарадзіць хвалю спачуванняў і выклікаць разборкі. Класічны прыклад дыбра ў блогу расійскага тысячніка tema (Арцемі Лебедзеў, трывалае 3 месца ў рэйтынгах кірылічнай благасферы): "Гофпыдя, квафота-то какая! Мавенькие пуфыфтые комофьки рашшвели вовсю на увифах Мошквы. Кавдая твавь бовья радуетфя. Вефна!" – сабраў 143 каментары [6]. У блогу беларускага тысячніка, заангажаванага літаратурай, амаль кожны лытдыбр або згадвае факты літаратурнага жыцця, адштурхаецца ад іх, або сам становіцца яго фактам, літаратурай (напрыклад, хайку А. Глобуса: Праз могілкі йду… // Сметнікі і кветнікі, // аднарукі крыж… [7]). Паведамленне Г. Кісліцынай пра дзень народзінаў М. Мартысевіч з'яўляецца, з аднаго боку, лытдыбрам – бо прысвечаны такой асабістай справе, як віншаванне, з іншага боку, віншаванню "падвяргаецца" актыўны ўдзельнік літаратурнага працэсу, таму гэта літаратурны лытдыбр; паведамленне Г. Кісліцынай пра прэмію, якую атрымаў Уладзімір Арлоў, спалучае рысы лытдыбра класічнага (бо згадваюцца асабістыя абставіны), лытдыбра літаратурнага (бо герой запіса – вядомы беларускі пісьменнік) і перадруку (бо запіс змяшчае спасылку на артыкул пра ўручэнне прэміі) [8]. Сапраўдная віртуознасць з'яўляецца тады, калі крытык выкарыстоўвае форму лытдыбра, каб рэкламаваць новыя выданні – як гэта робіць Марыйка Мартысевіч: "А я ўжо думала, літаратурай мяне не расчуліш. А тут – вясна ці што? - адразу два моцныя ўзрушэньні за апошнія два дні. Першае – прэзэнтацыя кнігі "...І цуды, і

страхі" Вольгі Бабковай у панядзелак. Другое – сёньня. То бок, ужо ўчора. Ніколі ня думала, што бібліяграфічны даведнік можа давесьці да экстазу! Але ж Ціхан Чарнякевіч выклаў на Прайдзісьвет бібліяграфію перакладаў у часопісе Крыніцы". Заўважым, што абодва рэкламаваных постам выданні ў блогу выглядаюць як гіперспасылкі – запіс утрымлівае яшчэ і рысы такога папулярнага ў крытыкаў-блогераў жанру, як перадрук. Гэты тэрмін дазваляе перадаць адначасова характар інфармацыі запісу – другасны, і форму яе падачы – перадрукоўванне інфармацыі з іншай крыніцы з яе пазначэннем у гіперспасылцы альбо адрэсы, па якой карыстальнікам прапанавана пазнаёміцца з нейкай важнай, на думку аўтара блога, інфармацыяй. Прыклад суполкі, змест якой утвараюць у асноўным перадрукі – Lit_krytyka. Пашыранасць гэтага жанру запісаў выяўляе яшчэ адну асаблівасць літаратурнай крытыкі ў благасферы – дубляванне інфармацыі, павелічэнне яе колькасці за кошт простага паўтору. Крытык можа спасылацца на іншы блог, свой ці чужы, на ранейшы запіс свайго блога, на друкаваныя і недрукаваныя СМІ, у якіх працуе. Спалучэнне ўсіх гэтых магчымасцяў фарміруе ленту Г. Кісліцынай у аналізаваным перыядзе: назіранне за царкоўнымі бабулькамі ў царкве спачатку з'яўляецца ў блогу як рэфлексіўны лытдыбр, праз шэсць постаў паўтараецца ў выглядзе перадруку з сайта "Новая Еўропа", дзе Г. Кісліцына вядзе калонку, а эпізод з царкоўнымі бабулькамі набывае шырэйшы кантэкст, у наступным жа посце гісторыя прымае скандальны паварот, калі блогер усё тым жа перадрукам змяшчае абураны каментар аднаго з сваіх фрэндаў да артыкула на "Новай Еўропе".

Скандал як жанр літаратурнай крытыкі замацоўваецца ў благасферы, дзе камунікацыя мае сваю спецыфіку – тут губляюць сваё значэнне невербальныя сродкі зносін і цэлы шэраг бар'ераў зносін [9]. Блогер не пераймаецца з-за ўзросту або аўтарытэту сваіх апанентаў, таму што зазвычай не валодае гэтай інфармацыяй. Знікненне бар'ераў у зносінах часта спараджае праявы грубасці, агрэсіі, плыні нецэнзурнай лексікі і неадэкватных рэакцый, якія каментатар не баіцца выказваць, бо самае большае, што можа зрабіць з ім аўтар блога – гэта "забаніць", забараніць яму доступ да свайго дзённіка. Дадатковым фактарам, які спрычыняецца да росквіту скандалаў у літаратурна-крытычнай благасферы, ёсць любоў да іх публікі. Псіхалогія блогераў яшчэ чакае вывучэння, аднак і сёння можна заўважыць, што тут збіраюцца адмыслоўцы, аматары ганіць безгустоўшчыну – і працягваць сачыць за безгустоўнымі блогамі, ненавіснікі людзскога ідыятызму, якія ўсяляк правакуюць сваіх ахвяр да новых яго праяўленняў і да т.п. У аналізаваным фрагменце блогу Г. Кісліцынай маем два "скандалы" – згаданы вышэй абураны каментар дапаўняецца перадрукам разборак паміж Нілам Гілевічам і Уладзімірам

Някляевым. Жанр скандалу вядучы ў суполцы asya_seventeen, дзе тры “тлустыя віртуалы” пакепліваюць з каментароў і стылю блогера Asya_17 [10]. Хаця скандалы развязваюцца з дэкараваннем найлепшых мэт, кшталту навучыць смяяцца над сабой, выбавіць свет ад безгустоўшчыны, дылетантызму etc., іх уздзеянне можна назваць жорсткім, а высокую цікаўнасць блогераў да гэткіх скандалаў – хваравітай. Баталіі ўдзельнікаў літаратурнага працэсу кампенсуюць, магчыма, недахоп жарсцяў і дынамікі ў самім літаратурным жыцці.

Абвестка ўяўляе з сябе яшчэ адзін жанр крытыкі ў благасферы, блізкі да анатацыі ў традыцыйнай крытыцы – аднак часта заміж лаканічнага аповеда пра змест і вартасці кнігі чытач атрымлівае дэталёвую інфармацыю пра тое, дзе яе набыць і калі падпісаць у аўтара. Блогер найчасцей “піярыць” імпрэзы, да якіх спрычыніўся (А. Глобус, запрошаны на Міжнародны фестываль «Дни белорусского слова», змяшчае рэкламу і праграму фестываля; М. Мартысевіч анансуе імпрэзы фестываля “Парадак слоў”, адным з арганізатараў якога выступае), асобныя рупліўцы рэкламуюць беларускую літаратуру і культуру агулам, рызыкуючы ператварыць уласны блог у слуп абвестак (В. Трэнас).

Літаратурны працэс у благасферы выклікае да жыцця новыя формы яго асэнсавання. Звыклыя жанры крытыкі падмяняюцца лаканічнымі постамі, якія можна ўмоўна падзяліць на чатыры жанравыя групы – **лытдыбр** (запіс асабістага характару), **перадрук** (гіперспасылка), **абвестка** (рэклама і прамоцыя) і **скандал** (абмеркаванне дзейнасці калегаў у абразлівай, а таму запамінальнай форме). Іх чаргаванне і спалучэнне ўтварае новы вобраз літаратурнай крытыкі. Благасфера імкліва развіваецца, уплывае на традыцыйныя СМІ, яе патэнцыял далёка не вычарпаны. На думку літаратуразнаўцы І. Шаўляковай, “літаратурная дзейнасць у Сеціве большасці з іх [аўтараў] зводзіцца да прысутнасці ў ім” [11]. Аўтары, у тым ліку крытыкі, яшчэ толькі прыглядаюцца да новага творчага асяроддзя, выпрабоўваюць яго магчымасці – таму тут можна чакаць цікавых зрухаў.

---

1. *Гуштын, Д.* Чаму моладзь не чытае беларускую літаратуру? / Д. Гуштын // Маладосць. – 2009. – № 10. – С. 106—111.
2. Статыстыка Livejournal [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа: http://rgmedia.by/lj.html. – Дата доступу: 11.04.2010.
3. *Богданова, Д.* Блоги в системе социальных коммуникаций / Д. Богданова // Релга [Электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http://relga.ru/Environ/. – Дата доступа: 30.12.2009.
4. *Carr, N.* Is Google Making Us Stupid? What the Internet is doing to our brains / N. Carr // the ATLANTIC MAGAZINE [Электронны рэсурс]. – 2008. – Рэжым

доступу: http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2008/07/is-google-making-us-stupid/6868. – Дата доступу: 02.02.2010.
5. Луркморье – сборник интернет-фольклора [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа: http://Lurkmore.ru. – Дата доступа: 11.04.2010.
6. Блог Арцемія Лебедзева [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://tema.livejournal.com/. – Дата доступу: 13.04.2010.
7. Блог Адама Глобуса [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://adam-hlobus.livejournal.com/. – Дата доступу: 12.04.2010.
8. Блог Ганны Кісліцынай [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступа: http://annahonda.livejournal.com/. – Дата доступа: 26.03.2010.
9. *Жичкина, А. Социально-психологические аспекты общения в Интернете / А. Жичкина // Библиотека Гумер [Электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступу:* http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Article/Gichk_SocPsih.php. – *Дата доступу: 27.02.2009.*
10. Суполка “Пражэктар Асі Сямнаццаць” [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://community.livejournal.com/asya_seventeen/2805.html. – Дата доступу: 13.04.2010.
11. *Шаўлякова, І.* Культурны двубой, або Сеціратура = літаратура? / І. Шаўлякова // ЛіМ. – 2009. – 16 кастр. – С. 4.

В. М. Кулешова (Минск)

ЖЕНСКАЯ ПРОЗА БЕЛАРУСИ (ПРОБЛЕМЫ САМОСОЗНАНИЯ)

Конец XX — начало XXI века характеризуется необычайной творческой активностью авторов-женщин. На читателя обрушилась лавина произведений самых различных направлений и разного художественного уровня: от фэнтези, детективов и дамских романов до произведений, которые воспринимаются всерьез и являются предметом научного исследования (Л. Петрушевская, М. Палей, Л. Улицкая, О. Славникова и др.). В их творениях наблюдается широчайшее разнообразие направлений, мировоззренческих позиций и художественных концепций. Сопоставить эти тексты позволяет прежде всего то, что их авторы привержены исследованию сложнейших процессов в жизни женщины, формирования ее мировоззрения, становления ее как равноправной и полноценной личности. Это явление можно отчасти объяснить тем, что в современном обществе женщина стала более свободной, получила возможность быть не только безмолвной хранительницей домашнего очага, но и состояться профессионально в тех областях, которые ранее являлись прерогативой мужчин, поскольку, по Н. Н.Бердяеву, творчество неотрывно от свободы [1].

Чаще всего женщины-прозаики обращаются к “малым формам”, находя в них удобное поле для творческого эксперимента. Под влиянием

парадигмы постмодернистского дискурса с его "радикальным плюрализмом", "многозначностью" в художественном сознании лейтмотивом их творчества становится процесс самосознания, самоопределения личности.

Как нам представляется, женская проза не просто показывает жизнь женщин в определенную эпоху, она дает представление о том, как складывается умонастроение, как крепнет стремление найти свое место в обществе, почувствовать свою значимость.

Ирина Савкина в статье к сборнику "Жена, которая умела летать" писала: "…Самое интересное в женской литературе – то, что есть только в ней и нигде больше: образ женщины, женского начала, увиденный, осмысленный и воссозданный самой женщиной" [2, с. 393].

В силу специфики развития феминистское направление в белорусской женской литературе не стало заметным явлением в отличие европейского и американского женского творчества, которое испытало сильное влияние Вирджинии Вульф, Робин Лакофф, Люси Иригэрэй и других.

Белорусские писательницы стремятся рисовать героинь сильных, часто самодостаточных, но, тем не менее, ищущих своего героя, на которого им бы хотелось смотреть снизу вверх, как на человека, несколько выше, умнее, сильнее себя. В этом белорусская женская проза отличается от российской – авторы не стремятся к радикализму в показе отношений полов, они более склонны считать мужчин такими же жертвами обстоятельств и господствовавшей системы. Например, в романах Н. Батраковой [3, 4] намечается тот "постфеминистский" подход, которого весьма часто лишены произведения российской женской прозы – это признание одновременно и равенства и различий полов. Российские же писательницы (Л.Петрушевская, Р.Полищук, Т.Толстая и др.) в своих произведениях стремятся развенчать мифы о мужественности мужчин и слабости женщин, часто доходя до крайней степени разрушения традиционных моделей поведения. Показателен в этом отношении сборник рассказов Т. Толстой "Река Оккервиль", где практически все мужские образы несут на себе печать психической либо физической ущербности. [4, с. 31]

Раиса Боровикова принадлежит к старшему поколению женщин-авторов, воспитанных на советской идеологии. Поэтому мотив самоотречения, растворения себя в семье является неотъемлемой составляющей ее творчества. Многие ее героини, достигнув определенных успехов в работе, писательской карьере чувствуют только некоторый дискомфорт, когда им приходится бросать все и исполнять прихоти мужа. Вне семьи, без мужа, пусть и нелюбимого, они ощущают свою

неполноценность, самодостаточность им не свойственна [6, с. 159—172]. Героиня рассказа "Раман не раман, а прыемна" осознает социальную несправедливость, но принимает ее как неизбежность и не пытается что-то предпринять: "…большасць жанчын жыве аднолькава. Нібыта яны усе разам, адначасова абваліліся у нейкаю чорную касмічную дзірку і ніхто не ведае, як з яе выбавіцца" [6, с. 118]. Р. Боровикова констатирует факты, но ее персонажи в большинстве случаев не видят другого пути и весь их протест против тягот жизни сводится к пустым мечтаниям.

Самоотверженность, т. е. самоотвержение, забвение себя как личности здесь выступает как залог любви, счастья в семейной жизни, женской состоятельности. Тем самым не только сфера жизненных устремлений и самореализация женщин резко ограничивается, но само это ограничение если не превозносится, то и не осуждается, что должно сделать его привлекательным и, следовательно, желаемым.

Рассказ «Вячэра манекенаў», давший название всему сборнику Раисы Боровиковой стоит несколько особняком в этом плане и представляет значительный интерес как в организации сюжета, так и в несомненной ориентации автора на миф в различных его проявлениях при показе мучительных поисков героиней своего места в жизни. Особое значение для понимания этого образа имеет мифологема границы, предела. Предел этот существует и в реальности – тридцатикилометровая зона отчуждения после Чернобыльской аварии, где запрещено проживание и все жители выселены. Предел существует и в сознании героини, ибо только здесь, в этом запретном месте, в разрушающемся родном доме она может видеть воочию свою умершую мать, быть свидетелем тех давних событий. Выбраться за пределы этого наполовину настоящего, наполовину призрачного дома стоит для героини немалых усилий: этому препятствует и неодолимое желание остаться с матерью, неосознанное чувство своей (пусть и невольной) вины, завораживающая притягательность происходящих в нем событий. Что же касается времени, то оно явно мифологизировано: героиня попадает в прошлое, причем становится свидетелем того, что происходило в ее отсутствие. В данном произведении автор открыто бросает вызов времени – плоскости двух эпох пересекаются в одной точке. Злополучный вечер, резко изменивший судьбу главной героини, все повторяется и повторяется, усиливая ощущение безысходности и тоски. Поняв первопричины случившегося и одновременно осознав невозможность что-либо изменить в прошлом, героиня меняется, словно обретая самое себя под воздействием магической силы.

Наталья Батракова уверенно заняла свое место в современной белорусской женской прозе. Она принадлежит к поколению, которое стало

пересматривать свои жизненные позиции и осознавать свои творческие устремления в 90-е годы 20-го века, период распада Советского Союза, его системы нивелирования и подавления индивидуальности. Литература, как и вся культура в целом, способствовала социальной пассивности женщины, культивируя консервативное мышление и ложные ценностные установки. Затем картина стала быстро меняться. Сначала в России, а затем и в Беларуси начали появляться знаковые произведения, авторы которых не только громко заявили о себе, но и поставили вопрос о месте женщины в современном обществе, ее праве на самоидентификацию и реализацию как личности, на оригинальное литературное творчество.

Весьма интересно соединение серьезной проблематики и легкой формы, присущее романам Н. Батраковой: автор не претендует на постановку значительных социальных, политических или философских проблем, сознательно концентрируя внимание читателя на процессе развития личности своих героинь. И при этом дает реалистическую картину современного общества, на фоне которой проходит становление героинь, их осознание своей тождественности, своей неповторимости, своего "Я".

Многослойность и противоречивость нашей эпохи, бурные изменения в общественной и экономической сферах вызвали к жизни в романах писательницы новый тип героинь, до сих пор отсутствовавший в белорусской женской прозе, — деловую женщину, женщину-предпринимателя, творящую самое себя и свою судьбу, преодолевающую консерватизм патриархальных традиций. Не эскапизм, не уход в ирреальность, сны и мечты, а реальный вызов, противоборство приводит к обретению своей тождественности.

Героини Н. Батраковой изначально сильны и незаурядны; природа заложила в них неистребимую жажду жизни, жажду познания и достижения цели. Эта их сила привлекает окружающих, одних делает друзьями, других – врагами на всю жизнь, но никого не оставляет равнодушным[4, с. 54]. Н. Батракова показывает своих героинь в развитии, в постоянном движении. "Внутреннее освобождение" происходит постепенно, в процессе болезненного преодоления комплексов вины и неполноценности. Внутренняя эволюция героинь романов показана автором с психологической точностью и достоверностью, которые делают эти образы необыкновенно выпуклыми и осязаемыми.

Хотя автор пытается выйти за рамки традиционной для женской литературы темы – любовных отношений, приподнято-эмоциональное восприятие действительности пронизывает все страницы романа, посвященные этому вопросу. Кажется, что собственные мысли и

переживания писательницы перетекают в мысли и переживания ее героев, объединяют их.

Интересным представляется и показ отношений мать – дочь в романе "Площадь Согласия", где мать Тамары Крапивиной заботит в первую очередь "соблюдение приличий", а не чувства дочери. Сама она вышла замуж потому, что "так положено", что порядочной женщине надо иметь семью. Согласно традиционной парадигме (relational paradigm) дочери должны быть такими же, как и их матери, полностью себя с ними отождествлять. Но Тамара находит в себе силы прервать этот порочный круг, самой определить свою судьбу.

Женщина-автор тоньше понимает побудительные мотивы поступков своих героинь, и (отождествление с собой) скорее может донести их до читателя. Этим можно объяснить большую популярность романов Н.Батраковой у читательниц, особенно молодого поколения.

Произведения данных писательниц кажутся автобиографичными, но за этим скрывается не прямой пересказ жизненных коллизий автора, а глубокое знание предмета, проникновение в сущность явлений, психологически достоверные поступки героев. Мы можем говорить только о некоторой авторской "саморепрезентации" в отдельных поворотах сюжетных линий, поступках главных героинь, в их психологических портретах, но никоим образом не должны отождествлять художественные персонажи с их создателями.

Конечно, не следует преувеличивать значение произведений Р.Боровиковой и Н. Батраковой, хотя их вклад в развитие современной белорусской женской прозы несомненен: это и новые образы, до тех пор отсутствовавшие в белорусской литературе, и стремление выйти за пределы традиций жанра, и неожиданные повороты сюжетных линий, которые так привлекают внимание читателей. Наибольшей удачей писательниц является то, что они смогли раскрыть тончайшие нюансы женской души, показать ее в разностороннем развитии, в стремлении осознать свою идентичность в современном мире.

---

1. *Бердяев, Н.* Смысл творчества Опыт оправдания человека / Н. Бердяев // Собр.соч., 1991. — Т.2.

2. *Савкина, И.* Жена, которая умела летать: Сборник / Л.И. Савкина. — Петрозаводск, 1995.

3. *Батракова, Н.* Площадь Согласия. / Н. Батракова. — Минск, 2005.

4. *Батракова, Н.* Территория души / Н. Батракова. — Минск, 2005.

5. *Толстая, Т.* Река Оккервиль. / Т. Толстая. — М., 2002.

6. *Баравікова, Р.* Вячэра манекенау. / Р. Баравікова. — Мінск, 2002.

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ДИАПАЗОН СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Т. П. Барысюк (Мінск)

КАНЦЭПЦЫЯ БЕССМЯРОТНАСЦІ Ў СУЧАСНАЙ РУСКАЙ І РУСКАМОЎНАЙ ПАЭЗІІ БЕЛАРУСІ

Пошукі бессмяротнасці можна назваць традыцыйнай, вечнай тэмай, таму ў ёй рэдка выяўляецца аўтарская індывідуальнасць і наватарства. Спасціжэнне і адлюстраванне вечнага ў прыродзе і чалавечым жыцці разгледзім на матэрыяле творчасці рускіх паэтаў А. Вазнясенскага, А. Кушнера і беларускіх рускамоўных паэтаў Б.Спрынчана і П.Барысюка.

Андрэй Вазнясенскі (нар. У 1933 г.) верыць у жыццё пасля смерці: “Жизнь – лишь репетиция предстоящей формы общенья” [1, с. 63]. Паэт лічыць, што ад нас застануцца высокія пачуцці, разлітыя ў прыродзе: “Не величье пирамид мгновенное / и не пепл Империи в золе – / состраданье, стыд, благоговение, / уходя, оставим на земле” [2, с. 91]. А. Вазнясенскі прызнаецца ў любові мору. Абыгрываючы графічнае і фанетычнае падабенства англійскіх слоў “Nevermore” (“ніколі” – у перакладзе з англійскай мовы, – славутае пасля верша Э.По) і “more” (“болей” – падобнае па напісанні і гучанні да рускага “море”), аўтар прадчувае, што марская стыхія мае працяглую будучыню, шмат даўжэйшую за чалавечую: “Nevermore” – над Венерой кричит ворон. / “More ещё, ещё more” – отвечает моё море. <...> Моё сердцебиенье кому ты отдашь завтра?” [2, с. 115]. Відаць, паэт мае рацыю ва ўспрыманні мора як наяўнай асалоды і магчымай будучыні, бо, як вядома, і жыццё на Зямлі пачалося ў акіяне, і чалавечае цела ўтрымлівае ў сабе шмат вады. А. Вазнясенскі высока ацэньвае значэнне Пушкіна для духоўнага выхавання і выратавання бездухоўных сучаснікаў, лічыць, што “Пушкин – это русский через двести лет. <...> Кто спасёт от падающих высот? / Может, только Пушкин и спасёт” [2, с. 144]. Аўтар пераствараў сакратаўскае “спазнай сябе” – атрымалася “аксиома самоиска” – такі паліндром паказвае чалавеку шлях развіцця, самаздзяйснення, шчасця, сэнс жыцця (у канцы твора гэты паліндром запісаны ў графічным выглядзе крыжа, які перасякаецца ў літары “С”).

Лірычнаму герою Аляксандра Кушнера (нар. у 1936 г.) здавалася, што нічога новага не адбываецца, жыццё прайшло, і гэты эмацыйны зыход "унікуды" вобразна суадносіцца з прыбіраннем посуду пасля застолля. Аднак раптоўнае з'яўленне чароўнай прыгожай незнаёмкі (як у А.Блока) здольна абудзіць мужчынскае аптымістычнае светаўспрыманне: "Мне кажется, что жизнь прошла. / Уже казалось так когда-то, / Но дверь раскрылась – то была / К знакомым гостья, – стало взгляда / Не отвести и не поднять; / Беседа дрогнула, запнулась, / Потом настроилась опять, / Уже при ней, – и жизнь вернулась" [3, с. 295]. Згадваюцца словы Ф. Дастаеўскага "Прыгажосць выратуе свет". Але калі жаночая краса здольная ўваскрасіць да паўнавартаснага існавання хаця б аднаго мужчыну – гэта таксама шмат значыць. Гледзячы на статую прыгожай жанчыны, аўтар успамінае сваю каханую, зведаныя пачуцці, і прыходзіць да высновы, што жывое, узвышанае, страснае больш каштоўнае для чалавека, чым вечнасць: «Вот оно – милосердие, / Страсть – его псевдоним. / И ничтожно бессмертие / По сравнению с ним" [3, с. 668]. Неўміручасць для А. Кушнера – гэта добрая ці дрэнная пасмяротная слава сапраўднага паэта: "Бессмертие – это когда за столом разговор / О ком-то заводят, и строчкой его дорожат, / И жалость лелеют, и жаркий шевелят позор, / И ложечкой чайной притушенный ад ворошат. / Из пепла вставай, перепачканный в саже, служи / Примером, все письма и дневники раскрывай. / Так вот она, слава, земное бессмертье души, / Заставленный рюмками, скатертный, вышитый рай" [3, с. 321]. Аўтар перакананы: пасмяротна "поэзия останется одна!" [3, с. 435]. Акрамя таго, А. Кушнер сцвярджае: "Я не прав, говоря, что стихи важнее / Биографии, что остаётся слово, / А не образ поэта" [3, с. 490] і прыводзіць як прыклад Арфея (відаць, маючы на ўвазе яго вандроўку на той свет у пошуках Эўрыдыкі), а таксама дуэлі і гібель паэтаў. Так што вялікія (станоўчыя і адмоўныя) справы і ўчынкі бываюць такімі ж бессмяротнымі, як і высокамастацкая паэзія. А. Кушнер пасля лячэння ў бальніцы зразумеў, што жыць трэба іначай, каб дні напаўняліся больш значным сэнсам і справамі: "Иначе надо жить, счастливей, энергичней, / Пронзительней в сто крат, опасней, горячей, / Привычней видеть мир в подсветке пограничной / И трепетных тенях больничных тех ночей... <...> Жить надо... – в дневнике есть запись у Толстого, / – Как если б умирал ребёнок за стеной". Аднак такі подзвіг духу не пад сілу лірычнаму герою: "Жить надо на краю… чего? Беды, обрыва, / Отчаянья, любви, всё время этот край / Держа перед собой, мучительно, пытливо, / Жить надо... не могу так жить, не принуждай!" [3, с. 388]. А. Кушнер успрымае як цуд вясновае ўваскрашэнне-цвіценне кветак пасля зімовай сцюжы і праводзіць паралель з людзьмі, многія з якіх перакананы, што з іх фізічнай смерцю наступае і душэўная: "Одуванчик и

мал да удал, / Он и в поле всех ярче, и в сквере. / Если б ты каждый год умирал, / Ты бы тоже в бессмертие верил" [3, с. 678].

Жнівень – пар*а* жніва – Браніславу Спрынчану (1928—2008) нагадваў "извечный запах хлеба". Лірычны герой, замілаваны жытнім каласістым полем, назіраў, як "дымится бороздою / Под утренней звездою / Путь, устремлённый в вечность" [4, с. 268]. Паэт нездарма атаясамліваў жнівень з вечнасцю. Ён нарадзіўся ў тым месяцы. Жнівень ўспрымаецца ім з налётам містыцызму, лёсаноснай часінай для прыроды і для чалавека. Пшаніцу аўтар параўноўваў з вечнасцю: "А в полдень – жёлтый окоём ['усё, што можа ахапіць вока', аўтарскі неалагізм. – Т. Б.] – / Стоит, не шелохнётся / Пшеница, каждым колоском / Сплетясь с лучами солнца. / Стоит, и зреет на земле, / И веет чем-то вечным..." [4, с. 315]. (Яшчэ А. Пысін у вершы "Забыта многае ў жыцці..." параўноўваў жыта з вечнасцю). Лірычны герой Б. Спрынчана, стараннай працай адзначыўшы свята сенакосу, радуецца суседству каханай і зорнага неба, якое заўжды настройвае на філасофскі роздум: "Угольки в костре блестят, и блещут / Млечные созвездия над нами, / Зыбкими лучами сопрягая / С вечностью короткий праздник жизни" [4, с. 304]. Падчас вялікіх рэлігійных і народных святаў, калі чалавек часцей звяртаецца думкамі да Бога і прыроды, узмацняецца адчуванне вечнага ў душы. Лірычны герой Б.Спрынчана ў вербную нядзелю з замілаваннем сузірае бяскрайнія палі і ўдзячны мудрай прыродзе за яе вечны рух: "Вечные устои / Вечного движения... / Тает всё пустое, / Словно наваждение" [4, с. 276]. У вершы "Круговорот" паэт, апісваючы стан прыроды пры змене пор года, робіць выснову: "Я знаю: вряд ли жизни тайну / Откроет мне когда природа, / Но удивляться не устану / Разумности круговорота..." [4, с. 361]. На радаўніцу, ўшаноўваючы памяць продкаў, паэт, параўноўвае чалавека і дрэва, знаходзіць сакрэт іх біялагічнай (генетычнай) неўміручасці: "Мы живём, растём, как ветви, в почве наши корни, / Потому-то зеленеет – вечно – древо жизни" [4, с. 290]. Аўтар адчувае сябе звяном у ланцугу бясконцых з'яў: "И невольно – "Кто мы?.. Что мы?" – вяжутся вопросы... / Цепь явлений бесконечна, в ней мы – только звенья. / Шепчутся о чём-то вечном белые берёзы / В радуницу – древний праздник – день поминовения" [4, с. 291]. Гэта думка пра бясконцы ланцуг пераўвасабленняў чалавека і прыроды аптымістычна настройвае лірычнага героя: "Радужен солнцеворот, / К свету тянется побег, / Из коряги поросль прёт. / Жизни ток – из рода в род, / В новый день, в грядущий век" [4, с. 320]. У вершы "Живена, богиня весны" паэт удзячны ёй за тое, што яна і Ярыла вызвалілі зямлю з зімовага палону, далі людзям радасць – цёплае сонца. Жыва – не проста багіня вясны, на думку Б. Спрынчана, яна дорыць "долголетье / Природе, миру, людям" [4, с. 288].

Пётр Барысюк (1938—2001) перакананы, што вершы могуць увекавечыць чалавека, якому яны прысвечаны. Лірычны герой удзячны каханай за яе пачуццё: “И оттого, что Ты меня любила, / Стихами обо всём я говорю. / А за любовь, что Ты мне подарила, / Бессмертие тебе я подарю!..” [5, с. 36]. Паэт працаваў доктарам-анестэзіёлагам у стаматалагічнай паліклініцы, таму яго хваляваў лёс самаахвярных людзей у медыцыне. Аўтар выявіў адваротнапрапарцыянальную залежнасць паміж працягласцю жыцця добрасумленных, старанных дактароў і пацыентаў: “Доктора, продляя жизнь больному, / Сами, знаю, долго не живут. / Можно, значит, жизнь продлить другому, / Только сокращая жизнь свою!..” [5, с. 39]. Разважаючы над лёсаразбуральнай роляй чалавечага страху, П. Барысюк вынайшаў арыгінальны сакрэт бессмяротнасці: “Чего боишься – то с тобой бывает: / Упасть боишься – точно упадёшь, / Лицо боишься потерять – теряешь, / Боишься смерти – значит, ты умрёшь! / Не бойтесь, люди, ни любви, ни смерти! / И пусть от счастья вам поёт душа! / Всего боятся трусы, но, поверьте, / Что вся их жизнь не стоит и гроша...” [5, с. 53]. Аўтар удзячны жанчынам-маці за перамогу над смерцю: “Нет, не откажешь в мудрости природе, / Где всяк живущий, – должен умереть. / Но вы, как продолжательницы рода, / Тем самым победили даже смерть…” [5, с. 73].

Такім чынам, паэты бачаць бессмяротнасць у духоўным жыцці пасля смерці, у прыжыццёвых узвышаных, чыстых эмоцыях і добрым стаўленні да людзей, у любові, творчасці дзеля духоўнага ўдасканалення асобы, чалавечай і прыроднай прыгажосці, у пасмяротнай славе сапраўднага паэта, яго высокамастацкай паэзіі, у неабходнасці наяўнае жыццё напаўняць як мага большым сэнсам і здзяйсненнямі.

---

1. *Вознесенский, А. А.* Собр. соч. Т. 5+. Пять с плюсом / А. Вознесенский. – М., 2003.
2. *Вознесенский, А. А.* Стихотворения. Поэмы / А. Вознесенский. – М., 2000.
3. *Кушнер, А. С.* Избранное / А. Кушнер. – М., 2005. – (Поэтическая библиотека).
4. *Спринчан, Б.* Свет любви: избранное / Б. Спринчан. – Минск, 1988.
5. *Борисюк, П.* Поиск истины: Стихи / П. Борисюк. – Минск, 1995.

Т. А. Светашёва (Минск)

ИГРА С ЖАНРОВЫМИ СТАНДАРТАМИ В РУССКОЙ И РУССКОЯЗЫЧНОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XX ВЕКА

Тотальная деконструкция любого рода канонов является характерной чертой постмодернистской и авангардистской поэзии конца XX века. Пересмотру подвергается также жанровый канон.

В литературоведении существуют различные подходы к определению понятия жанр. В данном исследовании мы опираемся на определение жанра как «конструктивной формы, обусловленной формосодержательным единством, воплощающей определенную эстетическую концепцию мира» [1]. То есть жанр следует понимать как некий устойчивый формально-содержательный канон.

Однако в то же время жанру присуща историческая подвижность, обусловленная сменой эстетических установок и развитием культурного процесса. Поэтому отметим, что к игровым приёмам нельзя относить случаи, когда автор неосознанно либо осознанно идёт по пути некоторого отклонения от требований канона, что в дальнейшем (при достаточной частотности использования) ведёт к расширению границ жанра, созданию новых жанровых разновидностей.

Игра с жанровым стандартом подразумевает намеренное игнорирование исторически сложившихся требований к произведению определённого жанра, при этом сама категория жанра выступает как объект игровой деконструкции.

В соответствии с определением, приёмы игры с жанровыми стандартами могут быть основаны на нарушении требований либо к формальной, либо к содержательной стороне произведения.

Первая группа приёмов затрагивает прежде всего твёрдые поэтические формы.

Нередко поэты конца XX века маркируют тексты как принадлежащие к определённому жанру, в то время как произведение на самом деле не соответствует жанровому стандарту. Таким образом, строгие требования жанра, заявленного в заглавии, не просто нарушаются, а полностью игнорируются.

Данный приём активно используется А. Вознесенским. Его «Сонет» из сборника «Аксиома самоиска» формально не является сонетом:

Сна нет
спать спать спать
сон стёк с пят

сон синь Спас
спит скит
спит стыд… [2,с.68]

В стихотворении «Терцины» также не соблюдены требования заявленной твёрдой поэтической формы. Классические терцины состоят из трёхстиший с рифмовкой aba, bcb, cdc и т. д., чего мы не наблюдаем в тексте А. Вознесенского:

Урны ставятся в ниши.
Книги ставятся в души.
Не застынь в эгобарстве
Лучший том – не на полке.
Путь осилит идущий.
Пастернак – в его пастве [2,с.130].

Поэт даже привлекает название прозаического жанра для именования лирического стихотворения – «Повесть»:

Он вышел в сад. Смеркался час.
Усадьба в сумраке белела,
смущая душу, словно часть
незагорелая у тела [2,с.352].

Вторая группа приёмов основана на деконструкции содержательного компонента в формосодержательном единстве категории жанра.

В частности, поэты «оживляют» жанры, фактически вышедшие из серьёзного употребления, наполняя их игровым содержанием. Искусственное возрождение неактуального в современной литературе жанра не обусловлено эстетико-культурной необходимостью (как, например, возрождение жанра центона в эпоху барокко), а подчинено конкретным художественным задачам автора: сложные твёрдые формы используются как игровое пространство.

Так IX раздел сборника белорусского поэта А. Хадановича «Венера во мхах» называется «Венок сонетов» и действительно соответствует данной форме. (За исключением того, что, вопреки канону, мадригал, то есть сонет, состоящий из строк 14-ти других сонетов, находится не в конце, а в начале венка). Однако А. Хаданович наполняет эту форму шутливым и ироничным содержанием, совмещает книжную и жаргонную лексику, возвышенные и сниженные образы:

Запри в сервант любовную сирвенту,
не стоит примерять презерватив.

Домохозяйка холодна к клиенту,
не жди любви, сполна не заплатив
<…>
За комнату к известному моменту
порой не пожалеешь и коня.
"Полцарства за коня!.." Аплодисменты...
Простите, но, по-моему, брехня! [3]

Нередко оба указанных приёма совмещаются: заявляя в заглавии мёртвый, экзотический жанр, поэт частично или полностью игнорирует его прямое значение.

В сборнике «Центоны и маргиналии» постмодернист М. Сухотин возрождает жанр, вышедший из активного употребления после эпохи барокко. Однако четыре произведения, обозначенные как центоны, в строгом смысле ими не являются, поскольку традиционный центон должен быть полностью составлен из прямых стихотворных цитат, без собственно авторского текста.

М. Сухотин же использует аллюзии и цитаты не только из поэтических, но и из прозаических произведений, что нехарактерно для центона. Кроме того, в качестве цитаты может функционировать отсылка не только к произведению, но и к определённому культурному контексту:

Замечаешь ли мой красный шарф и жёлтые ботинки? [4]

Данная строчка отсылает к песне Ж. Агазуровой и к истории гибели Айседоры Дункан.

При этом чаще всего поэт использует не прямую цитату, а изменённую, деконструированную и добавляет в произведения собственно авторский текст.

Ничего, собственно, не происходит, но тянется след кровавый.
По сырой траве суд идёт. Москва. Осень.
Встать! Не с теми я, кто бросил землю, нет, не с теми...
Сесть! Их уехали целые тыщи, целые тыщи... [4]

Исходя из несоответствия стихов М. Сухотина требованиям жанра центона, правомернее применять к данным произведениям термин «центонный текст».

Центонными текстами можно считать и те произведения сборника, которые были квалифицированы автором как маргиналии, то есть заметки на полях. Особенностью маргиналий Сухотина является их мультикультурность, нанизывание многочисленных деконструированных цитат на разных языках, образов из разных культур, эпох и контекстов:

в тогу ли вавогу,
в гоголь-моголь ли,
в Магог ли к Гогу
выхожу один я на дорогу [4]

Тем не менее, М. Сухотин, сильно отклоняясь от жанрового стандарта центона, всё же сохраняет в своих произведениях его конститутивный признак – цитатность.

По-иному использует маркер жанра минский поэт-авангардист Д. Строцев. В сборник «38» входят три рыцарские авентюры: «Авентюра рыцарская программная», «Авентюра рыцарская гедонистическая», «Авентюра, записанная рыцарем-этнографом в глухой германской деревушке на рубеже 6-9 веков от рождества христова». Изначально термин «авентюра» был использован для обозначения глав в «Песни о Нибелунгах». Д. Строцев же применяет его в названиях своих произведений с игровыми целями, обращая читателя к рыцарской эпохе, однако содержание авентюр имеет явно наивный, инфантильный характер:

Одна дама
гуляла у моря,
а был тама
ещё разбойник по имени Боря

Дама была же
из очень хорошего рода
и не думала даже
про такого урода [5,с.27].

Стихи, таким образом, получают оттенок донкихотства, детской игры в рыцарей:

Я лыцарь, я лыцарь, я лыцарь!
Я лыцарь, на резвом коне [5,с.24].

Подобный же приём использует В. Тучков. Его иронических триптих «Буратиниана» состоит из трёх эклог. Данный жанр античной поэзии подразумевает строгие требования к сюжету: эклоги изображают сцены пастушеской жизни. В. Тучков игнорирует данный аспект канона, но сохраняет «сельскохозяйственную» тематику, преломляя её в неожиданном ключе:

Ведь было ж сказано:

уберите Ленина с денег!
А то какой-нибудь алчный Буратино
зароет в землю червонец,
польет нитратной водичкой.
И выйдет дерево,
и на каждой ветке по румяному Ильичу [6,с.677].

Описывая различные приёмы жанровой игры, отметим, что поэтам конца XX века присуще своеобразное жанротворчество, когда на основе жанров других языковых сфер (официально-делового, публицистического, научного стиля) либо жанров других видов искусств создаются и заявляются новые поэтические жанры.

Так в сборник А. Вознесенского включена «Баллада-диссертация». Этот же сборник содержит и «Барнаульскую буллу» (буллами называются указы и послания пап). Финальная часть стихотворения визуальна: строки написаны полукругом, имитируя печать, что соответствует заявленной в заглавии эстетической концепции произведения.

Поэт В. Куприянов пишет серию стихотворных объявлений, наполняя этот публицистический жанр игровым, ироническим содержанием:

В 13.00
по местному вещанию
будет передаваться
шелест листвы
<…>
По многочисленным
просьбам читателей
во всех вечерних газетах
будет опубликована
таблица умножения [6,с.490]

Таким образом, игра с жанровыми стандартами – весьма продуктивное направление поэтической игры. Она может быть реализована как в формальном, так и в содержательном плане. Намеренное несоблюдение или полное игнорирование требований жанрового канона позволяет поэтам конца XX века значительно расширить возможности поэтического языка.

---

1. *Глебович, Т. А.* Трансформация классических жанров в поэзии И. Бродского: эклога, элегия, сонет : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Т. А. Глебович. – Екатеринбург, 2005. [Электронный ресурс] / Научная электронная библиотека, 2003-2009. – Режим доступа : http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/221450.html#contents – Дата доступа : 11.05.2010.

2. *Вознесенский, А.* Аксиома самоиска / А. Вознесенский. – Москва-Тула, 1990.

3. *Ходанович, А.* Венера во мхах / А. Ходанович [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.poethodanovich.narod.ru. – Дата доступа: 11.05.2010.

4. *Сухотин, М.* Центоны и маргиналии / М. Сухотин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOTIN/centony.htm#drug – Дата доступа: 11.05.2010.

5. *Строцев, Д.* Тридцать восемь: Стихотворения, пьеса / Д. Строцев. – Минск, 1990.

6. Самиздат века / Сост. А. И. Стреляный [и др.] – М.- Минск, 1997.

Н. А. Развадовская (Минск)

ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

У каждой литературной эпохи есть свое лицо. На наш взгляд, лицом русской литературы 60-70-х гг. XX века является В.С. Высоцкий. А как иначе объяснить тот факт, что спустя тридцать-сорок лет его стихи по-прежнему актуальны и востребованы у читателя и слушателя?

В.С. Высоцкий, поистине, является феноменом русской культуры. Актер, композитор, музыкант, но главное — Поэт. Хотя сам В. Высоцкий избегал называть свои произведения стихами. Он предпочитал говорить о них как о песнях: «Я занимаюсь авторской песней» [1, с. 552]. Действительно, основным жанром, в котором работал Высоцкий, был жанр песни. Интерес поэта к данному жанру объясняется не только тем, что почти все свои стихи Высоцкий перелагал на музыку, но и тем, что песня как малый литературный жанр весьма мобильна и позволяет быстро реагировать на все события современности. К тому же простота песни, ее незамысловатость существенно расширяли читательскую и слушательскую аудиторию, что для Высоцкого было очень важным: «Для меня авторская песня — это возможность беседовать, разговаривать с людьми на темы, которые меня волнуют и беспокоят, рассказывать им о том, что меня скребет по нервам, рвет душу и так далее, — в надежде, что их беспокоит то же самое» [1 , с. 553].

Поэтическое наследие В. Высоцкого столь же разнообразно, сколь и обширно. Действительно, жанровый и тематический диапазон стихотворений Высоцкого огромен: «Песни у меня совсем разные, в разных жанрах: сказки, бурлески, шутки, просто какие-то выкрики на маршевые ритмы» [1 , с. 551].

В. Высоцкий ворвался в литературу в начале 60-х гг. XX века. Первые его стихи были написаны в жанре городского романса (т.н. «блатные» песни): «Татуировка», «Тот, кто раньше с нею был», «Большой

Каретный», «Зэка Васильев и Петров зэка», «За меня невеста отрыдает честно...» и др. Это типично дворовый шансон, воспевающий уголовную романтику, криминальную личностью и обладающий всем спектром художественно-выразительных средств, характерных для данного жанра — повторы, упрощенный слог, употребление жаргона и просторечных выражений:

А в лагерях — не жизнь, а темень тьмущая:
Кругом майданщики, кругом домушники,
Кругом ужасное к нам отношение
И очень странные поползновения.

(«Зэка Васильев и Петров зэка»). Интерес Высоцкого к городскому романсу вполне закономерен: в обществе почти всегда бытует интерес к блатной лирике. В «смутное» время «дворовые» песни были одной из немногих доступных форм протеста против диктатуры и несвободы. Конечно, зачастую блатная лирика выражает мнимый протест, отражая мировоззрение сообщества люмпенов и заразительную блатную романтику, которой переболело не одно молодое поколение. Естественно, блатная лирика нашла воплощение в бардовском творчестве, наиболее близком ей (Ю. Алешковский, В. Новиков, А.Розенбаум и др.). Особенно остро интерес к городскому романсу проявился в 60-е гг. прошлого века. Это время, когда еще свежи были воспоминания о сталинском терроре, хрущевская «оттепель» подходила к концу. Городской романс, выдвигая на первый план энергичную личность, находящуюся вне социальной системы, и романтизируя криминальную среду, становится своеобразной оппозицией существующему политическому режиму. Это крик человека, жаждущего свободы и думающего о ней. Но Высоцкий не просто романтизировал криминальный мир, он пошел дальше, постепенно насыщая ее общественными и политическими аллюзиями. Неслучайно В. Высоцкий так объяснял свое увлечение городским романсом: «Первые мои песни — это дань времени. ...Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт. <...> Я не считаю, что мои первые песни были блатными, хотя там я много писал о тюрьмах и заключенных. Мы, дети военных лет, выросли все во дворах в основном. И, конечно, эта тема мимо нас пройти не могла: просто для меня в тот период это был, вероятно, наиболее понятный вид страдания — человек, лишенный свободы, своих близких и друзей. Возможно, из-за этого я так много об этом писал...» [1, с. 549-550]. И абсолютно неправомерным кажется нам мнение Д. Бавильского, считающего, что Высоцкий нанес русской культуре вред, привив «несвойственную грязь и агрессию тонкой, стыдливой, застенчивой душе русского человека» [2]

Начиная с 1964 г. в творчестве Высоцкого появляется новая тема — военная. Первые стихи Высоцкого о войне еще заставляют вспомнить его городские романсы — главными героями являются люди, принадлежащие к уголовному миру, в тяжелый час ушедшие на фронт

защищать родину («Штрафные батальоны», «Все ушли на фронт»). Но упрощенный слог, употребление жаргона и просторечных выражений («вышка», «мура», «рванина», «гражданка» и др.), при помощи которых в ранних стихотворениях Высоцкий романтизировал криминальную среду, теперь выполняют другую задачу — создают атмосферу правды жизни, показывают войну как тяжелую работу, лишенную пафоса и романтики:

Всего лишь час дают на артобстрел—
Всего лишь час пехоте передышки,
Всего лишь час до самых главных дел:
Кому—до ордена, ну а кому—до «вышки».

(«Штрафные батальоны»). Стихи о войне и о времени после нее Высоцкий писал всю жизнь: «Почему я так часто обращаюсь к военной теме?.. Во-первых, нельзя об этом забывать — это такая великая беда, которая на четыре года покрыла нашу землю, и это никогда не будет забываться, и всегда к этому будут возвращаться все, кто в какой-то степени владеет пером. Во-вторых, у меня военная семья. <…> В-третьих, мы дети военных лет — для нас это вообще никогда не забудется» [1, с. 571-572]. Военные песни Высоцкого разительно отличаются от привычной поэзии соцреализма. Они абсолютно лишены пафоса, патетики и ложного патриотизма. Поэта не интересуют масштабные события и битвы. Высоцкого интересует прежде всего человек, который «на грани, за секунду или за полшага от смерти» [1, с. 572]; его частная судьба, отношения, складывающиеся между людьми («Песня о звездах», «Полчаса до атаки», «Сыновья уходят в бой», «Он не вернулся из боя» и др.). Военные стихи Высоцкого очень разные: стихи-ситуации, ретроспекции, ассоциации. Сюжетных стихов о войне (т.е. описывающих конкретный случай, создающих действие) у Высоцкого мало («Полчаса до атаки», «Тот, который не стрелял», «Песня о госпитале»). В большинстве своем стихи Высоцкого — это стихи-ассоциации, написанные «на военном материале с прикидкой на прошлое, но вовсе не обязательно, что разговор в них идет только чисто о войне» [1, с. 573]; это эмоции, раздумья... При этом автор пытается взглянуть на войну глазами разных людей — советских воинов («Черные бушлаты», «Он не вернулся из боя»), ждущих в тылу женщин («Так случилось, мужчины ушли»), немецких солдат («Солдаты группы «Центр») и даже неодушевленных предметов («Песня

самолета-истребителя»). Однако считать военные стихи Высоцкого лишь произведениями о войне было бы непростительной ошибкой. «...Мои военные песни все равно имеют современную подоплеку. Те же самые проблемы, которые были тогда, существуют и сейчас: проблемы надежности, дружбы, чувства локтя, преданности» [1, с. 573].

Большое место в творчестве Высоцкого занимают шуточные песни-бурлески («Песня завистника», «Песенка плагиатора», «Пародия на плохой детектив», «Странная сказка» и др.). Несмотря на то, что эти стихи написаны упрощенным «опримитивленным» языком, с использованием вульгаризмов, просторечий и нарочито искаженных слов, они не только создают эффекта комического, но и подталкивают читателя/слушателя к размышлению, поскольку высмеивают не только частные недостатки людей («Милицейский протокол»), но и недостатки общественно-политической система («Песенка про Козла Отпущения»).

Тема любви появляется в поэзии Высоцкого в конце 60-х гг. В первых стихах поэта еще ощущается влияние «городского» романса («Она была в Париже»): в них присутствуют нарочитые упрощенность и сниженность темы, используются вульгаризмы и сознательное искажение слов:

Наверно, я погиб: глаза закрою — вижу.
Наверно, я погиб: робею, а потом —
Куда мне до нее — она была в Париже,
И я вчера узнал — не только в ём одном.

(«Она была в Париже»). Однако почти сразу на смену им приходят иные произведения, тонкие, проникновенные, очень лиричные и интимные. Стихи, заставляющие вспомнить поэзию «золотого» и «серебряного» века («Дом хрустальный», *«Я* несла свою беду...», «Здесь лапы у елей дрожат на весу...», «Белый вальс»):

Пусть черемухи сохнут бельем на ветру,
Пусть дождем опадают сирени, —
Все равно я отсюда тебя заберу
Во дворец, где играют свирели!

(«Здесь лапы у елей дрожат на весу...») Правда, изредка Высоцкий позволял себе «любовное хулиганство», создавая стихотворения, в которых любовь, брак, отношения между мужчиной и женщиной нарочито приземлялись, «заеденные» бытом («Про любовь в каменном веке», «Про любовь в эпоху Возрождения», «Семейные дела в Древнем Риме»):

А ну отдай мой каменный топор!

И шкур моих набедренных не тронь!
Молчи, не вижу я тебя в упор, —
Сиди вон и поддерживай огонь.

(«Про любовь в каменном веке») В 70-е гг. лирика Высоцкого меняется жанрово и тематически: все меньше и меньше появляется пародий, шуточных и любовных стихов; оптимизм по капле исчезает, уступая место скепсису и пессимизму. Лирика Высоцкого 70-х гг. — это лирика философская: «Я стараюсь писать на общечеловеческие темы» [1, с. 559]. Существенно расширяется диапазон проблем, волнующих Высоцкого: свобода, предназначение поэта и поэзии, судьба человека (в том числе и собственная), размышления о России, времени, боге («Летела жизнь...», «Маски», «Попытка самоубийства», «Песня микрофона», «Охота на волков», «Купола», «Райские яблоки»). Основными жанрами этого периода становятся притча и баллада («Притча о Правде и Лжи», «Баллада о ненависти», «Баллада о борьбе», «Баллада о любви»). Жанр песни также присутствует в позднем творчестве Высоцого, но уже в модифицированном виде — в ней появляется большое число реминисценций, аллюзий, песня становится более абстрактной и ассоциативной («Тушеноши», «И снизу лед, и сверху — маюсь между...», «Я никогда не верил в миражи»):

И нас хотя расстрелы не косили,
Но жили мы, поднять не смея глаз, —
Мы тоже дети страшных лет России,
Безвременье вливало водку в нас.

(«Я никогда не верил в миражи...») Таким образом, жанровое и тематическое своеобразие лирики В.С. Высоцкого определяется, прежде всего, эволюцией мировоззрения поэта и тесной связью поэтического материала с жизнью. «Главное, что я хочу делать в своих песнях, — я хотел бы, чтобы в них ощущалось наше время. Время нервное, бешеное, его ритм, темп. Я не знаю, как это у меня получается, но я пишу о нашем времени, чтобы получилась вот такая общая картина: в этом времени есть много юмора, и много смешного, и много еще недостатков, о которых тоже стоит писать» [1, с. 552].

---

1. *Высоцкий, В.* Избранное. / Сост. Г. Грибовская; Предисл. А. Адамовича. / В. Высоцкий. — Минск, 1993. — 591 с.
2. http://www.russ.ru/krug/20011122_bav.html.

Т. В. Алешка (Минск)

АВТОР И ЧИТАТЕЛЬ В НОВОЙ КОММУНИКАТИВНОЙ СИТУАЦИИ (на материале поэзии Д. Воденникова)

Значительные изменения в социокультурном пространстве в последнее двадцатилетие оказали свое воздействие и на литературу. Она утратила свой былой статус, определенные функции и стала частью рынка культуры, во многом превратилась в профессию и товар. Появление «новых медийных сфер бытования и новых форм распространения литературы» [1, с. 7], связанных с Интернет, как и разделение литературного пространства на несколько уровней, изменили отношение к проблеме коммуникации и способы поведения в литературном пространстве. Вследствие вышеназванных причин поэзия вынуждена решать целый комплекс специфических проблем, в частности, «проблему маркетинга» и «проблему публичного существования автора в медиасреде» [2, с.170]. По мнению Б. В. Дубина? «современные медиа не только отбирают у литературы читателя, они также 1) создают новый тип автора как персонажа; 2) заставляют литературу перенимать техники медийной “раскрутки” — подготовки, “разогрева” будущей аудитории; 3) меняют режим распространения текста и техники самого письма» [3].

Как и в ряде других профессий, успешность в поэзии сегодня зависит от правильно сформированного имиджа. Перед современным автором встает особая задача, «он должен породить и структурно выстроить собственную публичную идентичность, то есть ту легенду, ту репутацию, которые предъявляются читательской аудитории» [4]. Конечно, элементы осознанного и манифестируемого поведения присутствовали в творчестве писателей давно, но в новых условиях эта сторона бытования художественной личности оказалась особенно акцентированной. Многие поэты целенаправленно формируют собственный образ, ориентируясь на определенное эмоционально-психологическое воздействие на читателя. Так, например, один из наиболее популярных современных поэтов Дмитрий Воденников, убежден, что поэзия в наше время особенно нужна и должна быть востребована, а реализация поэта в современном обществе невозможна без собственного пиара. Чтобы привлечь внимание читателей, необходимы особо радикальные средства, т.е. способность любыми способами привлечь внимание читающей публики, а конкретнее – наличие сильного поэта способного «“пробить” человеческое сердце», поэта, который будет «доступен» [5], понятен многим, и привлекателен, интересен для многих. На роль поэта нового времени, который не стесняется быть «звездой»,

Воденников выдвигает себя, убежденный в том, что это средство спасения литературы, ибо «без системы звезд она развалится» [5]. И он достаточно интенсивно занимается собственным пиаром: придерживается определенного образа, который, по его мнению, привлекателен для читателей, выступает в литературных клубах, имеет личный сайт в Интернете, страницу в Живом журнале, где он активно общается с читателями, часто снимается для глянцевых журналов, в том числе и в жанре ню. В его блоге присутствует множество фотографий, большинство из которых сделано профессиональными фотографами.

Если обратиться к истории литературы, то мы увидим, что еще на рубеже XVIII-XIX веков появился целый ряд «культурных техник, которые способствовали превращению имени автора в бренд» [4]. Дополнение литературного текста и литературного образа визуальным рядом – одна из них. В условиях же необратимой визуализации и компьютеризации восприятия ее значение возрастает до самостоятельного события, которое зачастую конкурирует с самим текстом. Как справедливо замечает А. Сидорова: «Выход книги уже не воспринимается как событие, – а появление живого автора на публике событием может стать» [1, с. 164]. Видеосервисы как раз и позволяют предъявить живого автора. Таким образом «современный художник создает прежде всего себя самого, «собирает» еще *до* и *для* текста» [6, с. 138], а многие художественные произведения стали восприниматься не самостоятельно, а как производное той или иной авторской стратегии, материализация амплуа.

Сегодня можно говорить о том, что популярность поэзии Воденникова во многом результат правильно выстроенного имиджа. Он – красавец, обладатель завораживающего голоса, поэт, – «которого ждали» [7]. Его сравнивают то с Бодлером и Верленом, то с Блоком или ранним Маяковским, с поэтами, которых так не хватает современной читающей публике, желающей видеть в поэте романтического героя, ожидающей пришествия «исповедального поэта, (чья поза по разным причинам в нашей культуре и читательском сознании идентифицируется с единственно истинной поэтической позой)» [8]. А. Русс обобщает ожидания читателей следующим образом: «… произнося слово “поэт”, представляешь нечто среднее между Блоком и Байроном. Чтобы темные кудри, скорбный рот, взгляд такой… незабываемый взгляд». [7]. И Воденников соответствует: «позирует перед фотокамерой, то пуговку лишнюю на вороте расстегнет, то стильные очки наденет, то сигарету красивыми пальцами к опущенному углу рта приложит» [7]. Его имидж подкреплен природной органикой, врожденным артистизмом. Воденникова окрестили «секс-символом от поэзии», «поэтом-нарциссом», «абсолютным поэтом», «королем поэтов» (в 2007 году он победил на

«Поэтических выборах» у Кирилла Серебренникова в рамках фестиваля «Территория»), и это свидетельствует о том, что его личностный механизм формирования имиджа работает превосходно, так как имидж обладает двойной оптикой: дает представление о личности, видение её и «со стороны презентируемого субъекта» и «со стороны его адресной аудитории» [9]. Имидж становится «персональным совпадением героя и автора за границами произведения» [10, с. 146]. Сам Воденников неоднократно подчеркивал единство своей жизненной и поэтической стратегии в интервью и художественных текстах.

Я не кормил — с руки — литературу,
её бесстыжих и стыдливых птиц.
Я расписал себя – как партитуру
желез, ушибов, запахов, ресниц.
<…>
Я разыграл себя – как карту, как спектакль
зерна в кармане, – и – что выше сил! –
(нет, не моих! – моих на много хватит) –
я раскроил себя – как ткань, как шёлк, как штапель
(однажды даже череп раскроил)
[11, с.35].

Таким образом можно говорить, что граница между автором и героем становится размытой, эстетически-сознательно разыгранной. Продуктивность такого подхода к творчеству очевидна, не случайно в последнее время появился новый термин «имиджевая» поэзия, т.е. «связанная с авторским литературным образом» [12].

Воденников по максимуму использует СМИ как необходимую поддержку. Это и различные выступления, концерты, радиопередачи, множество интервью, профессионально сделанный сайт. О нем действительно пишут гораздо больше, чем о других поэтах, причем восприятие его личности и поэзии колеблется от полного восторга до активного неприятия. А негативные оценки – это тоже привлечение внимания, не случайно шоу-бизнес часто использует ситуацию скандала для подобных целей. Воденников постоянно эпатирует публику своими поступками, прямыми высказываниями, даже названием сборника – «Мужчины тоже могут имитировать оргазм».

Как маркетинговую технику можно рассматривать и блог поэта в Живом журнале. Открытый дневник значительно расширяет круг потенциальных читателей, действует в рамках информационных, имиджеобразующих и игровых коммуникативных стратегий. Здесь гораздо легче, чем в офф-лайне «создавать себе имидж и находить отклик <…> В

текстах блога можно разглядеть мастерскую, где ведется черная рутинная работа над собой: поиск адекватного образа» [13] или его закрепление. «Электронная обработка текста порождает тотальную связь текста, писателей и читателей в новом пространстве письма» [14, с.156]. Активизируется тип обратной связи потребителя с автором, когда читатель имеет возможность довести до сведения автора свое впечатление от работы, высказать совет или просьбу. Блог используется для отстаивания своего места в поэзии, рекламы книг, выступлений, проектов и.т.д. Пиар в блоге – растущая функция. Роль поэзии как искусства соседствует здесь с ее коммерческим статусом. Можно так же вспомнить, что количество френдов в определенной степени свидетельствует о популярности поэта. Как пишет И. Кукулин, прогнозируя ближайшее будущее: «Показателем того, кто у нас самый неформатный, то есть самый интересный, необычный, новаторский поэт, станет размер аудитории блога. То есть решающий голос в литературном процессе будет принадлежать "простым читателям"» [15].

Воденников принадлежит к авторам, которые умеют соединять эксперимент с массовыми ожиданиями. Современная поэзия, находясь в поисках контакта с читателем, обязана учитывать его превалирующую ориентацию на массовую культуру, ее стереотипы. И лирический герой Воденникова – современный герой начала XXI века, состоящий из двух уровней – высокодуховного интеллектуала и обычного человека современного общества потребления. Он смотрит не только культовые фильмы, но и голливудские комедии, мелодрамы и боевики и знает имена их героев, он сидит в Интернете, читает газеты, смотрит рекламу, слушает попсовую музыку. Выбор только первой роли в современном обществе маловозможен, иначе придется выбирать позицию вне общества и отсутствие широкого читателя. Идеальный образ поэта постоянно нарушается различными несоответствиями, но Воденников не стыдится признаться в том, что ему нравится Пугачева и Верка Сердючка, что он смотрит «Семейку Адамс». Личная мифология вполне включает и такие моменты, может быть, потому, что современное искусство – искусство синтеза, где элитарная и массовая литература заимствуют какие-то элементы и принципы друг у друга.

Возможно, причина популярности стихов Воденникова и в двойственности их восприятия: квалифицированное меньшинство воспринимает более адекватно авторский посыл (небуквально, не смешивая автора и лирического героя, учитывая разыгранность границы), а неквалифицированное большинство покупается на внешнюю видимость и приемы. Но Воденников учитывает и тех, и других, так как стратегия современного успешного писателя во многом основана на грамотном

позиционировании. Чаще всего писатель ориентируется либо на широкую (массовую), либо на элитарную (кружковую, клубную) аудиторию, на мейнстрим или маргинальную литературу, актуальную, неактуальную и т.д. Воденников же ориентирован на максимально широкий круг читателей. В одном из интервью, приводя чужое высказывание, он говорит: «“Мы не работаем на одного, мы работаем на адресную группу, на своих людей”. Я очень этого не люблю. Я вижу, как люди работают для своих. Для меня это очень плохая история. Ты должен работать так, чтобы пробивать каждого. *И это непродуктивно — встречаться с одним человеком. Но я встречаюсь*» [16]. В стихотворении «Список посвящений» появляется следующий перечень:

Николаю Охотину, Валерию Ненашеву,
Татьяне Райт за то, что – любили меня
Светлане Ивановой, Владимиру
Губайловскому, Александру Уланову
за то, что учили меня насчет этого –
не обольщаться
Владимиру Путину, Джорджу Бушу
и бен Ладену за то, что меняли мою жизнь
(и не всегда к лучшему)
а также всем остальным –
ОТСЮДА с нежностью и благодарностью –
ПОСВЯЩАЕТСЯ…

[11, с.24]

Конечно, это не столько посвящения, сколько часть самого стихотворения, как это чаще всего бывает с эпиграфами и названиями у Воденникова, но сама возрастающая перечислительная линия уже о многом говорит. В эссе «Еще одно необходимое пояснение» поэт уточняет: «…когда я пишу, то у меня есть две цели, два адреса. О первом я и говорить здесь не собираюсь (это бессовестно), а второй это – вы. Это не значит, что всех вас я тоже вижу. Но это значит, что всех вас я имею в виду» [17, с. 28]. Можно думать о том, что это обращение к читательской аудитории, которая находится в общем культурном пространстве с поэтом, но скорее это обращение urbi et orbi.

Поэзия Воденникова сознательно и акцентировано ориентирована на реального читателя/слушателя, на современную публику. Он стремится влиять на процессы интерпретации, оценки и функционирования его текста в читательской аудитории, используя различные приемы. Один из них – умение различными способами «“достать”, “затронуть”, “покоробить”. А если выражаться языком семиологии – нацеленность на прагматику, т.е. на эффект непосредственного зрительско-читательского

отклика» [18]. Особенно эффективно в этом плане работают «“новая искренность” или “эстетика самодоноса” – крайне личные стихи, где “бесстыдство” <…> – выстраданное и осмысленное качество» [19]. Но вся жизнь поэта на глазах у публики не предполагает абсолютного доверия и распахнутости души, необходимости в диалоге. Во многом подобные приемы похожи на стриптиз, не случайно этот мотив встречается в стихах:

И все чего я заработал
своими жалкими стихами
(весь этот незабвенный срам),
и то, что я теперь стою
пред девочками и пред мужиками
(как правило, все больше пожилыми) –
все это тоже не прикрыть руками

[*чё ты уставился? ведь я ж – одетый,*
а, правда,
кажется,
что щас разденусь я?] –
[17, с. 13]

Воденников включает в поэтические сборники интервью («Вкусный обед для равнодушных кошек»), отрывки из статей, электронных писем, «разговоров», реплики слушателей, знакомых и реплики в зал, предварения-автоэпиграфы, использует эффект диалога или создает эффект прямого общения, существующий при чтении поэтом стихов перед аудиторией:

[Мужчине из второго ряда
это кажется не-обязательным?
А вы попробуйте –]

И сам резюмирует:

Это тоже похоже на мои стихи.
[17, с. 25]

Но в этом диалоге часто нет нужды в читателе, а есть только обращения и реплики, уточняющие правильность понимания читателем текста, его умение следовать за поэтом. Диалог модифицирован искусственно для передачи тех высказываний читателей о поэте, которые ему нужны для создания новых текстов, для укрепления существующего образа, для вторичной рефлексии. Читатель здесь нужен как зеркало, в котором можно отразиться.

Часто контакт с литературным произведением дополняется звучащим словом, кинетикой жеста, энергетикой живого исполнения, экранным изображением. Это и выступления Воденникова с чтением собственных стихов (компакт «Воденников не для всех»), выступления с музыкальными коллективами («Рада&Терновник», «Rock'o'Co», «Вуаеры»), видеоклипы на стихи поэта (режиссеры В. Барышников, А. Орлов), цирковой номер на стихи Воденникова «Левитация – полеты на строчках и стихах» (исполнение воздушного гимнаста Александра Шабанова, музыка Ивана Марковского) и т.д. При этом меняются привычные читательские установки и в целом самосознание читателя как адресата текста. Можно говорить о театрализации или драматизации поэзии, когда ее презентация играет текстообразующую роль, дает дополнительные возможности для адекватного восприятия смысла.

Характерные черты поведенческой практики поэтов часто связаны с нарушением границ поля литературы. Это, как отмечает М. Берг, «захват новых пространств и аудиторий, выход за пределы традиционной роли поэта, <…> нарастающая суггестивность воздействия» [20, с. 97]. Репертуар социальных ролей современных писателей оказывается значительно расширенным: журналист, эксперт, шоумен, эксперт, celebrity (приглашенная звезда) и т. д. Безусловно, все передвижения поэта не только в поле литературы, но и за его пределами, отслеживаются заинтересованными читателями (и критиками). А механизм интерпретации художественного поведения «выступает в роли катализатора, <…> усиливающего или ослабляющего восприятие текста» [20, с. 88].

Таким образом, публичное поведение автора становится новой авторской функцией или, как сказал С. Гандлевский, «самостоятельной артистической дисциплиной» [21, с. 403]. И, следовательно, можно говорить о «метатекстовом характере» творчества Воденникова, его литературного мышления. «Метатекстом становится не только текст и комментарий к нему, а самостоятельное произведение, состоящее из художественного текста и авторского поведения» [12]. Художественный мир выстраивается «с помощью внетекстовых средств» [12], а литературная репутация, имидж создаются как динамичный текст, элементы поэтики становятся принципами миромоделирования.

---

1. *Сидорова, А. Г.* Коммуникативные стратегии и культурные практики в поле литературы. / А. Г. Сидорова. — Барнаул, 2009.

2. *Очиров, А.* Поэзия в публичном пространстве. Опросы // Воздух. — 2007.— №3. С.160-172.

3. Цит. по: Венедиктова Т., Чернушкина Н. Литература и медиа в поисках нового адресата //НЛО. 2008. №90 // http://magazines.russ.ru/nlo/2008/90/ve33.html

4. «Автор как персонаж, или Опыт сочинения себя». Круглый стол //Иностранная лит. 2009. №7 // http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/op20.html

5. Разговоры с Воденниковым (интервью с поэтом Дмитрием Воденниковым для авторской программы Марины Голицыной «Граффити». 24.01.04 // http://vodennikov911.narod.ru/index9.htm

6. *Абашеева, М. П.* Литература в поисках лица (Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности). / М. П. Абашеева. — Пермь, 2001.

7. *Русс, А.* Атака поэтов // Огонек 2007 . №6. // http://www.ogoniok.com/4982/26/

8. *Пригов, Д. А.* Что надо знать о концептуализме / Д. А. Пригов // Арт-азбука. Словарь современного искусства под ред. Макса Фрая // http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/

9. *Русакова, О.Ф.* PR-Дискурс: Теоретико-методологический анализ. / О. Ф Русакова, В. М. Русаков Екатеринбург, 2008 // http://u6935.netangels.ru/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=59&Itemid=10

10. *Бахтин, М.М.* Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин// Эстетика словесного творчества. — М., 1979.

11.*Воденников, Д.* Мужчины тоже могут имитировать оргазм. / Д. Воденников. — М., 2002.

12. *Штраус, А. В.* Лирический герой в поэзии Д. Воденникова / А. В. Штраус// Вестник Томского государственного университета. 2007. №303 // http://sun.tsu.ru/mminfo/000063105/303/image/303_021-024.pdf

13. *Алябьева, Е.* Плацдарм единения. Екатерина Алябьева о социальных смыслах Живого Журнала / Е. Алябьева // Критическая масса. 2006. №3 // http://magazines.russ.ru/km/2006/3/ea6.html.

14. *Зимина, Л. В.* Современные издательские стратегии: от традиционного книгоиздания до сетевых технологий культурной памяти. / Л. В. Зимина. — М., 2004.

15. *Кукулин, И.* Форматирование доверия //OpenSpace.ru 04.03.2009 // http://www.openspace.ru/literature/events/details/8405/)

16. *Гилева, А.* Разговор с поэтом. Дмитрий Воденников о вечном. 2009. Июнь // http://www.ozon.ru/context/detail/id/4545703

17. *Воденников, Д.* Как надо жить – чтоб быть любимым. / Д. Воденников. — М., 2001.

18. *Конев, К.* «Феномен Воденникова». От ненависти до любви / К. Конев // Серая лошадь. 2001. Июнь // http://www.gif.ru/greyhorse/crytic/vodennikovabout.html

19. *Кукулин, И.* Заметки по следам статьи Людмилы Вязмитиновой / И. Кукулин // Texonly 1999. 8.01 // http://www.vavilon.ru/textonly/issue5/kukulin.htm

20. *Берг, М.* Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. / М. Берг. — М., 2000.

21. Цит. по: Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. М., 2007.

Иоанна Мяновска (Быдгощ, Польша)

«РОССИЯ – ВЗДОХ. РОССИЯ – В ГОРЛЕ КАМЕНЬ. РОССИЯ – ГОРЕЧЬ БЕЗУТЕШНЫХ СЛЕЗ» — ЗАБЫТАЯ — ВОЗВРАЩЕННАЯ Л. АНДЕРСЕН

С конца 1980-х годов польскими русистами осваиваются неизвестные, новые, забытые и возвращенные имена художников слова русского рассеяния. Польскому читателю и исследователю имя Лариссы Андерсен, поэтессы и танцовщицы восточной ветви русского зарубежья, малоизвестно. Лишь в книге Б. Кодзиса о литературных центрах русского зарубежья оно упоминается в связи с «русским» Харбином и основанием «молодой чураевки» [2, с. 223]. Б. Кодзис констатирует: «... в поэзии Л. Андерсен (род. в 1914) ощутима связь с традицией А. Ахматовой. Ее стихи отличаются ахматовской душевной глубиной, психологической тонкостью в выражении внутренних состояний, простотой и музыкальностью» [3, с. 224].

Ларисса Андерсен вернулась вместе со своей книгой «Одна на мосту», вышедшей в издательстве «Русский путь» благодаря Библиотеке-Фонду «Русское Зарубежье». Ларисса Николаевна Андерсен, родившаяся в Хабаровске, выводится из скандинавско-польской ветви, родоначальником которой был в XIX в. скандинавский выходец Якуб (Яков), мать поэтессы была дочерью польского помещика Кондратского. Интересен также факт, что дед Лариссы, Михаил Андерсен, несколько лет был городским главой в белорусском городе Пружаны [4, с. 18-19].

Как только исследователи и поклонники ни называли творчество Лариссы Андерсен. Стоит привести лишь некоторые высказывания: «чайка русской изящной словесности» (Амир Хисамутдинов), «муза дальневосточного эмигрантского Парнаса» (Т. Калиберова), «странный» цветок, прекрасный и печальный, выросший в «прохладном свете просторного одиночества» (А. Вертинский), «Божьею Милостью талант и есть стихи Лариссы Андерсен» (А. Вертинский) и, наконец, кратко «белая яблонька», «Джиоконда», Сальвейг, Горный Ангел и Печальный Цветок (С. Ачаир, Г. Гранин, В. Перелешин, Н. Петерец, А. Вертинский) [5]. Отправной точкой для всего жизненного пути Л. Андерсен была литературная студия «Молодая Чураевка», или просто «Чураевка», имевшая своей целью объединить культурный слой «русского» Харбина [6, с. 222].

Просуществовав с 1926 по 1934 г.г., Чураевка сыграла знаменательную роль в жизни и творчестве Л. Андерсен. Первое стихотворение «Яблони цветут», написанное в 15-летнем возрасте,

предопределило ее дальнейшую судьбу [7, с. 53]. В нем «белые лепестки» – намек на возможность соприкосновения с идеалом. Употребление поэтессой местоимения первого лица «я» придает стихотворению интонацию исповеди, искреннего повествования о пережитом и настоящем. «Рыцарь счастье», «танцующие маленькие эльфы» — это мир реальности для чуткой и ищущей души героини, одновременно переживающей смятенье:

«Говорят, что если ждать и верить, -
То достигнешь. Вот я и ждала...
И никто не знает, как мне больно
Оттого, что яблони цветут» [8, с. 53].

Стихотворение «Яблони цветут» вошло в единственный изданный в 1940 г. в Шанхае сборник, озаглавленный «По земным лугам». В книгу «Одна на мосту» вошло 90 стихов из этого томика. В этот период жизни Л. Андерсен была уже известной танцовщицей в Шанхае, называемом Парижем Востока [9, с. 31]. А. Вертинский в рецензии на сборник «По земным лугам» сравнивал появление в свое время Анны Ахматовой с «появлением Л. Андерсен... — на горизонте Шанхая» [10, с. 422]. В этой связи внимания заслуживают слова барда: «У Лариссы Андерсен – свой голос. Если у Ахматовой он страстный и сжигаемый огнем любовных мук, то у Лариссы Андерсен он тихий и кроткий, тот голос, которым говорят усталые священники, тот голос, которым матери рассказывают сказку, укачивая ребенка. Сравнивать ее с кем-нибудь не следует» [11, с. 422].

Вертинский, однако, раскритиковал внешний вид книги, как и само заглавие сборника [12, с. 424].

Ранее он предлагал поэтессе назвать сборник «Печальное вино», но она не согласилась. Сама Л. Андерсен сожалела о том, что не было ни времени, ни обстоятельств, ни атмосферы, чтобы писать стихи. В предисловии «От автора», написанном в 2005 г. во Франции в Иссанжо, поэтесса признавалась: «Писать стихи на русском, живя среди иностранцев, — это то же самое, что танцевать при пустом зале» [13, с. 5].

Сам А. Вертинский о поэтике Л. Андерсен высказывался так: «Просто. Строго. И скупо. Скупо той мудрой экономией слов, которая бывает у очень больших художников. Ибо слово есть блуд. Ибо слово есть ложь» [14, с. 419], и далее: «Ее образы свежи и новы. Ее переживания тихи и безропотны... Она монолитна...Она пишет себя. Она пишет о себе» [15, с. 419].

Л. Андерсен помещала свои стихи не только в поэтических сборниках чураевцев, но и в газетах «Чураевка» (Харбин), еженедельнике «Рубеж»

(Харбин), «Шанхайская заря» и «Русская мысль». Она подписывалась также псевдонимами — Марина Барсова, Ларисса Томилина, Андреева [16, с. 10].

В книгу «Одна на мосту» вошли стихи Л. Андерсен, написанные ею в разные периоды ее жизни и скитальчества по чужим морям и странам. Внимания заслуживает цикл «Без России», охватывающий 39 стихотворений. Скупость и «терпкая» печаль ее стихов подчеркивается А. Вертинским и Е. Евтушенко (на Таити), а сама Л. Андерсен своей лучезарной красотой и исповедальными строками пронесла через все творчество интонацию преклоненной молитвы, тихость и свежесть образов. Ее Россия помогает угадать, дорисовать в воображении душевное состояние поэтессы, ее прошлое и настоящее. Она бережно хранит в памяти российские «купола», «темные иконы» и «светлый колокольный звон», а также книжное слово, тихие песни, как и «борщ, блины, пирог, коврижки» [17, с. 96]. Ее откровение естественно, поэтесса воссоздает чувство через быт, обстановку, следуя тем самым русской поэтической традиции начала XX века.

В свои стихи Л. Андерсен вносила ноту печали, грусти, одиночества от пребывания на чужбине «без России». Ее стихи о России вписываются в атмосферу жизни «русского Парнаса» в Харбине и Шанхае, насыщенной дискуссиями «чураевцев», а потом поэтов, собиравшихся по пятницам, совершенствующих ремесло и культуру стиха. Героиня Л. Андерсен ищет смысла жизни в эмиграции и, казалось бы, будущее отсутствует, нечего любить в мире толпы Шанхая, где в его театрах, клубах, кабаках надо плясать «экзотические танцы» всевозможным иностранцам. Но и в городе, называемом Парижем Востока, у Лариссы Андерсен видны нити родства с Россией: «Родные яблони мои, я вовсе вас не разлюбила...» [18, с. 141].

Нет пафоса, нет громких слов, а лирическая героиня Л. Андерсен смотрит в будущее, сопротивляясь среде, внутренне ей чуждой, так как жизнь на чужбине не давала поводов для иллюзий.

Стоит отметить, что в цикле стихов о России отражается автобиографический подтекст, бытовая конкретика переплетается с лирической исповедальностью. В одно из своих стихотворений поэтесса вводит образы Наташи и Тани в замусоленном баре Шанхая и английского моряка, улыбающегося и желающего услышать русскую песенку [19, с. 118]. Но хотя уже не было *той* России, которую поэтесса считала своей, ее героини, отвечая чужестранцу, печально заявляют: «мы не можем, как ты улыбаться, вспоминая родную страну» [20, с. 118].

Исходя из грустного опыта эмигрантки, поэтесса так оценивает покинутую страну:

Пьяная, жестокая, шальная,
Истерзанная, бедная, больная,
Моя страна, которой я не вижу
Как я люблю тебя!
Как ненавижу... [21, с. 119].

Л. Андерсен следует традициям классики, ее лирическая героиня не отделяет образа родины от себя. Хотя Россия стала для нее чужбиной, но она не отдалилась, осталась в ее душе. «Березы», «осины», «яблони» переплетаются с экзотикой и лазурью, расцветшими магнолиями, а ее героини – Наташа и Таня, уступают место Джиоконде и Еве, они горды «в своем изгнании». Лирическая героиня Андерсен, хлебнув экзотики Манилы, Адриатики, Гренады, Нила и Нотр-Дама, мысленно в Пскове, на Днепре и в Киеве тихо шепчет: «Киев... взят или не взят?» [22, с. 129].

Память высвечивает картины прошлого. Ощущение боли, потерянности, выражающей чувство разлуки с родиной, уступает место любви к этой стране. Образ России приобретает всеобъемлющую и обобщенную характеристику.

В цикле «Без России» отражаются детско-юношеские переживания лирической героини Л. Андерсен, у которой осталась память о карусели, няне и о «первом счастье тела» и «первом восторге души», «добром гении детских воспоминаний» («Карусель»). Постигая свое отношение к России, она воспевает ценности любви, красоты, природы. Мечта о прекрасном, беспокойные грустные думы и «о звездах-тайнах» («Мне немножно грустно»), затем проступает взлет души «на небо, к большому Богу» («Дым»), о «робком, маленьком свете звезды» («Голубая печаль воды»). Однако в стихотворениях этого цикла много грустных ощущений печали, призрачного счастья, недосказанности, поисков, символизирующих эстетические искания («Природа пустыни проста», «Все исчезло во тьме без следа», «Дым», «Кольцо», «Химера» и др.) [23, с. 96-143]. Лирическая героиня Андерсен, помня о радостном, грустит о потерянном, по ее словам:

Детский роман наш, забавный и маленький
Памятью сдан промелькнувшей весне [24, с. 140],

В ее поэзии — поиск света, тепла, грусть о потерянном, томление по непостижимому. Без пафоса, тихо ведется разговор с другой душой в изгнанье:

Ни игры, ни борьбы, ни усилий,
Дремлет сердце под шум тополей,
.....
Это – берег и свет из окошка

Это – вечер и дверь на засов,
Это – дружба и кресел, и кошки,
И ленивых, отсталых часов.
Это ласковость. Ласковых воздух.
Может быть, от несказанных слов... [25, с. 99].

У Л. Андерсен в стихотворении «Пустыня» реализуется метафора мир-пустыня, как и у А.С. Пушкина «В пустыне мрачной я влачился...» или «В пустыне чахлой и скупой». Пустыня у поэтессы – это «волшебный мираж», она «наводит туман», «ложь», «обман» и, наконец, констатация:

И сердце съедает тоска
Что очень уж много песка [26, с. 111].

Ее лирическая героиня верна вечным ценностям, она стремится к свету, чистоте, гармонии: этот исповедальный лирический монолог обращен не только к ней:

Мы плетем над землею узоры зеленые
Мы плетем кружева, мы плетем кружева
Над весенней зеслей, над водою влюбленною
Над крестами могли мы плетем кружева [27, с. 121].

Лирическая героиня Л. Андерсен, обращенная к каждому человеку, живет в мире, в котором «по телесной дороге идет человек» [28, с. 125], и «молится о чем-то непришедшем»; но существует и другой мир (антитеза духа и земной печали): «Отчего же, куда бы ни вела темная дорога под звездами, самым нужным, близким и любимым будет то далекое и недостижимое, прекрасное и печальное, что лежит за дальними горами и смотрит с черного неба, отвечая молчанием?» [29, с. 125].

Единственный стихотворный текст, написанный Л. Андрсен прозой, — о тайне сердца, о молитве «неизвестному взору тишины, молчание которого кажется единственной внятной речью» [30, с. 125].

Стоит отметить, что в русском Париже Востока несколько десятилетий назад раздавался звон более 20 православных храмов, а и жители Харбина посещали церкви, соблюдали православную традицию, отмечая праздники [31]. У Л. Андерсен в цикле о России просвечивает культивирование русскости, поиск ответов на тяжелые в условиях чужбины онтологические вопросы. Метания, сомнения и своеобразные семейно-обрядовые строки появляются, когда Андерсен вспоминает Россию, своего отца:

И эти потускневшие погоны
Что мой отец припрятал у икон [32, с. 96].

В реминисцентном стихе «Вы на Святках не гадали?» Речь идет о тайне мечты, о золотом кораблике, пророчившем «имя с чьей-нибудь мечтой». Появляется в этом коротком российском цикле и российская Радуница, а в противовес ей «уютные дансинги. Синема. Пикничок с криком» на чужбине. Противостояние двух миров предстает у Андерсен как взлет духа («Радуница», «Россия») и реальность (дансинги, пикничок, синема). Особая роль отводится в ее поэзии колоколу и колокольному звону. Он уводит лирическую героиню от других звуков эпохи, хотя и «закованный в уродство, в глухоту» уводит от действительности, ибо «он должен видеть в каменном распятье какую-то иную высоту» [33, с. 115].

Колокол-урод уносится на другую высоту:

Он выше всех, он властелин, король
Он ангел, демон дерзостный и вольный!
Не горб, а крылья, выросшие вмиг
И прямо с неба льется звук победный [34, с. 115].

Эта попытка достичь неба не напрасна. Но пришли времена, когда колокол притих, «в колодцах сидя, после бичеванья». История России представляется цепью страшных потрясений – звон колокола-урода умолк, «иной закон.... Помимо власти, хлеба, покоя, боли, страха и труда». За такой жизнью «святые молча наблюдали» и

Быть может, сам Господь издалека
Сквозь облака на мир глядел устало [35, с. 116].

Между земным и небесным зыбкая граница, и поэтому в завершении произведения следующие строки:

И на Земле, забытой небесами,
Урод рыдает медными слезами [36, с. 116].

В российском цикле поэзии Л. Андерсен тема земного и небесного сочетается с темой изгнанничества («Домик», «Манила Адриатика», «Гренада...», «Новина», «Падает снег», «Я замолчала потому»). Сквозные лейтмотивные лексемы (боль, печаль, покой, душа, небо, страдание, труд, звезды, свечи и другие) создают у Л. Андерсен образ лирической героини, стремящейся найти связь между личным и общим:

...Под чуждым знойным небом
Экзотики хлебнув за все года,
Отведавши кусок чужого хлеба
Мы так хотим, мы так хотим туда!

Туда, туда где Псков, и Днепр, и Киев,
Где в пятнах не чернил уже, а слез
Горят для нас названья дорогие
Огнем незабывающихся гроз [37, с. 129].

Заново открывая мир России вне России, лирическая героиня Л. Андерсен ощущает себя Евой «гордой в своем изгнанье» («Забьется сердце, улыбнутся губы»).

В своей поэзии Л. Андерсен обратилась к художественным средствам простоты и исповедального откровения. Столкнувшись с превратностями судьбы, поэтесса различает личное, но и общее, свет и тень, грусть и покорную печаль, раздвоение в восприятии жизни — с одной стороны светлой, с другой, по словам Вертинского, «суровой епитимьи». Ее личные переживания, потеря Родины, переезды, труд учительницы китайского и русского языков, арифметики и Божьего закона, а также корректора, секретарши, танцовщицы, художника и стихотворца, преподавательницы йоги, наконец, способствовали созданию цельной личности. Стоит согласиться со словами поэтессы Норы Крук, дружившей с Л. Андерсен, которая в *Поэтическом предисловии* к книге «Одна на мосту» дала такую оценку поэзии Л. Андерсен: «Ларисса вошла в зарубежную русскую поэзию своей легкой танцующей походкой. И подарила нам такие глубокие, проникновенные стихи, полные особого аромата и самобытной прелести. Их хочется перечитывать и перечитывать. И запоминать. Потому что это настоящая поэзия» [38, с. 42].

---

1. *Андерсен, Л.*, Одна на мосту / Л. Андерсен / сост., вступ. статья и примечания Т. Калиберовой. — М., 2006.
2. См.: *Кодзис, Б.*. Литературные центры русского зарубежья 1918-1939. Писатели. Творческие объединения. Периодика. Книгопечатание, / Б. Кодзис. — München, 2002.
3. Кодзис, Б., Литературные центры русского зарубежья. //Б. Кодзис // Ук. соч.
4. *Калиберова, Т.* Ларисса Андерсен: миф и судьба Л. Андерсен. Одна на мосту. / Ук. соч.
5. *Андерсен, Л.* Приложение. / Л. Андерсен. // Одна на мосту. // Ук. соч.
6. См.: *Кодзис, Б.* Литературные центры русского зарубежья. //Б. Кодзис // Ук. соч.
7. *Андерсен, Л.* Яблони цветут. / Л. Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту. // Ук. соч.
8. Там же.
9. *Андерсен, Л.* Одна на мосту. / Л. Андерсен // Ук. соч.
10. См.: *Вертинский, А.* «По земным лучам»: Л. Андерсен. Стихи. / А. Вертинский. // Андерсен Л. Одна на мосту. // Ук. соч.
11. Там же.
12. Там же.
13. *Андерсен, Л.* От автора / Л. Андерсен // Одна на мосту. // Ук. соч.

14. *Андерсен, Л.* Одна на мосту // Л. Андерсен // Ук. соч.
15. Там же.
16. Там же.
17. *Андерсен, Л.* Я думала, Россия – это книжки. / Л. Андерсен //Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.
18. *Андерсен, Л.* Я замолчала потому / Л. Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.
19. *Андерсен, Л.* Пляшет содовый бисер в стакане / Л. Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.
20. Там же.
21. Там же.
22. Все стихи Л. Андерсен, Одна на мосту, цикл О России, ук. соч.
23. Там же.
24. Там же.
25. Там же.
26. Там же.
27. Там же.
28. Там же.
29. *Андерсен, Л.* Человек под звездами / Л. Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.
30. Там же.
31. См.: Эфендиева, Г. Поэтическая религиозность русских поэтесс-эмигранток (по страницам харбинской лирики) / Г. Эфендиева // Религиоведение. 2006 (4).
32. *Андерсен, Л.* Я думала Россия – это книжки / Л. Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.
33. Там же.
34. Там же.
35. Там же.
36. Там же.
37. Там же.
38. *Крук, Н.* Поэтическое предисловие / Л Андерсен // Андерсен Л. Одна на мосту // Ук. соч.

З. І. Падліпская (Мінск)

ТЫПАЛОГІЯ ЖАНОЧАЙ ЛІРЫКІ Я. ЯНІШЧЫЦ І Г. АХМАТАВАЙ

Лірычны герой паэзіі з'яўляецца адной з асноўных катэгорый канцэпцыі асобы. З гэтага вынікае, што літаратурны герой як важная катэгорыя канцэпцыі асобы з'яўляецца адным з укараненняў аўтарскай свядомасці ў літаратурным творы. У залежнасці ад роду літаратуры ён прымае тыя ці іншыя спецыфічныя рысы.

Спосабы ўкаранення аўтарскай свядомасці ў лірыцы, або інакш кажучы формы адлюстравання ў лірыцы асобы паэта, не з'яўляюцца

паршапачаткова вызначанымі. Яны заўсёды абумоўлены эпохай і мастацкай свядомасцю паэта і залежаць ад задумы аўтара, ад літаратурнай сістэмы, у якую ўваходзіць творчасць асобнага аўтара, ад гістарычнага часу гэтай літаратурнай сістэмы. Менавіта паэты сілаю свайго таленту фарміруюць духоўнае аблічча свайго краю, нацыі.

Моцнымі асабістымі перажываннямі прасякнута паэзія Яўгеніі Янішчыц. Сама паэтэса, як і яе лірычная гераіня, зведала шмат пакут ад кахання. Разважаючы пра сэнс чалавечага, а дакладней сказаць, жаночага жыцця, жаночага шчасця, яна прыйшла да высновы, што "толькі праз Мужчыну, гэта значыць, праз самаздзяйсненне сябе як маці, жонкі, гаспадыні яна знайшла б заспакаенне, выхад з крызісу адзіноты " [2, с. 46].

Адчуванне адзіноты – крыж лірычнай гераіні Я. Янішчыц. З гэтым крыжам ёй жыць да канца. Лірычная гераіня паэтэсы – жанчына, якая стала ахвярай абставінаў, лёсу і прымае адзіноту як наканаванае:

Мой боль –
На вышыні святла.
Таму і ноччу мне світае.
А так хацелася цяпла… [4, с. 53].

Лірычная гераіня Я. Янішчыц — жанчына-творца, якая, стаўшы гараджанкаю, у душы застаецца вясковай натурай, глыбока адчувае еднасць з радзімай, аднавяскоўцамі і той сялянскай працай, якой навучыла яе змалку маці. Гераіня Я. Янішчыц шчырая ў пачуццях да маці. Яна абяцае ёй быць здаровай да "грыбочка апошняга ў нашай дуброве", просіць не хвалявацца пра яе:

Мама, сею не жыта я, сею не лён.
Але з лёну і жыта я словы складаю.
І калі углядаюся ў парасткі дзён –
Чую крокі твае і свае вымяраю.
Ты вучыла мяне сеяць жыта і лён… [3, с. 16].

Разам з такой формай выражэння аўтарскай свядомасці як лірычны герой у паэзіі могуць прысутнічаць іншыя формы: аўтарскі маналог і герой-маска або герой ролевай лірыкі. Лірычная гераіня Я. Янішчыц не хаваецца за маскай, што дае магчымасць сцвярджаць, што вобраз лірычнай гераіні ідэнтыфікуецца з вобразам самой паэтэсы.

Разглядаючы некаторыя вершы ранняй лірыкі Ганны Ахматавай, можна таксама зазначыць, што герой ролевай лірыкі ў творчасці Ахматавай з'ява рэдкая. Яго прысутнасцю пазначаны толькі першыя зборнікі паэтэсы, асабліва "Вечар". Цыганка на Страшным судзе, канатная

танцоўшчыца – гэта не столькі новыя ролі лірычнай гераіні ранняй лірыкі Г. Ахматавай, колькі сімвалы, якія выражаюць сэнсавы змест вобраза гэтай гераіні. Ахматава паказвае страшны шлях танцоўшчыцы на канаце, рэальны свет цыркавога прадстаўлення і разам з тым метафарычнае ўяўленне пра жанчыну, пакінутую каханым. У вершы прадстаўлены і атрыбуты цыркавога жыцця: аркестр, чырвоны кітайскі веер, нацёртыя мелам башмачкі, і тыповая ахматаўская стрыманасць у знешніх праяўленнях пачуцця: “И сердцу горько верить, // Что близок, близок срок, // Что всем он станет мерить // Мой белый башмачок” [1, т. 1, с. 53].

Лірычны герой, таксама як і герой ролевай лірыкі, часцей за ўсё знаходзяцца ў падобных псіхалагічных сітуацыях, але адносяцца да розных сацыяльных груп. Думаецца, не будзе памылкаю сцвярджэнне, што герой-маска ў ранняй лірыцы Ахматавай – з’ява часовая, эпізадычная. Важнейшымі формамі праяўлення аўтарскай свядомасці ў лірыцы Ахматавай з’яўляецца лірычны герой (форма, якая размяжоўвае лірычнае ”я“ і аўтарскае ”я“) і аўтарскі маналог (форма максімальнага збліжэння лірычнага і аўтарскага ”я“).

Лірычная гераіня Ахматавай – жыхарка горада. Дамы, вуліцы, плошчы ў паэзіі з’яўляюцца не проста фонам, на якім адбываецца лірычная падзея, а рэальныя ўдзельнікі гэтай падзеі. Горад як вынік чалавечай волі і чалавечай дзейнасці накладвае пэўны адбітак на душу чалавека, стварае асаблівы яе склад, пры якім душа шукае збавення ва ўспамінах пра родную вёску, родзічаў і набіраецца пэўных жыццёвых сіл, як у лірычнай гераіні Яўгеніі Янішчыц, або знаходзіць новыя ўмовы і шляхі захавання свайго “я”, як лірычная гераіня Ахматавай, каб жыць і тварыць далей. Відавочна, гераіня Г. Ахматавай адчувае і ўспрымае сябе гараджанкаю не толькі знаходзячыся ў вялікім горадзе, але і ў царскасельскіх парках, і на беразе мора.

Ад адчайнасці, безвыходнасці – да забыцця таго, адзінага, вядзе логіка пачуццяў лірычнай гераіні і Г. Ахматавай, і Я. Янішчыц. Не выпадкова з тэмай горада цесна пераплятаецца ў Ахматавай тэма адзіноты. Шэрыя будынкі, свінцовая вада, як адміранне пачуццяў. Ад настылай вады да схаладнелай душы, ад адзінокай вярбы да ўласнай адзіноты, ад восені да зімы – да адмірання пачуццяў. Горад з яго вуліцамі і плошчамі, ракой і каналамі пакінуў раны на сэрцы лірычнай гераіні Г. Ахматавай. Перад намі не столькі маналог, колькі адносіны да ўяўнага субяседніка (Яго). Не столькі час і месца лірычнага дзеяння, колькі зашыфраваны такім чынам напружаны стан жаночай душы гераіні:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.

Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.
Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть!.. За ночь прийти успеет
Зима [1, с.28–29].

Лірычны канфлікт у Ахматавай – гэта, часцей за ўсё, канфлікт паміж няпростым, расколатым стагоддзем і асобай, якая адчувае неабходнасць у гарманізацыі гэтага свету.

Творчасць Г. Ахматавай і Я. Янішчыц цесна спалучана з XX стагоддзем. Паэтэсы бачаць асобу як бы ў двух вымярэннях. З аднаго боку, гэта чалавек, які належыць да пэўнага часу, сацыяльнага кола, мае шэраг праблем, якія імкнецца вырашыць, з другога боку – гэта чалавек новага часу, новай эпохі.

Вобраз лірычнай гераіні Ахматавай і Янішчыц – гэта вобраз жанчыны, якая поўнасцю належыць да XX стагоддзя. У Ахматавай – да пачатку стагоддзя, у Янішчыц – канца стагоддзя. Але, як бачым, духоўны свет жанчыны абедзвюх паэтэс у многім падобны. Свет ахматаўскай гераіні не варожы ёй, ён вызначае свядомасць гераіні, дорыць сустрэчы з новымі людзьмі. Аднак той, адзіны, які сустракаецца на шляху жанчыны, як у Ахматавай, так і Янішчыц, пасланы ёй як на вялікае шчасце, так і на вялікія пакуты. Гераіня Янішчыц не жадае збавення ад сваіх пакутаў, не жадае “позняй лепшай любові”. Ёй яшчэ верыцца, што ўзаемнасцю, шчырасцю можна ўсё паправіць:

І ўсё, што знікла быццам дым,
Што ў цішыні наспела, —
Цяплом тваім, святлом тваім
Перапісаць набела! [3, с. 100].

Гераіня Я. Янішчыц — жанчына, якая то адкрыта гаворыць пра сваё нявер’е, безвыходнасць, то з аптымізмам глядзіць у будучыню, але так і не знаходзіць суладдзя са светам.

Для Ахматавай і Янішчыц шчасце – гэта тая галоўная каштоўнасць чалавечага жыцця, да якой асоба імкнецца, у якую па-сапраўднаму верыць яе жаночае сэрца, але не дасягае. Пры гэтым асоба, як бачыць яе Ахматава, не дазваляе сабе страты надзеі, бязвер’я ці нават думкі пакінуць гэты свет (у прамым ці ў пераносным сэнсе слова).

Г. Ахматава здымае трагічны пафас з жыцця жанчыны. Яе лірычная гераіня імкнецца да таго, каб рэалізаваць сябе, знайсці выйсце сваім унутраным сілам. Чалавечае “я” лірычнай гераіні Ахматавай верыць у

гарманічны пачатак існавання. Расчараванні, няўдачы – толькі адмеціны на жыццёвым шляху жанчыны, якія мінаюць, не з'яўляючыся воляю лёсу. Наадварот, лірычная гераіня Я. Янішчыц – жанчына, якая прымае адзіноту як наканаванне звыш. Тым не менш, непаразуменні ў адносінах мужчыны і жанчыны, нераздзеленасць пачуццяў ператвараюць жыццё жанчыны, у які перыяд часу яна ні жыла б, у пакуты.

Лірычны канфлікт у ранняй творчасці Г. Ахматавай не ёсць літаральнае адлюстраванне любоўнага канфлікта, тых любоўных калізій, якія характэрныя для ахматаўскай лірыкі ўвогуле. Сам па сабе любоўны канфлікт застаецца за межамі верша. На канфлікт толькі робіцца намёк, але не раскрываецца яго сутнасць. Галоўнае – перадача душэўнага стану жанчыны, якая стаіць перад выбарам свайго далейшага лёсу. Адказ на гэтае пытанне і ёсць адлюстраванне канцэпцыі свету і чалавека, што з'яўляецца асновай ранняй лірыкі Г. Ахматавай. Асоба жанчыны Ахматавай і Янішчыц – асоба мужная, моцная, якая тонка адчувае нюансы ў чалавечых адносінах і не дазваляе сабе ісці на кампраміс і схіляцца пад ударамі лёсу.

1. *Ахматова, А.* Сочинения: в 2 т. / А. Ахматова. – М., 1986. – Т. 1: Стихотворения и поэмы / вст. ст. М. Дудина; сост., подг. текста и коммент. В. Черных.

2. *Калядка, С.* "Любоў мая, ты песня і маркота…": лірыка Яўгеніі Янішчыц / С. Калядка // Роднае слова. – 1998. – № 4. – С. 36–47.

3. *Янішчыц, Я.* Выбранае / Я. Янішчыц; прадм. М. Панковай. – Мінск, 1998. – 271 с.

4. *Янішчыц, Я.* На беразе пляча: лірыка / Я. Янішчыц. – Мінск, 1980.

В. Ю. Жибуль (Минск)

СОВРЕМЕННЫЕ СТИХОТВОРНЫЕ АЗБУКИ В ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ БЕЛАРУСИ И РОССИИ

Стихотворные азбуки – исключительно популярный в наши дни литературный жанр. Его история в русской и белорусской литературах не раз попадала в круг внимания литературоведов: русские стихотворные азбуки подвергались исследованию в ряде обобщающих работ; белорусским стихотворным азбукам посвящена серия статей Т. Мархель [11]. Практически не исследованными остаются только стихотворные азбуки в русскоязычной литературе Беларуси. В наше время этот жанр активно развивается, преображаясь и расширяя свои возможности, что также требует дополнительного изучения.

Специфика жанра стихотворной азбуки, в отличие от обычных учебных азбук, состоит в его игровой природе. Во-первых, читатель-

ребенок обучается в игре: в забавных или поучительных стихотворениях он увлеченно находит «новые» буквы; само содержание азбучных стихотворений часто соотносится с детскими играми. Во-вторых, игровая задача стоит перед взрослым автором, а степень ее сложности может варьироваться в очень широких рамках: от нехитрых «стишков» до сложных фонетических экспериментов и формальных игр.

В русской литературе жанр стихотворной азбуки стоит у истоков собственно детской поэзии и связан с искусством барокко («Букварь» Кариона Истомина, 1694). В белорусской литературе новейшего времени эта традиция находит продолжение в начале 1920-х годов, когда выходит «Абяцадла» Старого Власа (Владислава Сивого-Сивицкого), написанное в форме стихотворения-абецедария (азбучного акростиха) [9]. «Золотой век» стихотворных азбук в советской детской литературе приходится на послевоенные годы XX века – период всеобщего образования, время, когда художественная планка детской литературы была очень высокой («Веселая азбука» С. Маршака, «Научусь-ка я читать (Азбука в стихах)» Е. Благининой, «Мохнатая азбука» Б. Заходера). Не менее успешно развитие жанра в белорусской поэзии, где создаются его удачные образцы: «Азбука Васі Вясёлкіна» В. Витки (1965), «Жывыя літары» А. Вольского (1973) и др. В советское время произошло снижение возраста адресатов стихотворных азбук: большая их часть создается для младших школьников и для дошкольников.

В наши дни жанр стихотворной азбуки как в русской, так и в белорусской литературе развивается, опираясь на созданную в советские годы традицию. Однако это развитие получило два эстетических вектора – «элитарный» и «массовый». В первом случае создателей азбук захватывает творческая игра, разговор с «идеальным» читателем, чувствительным к эстетическим экспериментам в духе умеренного авангардизма. Характерна в этом отношении «Азбука» Г. Сапгира (1996) – игра в ней строится на соотношении реальности и книжного текста, в котором разные животные ищут «свои» буквы: «Буква «М» / Нужна мохнатым / Толстопятым / Медвежатам. / Буква «М» / Нашлась легко: / МЁД, / МАЛИНА, / МОЛОКО» [15, с. 26].

Впечатляет минималистический азбуковник М. Танка («Лемантар», 1993), каждая строка которого содержит несколько слов на определенную букву, объединенных ритмом, перекрестной рифмой и смыслом, в целом же образуется акростих. При видимой простоте эта форма относится к редким и экспериментальным, требует поэтической виртуозности.

«Вясёлы вулей» Р. Барадулина (1994) рассчитан прежде всего на слуховое восприятие и позволяет не только изучить буквы, но и ощутить переданные в художественной форме «звуковые особенности белорусского

языка» [11, № 10, с. 61]. На «фонетическое» восприятие и звуковой эксперимент ориентирована и «Азбука» В. Лунина. «Звук – главное, что спрятано в слове» [10], – утверждает поэт и предается «игре со звуками». В его стихах очевидны отсылки к фольклорной и литературной поэзии нонсенса, что делает фонетическую игру еще более утонченной.

Однако такие азбуки относительно малочисленны. В гораздо больших количествах появляются и продолжают появляться коммерческие издания, успех которых обеспечивает бум развивающего воспитания. Издаются они и в «бумажном», и в электронном вариантах (различные издания в сети Internet). «Массовые» азбуки эксплуатируют те же традиции, что и «элитарные», но не развивая их, а тиражируя отдельные клише. Тем не менее, как отмечают исследователи, именно эта издательская продукция (обозначаемая также как «произведения прикладного характера» [7, с. 132]) заменила современному читателю угасший в городской культуре фольклор. При условии качественного исполнения эти тексты скорее полезны, чем вредны. Однако качество многих из них под вопросом. Азбуки в стихах создаются действительно в массовых масштабах и в кратчайшие сроки, в результате чего происходит возвращение к самым ранним формам бытования «азбучных» стихов. Их создателями, как и в 16 – 17 веках, становятся сотрудники издательств. Сами стихотворения непритязательны по форме и упрощенно-дидактичны по содержанию. Вновь получают распространение мотивирующие поучительные вступления: «Мы начнем учить английский – / Он для нас язык неблизкий, / Но когда его освоишь – / Мир далеких стран откроешь. / Будешь знать язык свободно – / Сможешь ездить где угодно / И пошлешь друзьям привет / Через почту – Интернет» [2, с. 1].

Примечательно, что «элитарные» и «массовые» азбуки различаются только в эстетическом плане. Но они выполняют одни и те же функции и, в конечном счете, выбор той или иной из них часто происходит по воле случая.

Жанр стихотворной азбуки в современной литературе внутренне усложняется, «ветвится», и в его рамках можно выделить несколько тенденций, каждая из которых уже может претендовать на статус поджанра со своей традицией. Во-первых, это тематические азбуки, которые в алфавитном порядке представляют читателю животных, сказочных героев и т.п. Примеры качественных «массовых» азбук этой разновидности – «Загадочная азбука для мальчиков» (2003) Ю. Энтина, в которой всё связано с дорогой и автомобилями, «Азбука Бабы-Яги» А. Усачева (2008) и др. Стихи в них грамотны, в меру забавны, соответствуют возрастной, а в первом случае и подчеркнутой гендерной ориентации книги, хотя и не претендуют на художественную новизну.

Азбуки еще одной разновидности могут быть обозначены как «индивидуализированные»: они имеют либо посвящение конкретному ребенку (так, Г. Турчак в кратком вступлении к своей азбуке признается: «Темы сын мне подсказал» [17, с. 2]) либо сквозного персонажа, который изучает буквы, переживает различные приключения и т.п. (например, «Мишуткина азбука» А. Русанова). Эта разновидность азбук имеет уже столетнюю историю: «Азбука в картинах» А. Бенуа открывается портретом стержневого персонажа – мальчика-Арапа, который изучает русские буквы. Образ центрального героя организует и структуру «Азбукі Васі Вясёлкіна» В. Витки. В наши дни этот поджанр показал себя как успешный не только в коммерческом плане: его «личностность», «уютность» психологически комфортна для ребенка и позволяет даже скрасить художественные недостатки.

Заслуживает внимания и идеологический компонент, который, начиная с советского времени, не покидает детские поэтические азбуки, «срастаясь» с их воспитательной функцией. В талантливых советских стихах он дается очень дозированно. Так, в азбуке «Научусь-ка я читать» Е. Благининой на букву «Р» воспроизводится фонетически обыгранный «парад у октябрят» [3], упоминаются звездолет, подъемный кран, свидетельствующие об мощи советской промышленности, но в ряду множества других впечатлений детства. Подобная ситуация и в «Азбуке» С. Маршака. Это позволяет обеим книгам оставаться популярными и читаемыми и в наши дни. Идеологический компонент, увы, имеет свойство устаревать, и поэт, активно задействующий его в стихотворной азбуке, рискует создать однодневку. Показателен пример азбуки «Вясёлы вулей» Р. Барадулина. Создавалась она в 1994 году, когда вопрос о национальном самоопределении белорусов был одним из острейших. Однако сегодня некоторые пассажи из этой книги выглядят слишком тенденциозными, отражающими скорее воображаемую «идеальную» реальность, чем знакомую «среднему» ребенку воочию: «Будзь беларусам, беларус, / І помні, / Што казаў Ісус» [1, с. 10], – для многонациональной и поликонфессиональной Беларуси строки, пожалуй, излишне прямолинейные. Когда же идеологическая составляющая становится основной, детская азбука начинает выглядеть пугающе (в качестве примера приведем «Новейшую азбуку», в которой воспеваются «адронный коллайдер, блог, газ, дистанционное обучение, ЖКХ, кризис, образование, инновации, приоритетные национальные проекты, Россия, Сочи-2014...» [5]).

Еще одна тенденция современности, также возвращающая нас к уже пройденному, казалось бы, этапу, – дилетантизм многих детских авторов, обращающихся к популярному и «простому» жанру азбуки в стихах.

Невольно вспоминаются слова К. Чуковского, в начале XX века бившего тревогу в отношении качества детской поэзии: «детских поэтов у нас нет, а есть бедные жертвы общественного темперамента... для которых размер – проклятье, а рифма – Каинова печать» [19, с. 31]. Тексты, вполне отвечающие этой характеристике, составляют основную часть русскоязычных белорусских стихотворных азбук, немало их и в России. Даже при самых благих намерениях авторам часто не хватает таланта и вкуса, такта и чувства меры. Их произведения не соответствуют даже критериям массовой литературы, которая предполагает профессионализм авторов [18, с. 11], их умение пользоваться готовыми жанровыми «формулами». В результате ребенку на самых ранних этапах знакомства с поэзией предлагаются стихи неуклюжие, лишенные элементарной логики: «Самолет летит в Нью-Йорк, / Йо-хо-хо! / В нём сидит йоркширский кот, / Йо-хо-хо! / Йогурт кушает пилот, / Йо-хо-хо! / Потому что кот наш – йог, / Йо-хо-хо!» [14, с. 11]; «Эму – птицу-казуарку, / Что в Австралии живет, / Можем мы и в зоопарке / Встретить, / Дивную, ее» [13, с. 29].

Нередки в «познавательных» азбуках ляпсусы, вскрывающие нежелание авторов вдуматься в смысл собственных произведений. Например: «Шубу теплую пошила / Серебристая Шиншилла. / Не страшны теперь ей горы, / Снега вечного просторы» [17, с. 17]. Возникает вопрос: а до этого зверек ходил по горам *без* шубы? Или: «Пингвин на севере живет. / Он любит холод, любит лед. / Там не бывает вовсе лета, / И все пингвины знают это» [6]: в первой же строке вопиющая дезинформация.

В некоторых строках просто сквозит усталость «взрослого» воображения – при том, что детское готово работать круглосуточно: «Хохоталось петуху / Он кричал ху-ха-ре-ху!» [12]. Иногда из-под пера авторов выходят и совершенно не детские картинки: «Мастер драк и нежных игр / Полосатый ловкий ... (Тигр)» [8, с. 11].

Нормой являются нарушения формы стиха – ритма, метра, рифмы. Особенно показательный пример – загадка на букву А, следующая сразу после сообщения о том, что «В рифме прячется ответ» [8, с. 1]: «Белый, с красными ногами. / Ходит крупными шагами. / Он часами на болоте / Пропадает на охоте. / Без конца лягушек ест. / Что за птица? Это... (Аист)» [8, с. 2].

Происходит тиражирование тем и образов, заимствованных из классических советских азбук (особенно это заметно в «сложных» буквах, на которые мало слов: йог постоянно мажется йодом, дятел неизменно долбит дуб, цапля выступает в цирке и т.п.). Иногда «заимствуются» целые строки. Так, в «Веселой азбуке» (2005), которая издана без указания автора, но с угрозой судебного разбирательства за несанкционированное

цитирование, находим слегка «подправленные» строки С. Маршака: «Ежик и елочка чем-то похожи: / У елки – иголки, у ежика – тоже» [4, с. 8].

Отдельного внимания заслуживают иллюстрации, совершенно не соответствующие тексту.

Печально, что все эти недочеты «не замечаются» ни авторами, ни родителями, и дети, вынужденные считать, что это и есть стихи, вступают в жизнь с искалеченным художественным вкусом.

Популярность детских азбук породила неожиданный эффект: начали активно создаваться азбуки «для взрослых», имеющие пародийный характер (в наши дни они особенно распространены среди пользователей Internet-блогов и форумов). При этом пародируется сам жанр («детская» форма азбуки наполняется подчеркнуто «недетским» содержанием) или недобросовестно выполненные детские книги (и это касается не только азбук). Так, пародийную азбуку «молодого гениального автора» [16] блогер под псевдонимом Егор Трубников, эсквайр, «посвящает» В. Степанову – популярному автору массовой детской поэзии. Такое широкое распространение жанра и формы стихотворных азбук среди взрослых пользователей Internet позволяет сделать некоторые предположения. К примеру, о кризисном состоянии сознания, заставляющем обращаться к опыту детства, пересматривать его, а иногда и пытаться отвергнуть путем грубого осмеяния (здесь можно предположить и девальвацию системы воспитания, использовавшейся предыдущим поколением). Но можно рассматривать эти опыты и как реакцию на низкое качество огромной массы современных детских азбук.

Таким образом, жанр стихотворных азбук можно признать одним из популярнейших в современной детской поэзии как в Беларуси, так и в России. Он переживает трансформацию в сторону расширения границ вплоть до выхода за пределы детской литературы, однако его развивающая и воспитательная роль остается доминирующей. Серьезной проблемой является качество современных «массовых» азбук, и остается надеяться только на время и «естественный отбор», благодаря которым детям останется только самое лучшее.

---

1. Аз+Букі: вершаваныя азбукі. – Мінск, 2004.

2. Английская азбука / Стихи и сост. С. Кузьмина. – Минск, 2008.

3. *Благинина, Е.* Научусь-ка я читать / Е. Благина // Почемучка: [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://pochemu4ka.ru/publ/112-1-0-1305. – Дата доступа: 28.03.2010.

4. Веселая азбука. – Минск, 2005.

5. *Ганиева, А.* Как российский премьер всем ребятам в пример / А. Ганиева /Рец. на: Новейшая азбука / Текст Е. Камболиной. – М., 2010 // Независимая газета Ex libris:

[Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/kids/2010-03-18/5_azbuka.html. Дата доступа: 12.04.2010.

6. *Горюнова, И.* Азбука в стихах / И. Горюнова // Виртуальный детский журнал «Солнышко»: [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: http://www.solnet.ee/sol/019/a_011.html. – Дата доступа: 28.03.2010.

7. *Гриценко, З. А.* Детская литература. Методика приобщения детей к чтению / З. А. Гриценко. – М., 2004.

8. Живая азбука / Стихи М. Юрахно. – Минск, 2008.

9. *Жыбуль, В. В.* Тыпалягічныя асаблівасьці беларускага акравершу / В. В. Жыбуль// Беларускі калегіюм: [Электронны рэсурс]. – 2007. – Рэжым доступа: http://baj.by/belkalehium/lekcyji/litaratura/zhybul07.htm. – Дата доступа: 12.04.2010.

10. *Лунин, В.* Азбука в стихах / В. Лунин // Красота в подарок: [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://beautydar.cc/index.php?topic=5901.0. – Дата доступа: 28.03.2010.

11. *Мархель, Т.* Ад А да Я. Мастацкі вобраз у беларускіх вершаваных азбуках / Т. Мархель // Роднае слова. – 1996. – № 8. – С. 30 – 37; № 10. – С. 54 – 62; № 11. – С. 36 – 41.

12. *Митлина, М.* Азбука в стихах / М. Митлина // Журнал «Самиздат»: [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: http://zhurnal.lib.ru/m/mitlina_m/azbuka.shtml. – Дата доступа: 28.03.2010.

13. *Поздняков, М.* Забавная азбука / М. Поздняков. – Минск: Минская фабрика цветной печати, 2007.

14. *Русанов, А.* Мишуткина азбука / А. Русанов. – Минск, 2005.

15. *Сапгир, Г.* Азбука / Г. Сапгир. – М., 1999.

16. *Трубников Егор, эсквайр*. Веселая азбука для малолетних вивисекторов // Livejournal: [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: http://mcdowns.livejournal.com/253921.html. – Дата доступа: 28.03.2010.

17. *Турчак, Г.* Азбука. Загадки / Г. Турчак. – Минск, 2008.

18. *Черняк, М. А.* Массовая литература XX века / М. А. Черняк. – М., 2007.

19. *Чуковский, К. И.* Матерям о детских журналах. / К. И. Чуковский – СПб.: Русская скоропечатня, 1911.

В. В. Жыбуль (Мінск)

Я. САТУНОЎСКІ І Е. ЛОСЬ: НЕВЯДОМЫЯ СТАРОНКІ ТВОРЧЫХ СУВЯЗЕЙ

Ян Сатуноўскі (сапраўднае імя Якаў Абрамавіч; 1913 – 1982) – выбітны расійскі паэт-поставагардыст, прадстаўнік “неафіцыйнай” паэзіі, член андэграўнднай Ліянозаўскай групы, у якую таксама ўваходзілі паэты Я. Крапіўніцкі, Ус. Някрасаў, Г. Сапгір, І. Холін, мастакі Л. Крапіўніцкі, А. Рабін, М. Вячтомаў, Л. Масцяркова, У. Нямухін. У савецкім друку Я. Сатуноўскі, як і іншыя літаратары-ліянозаўцы, быў вымушаны рэалізоўваць сябе амаль выключна як дзіцячы паэт. Усяго ён выдаў 15 кніжак дзіцячых вершаў, загадак, лічылак.

Акрамя таго, Сатуноўскі выступаў як крытык і літаратуразнаўца: ён надрукаваў шэраг артыкулаў пра паэзію (пераважна дзіцячую). Цікаўнасць да крытычнай спадчыны Я. Сатуноўскага ў апошні час заўважная: у 2009 г. быў выдадзены зборнік яго артыкулаў [5], куды ўвайшло 16 прац, 9 з якіх апублікавана ўпершыню. Цяпер да гэтага спісу можна далучыць і яшчэ адну крытычную працу Я. Сатуноўскага – рэцэнзію на рукапіс кнігі "Лесной цветок" беларускай паэткі Еўдакіі Лось (1929 – 1977), выяўленую ў фондах Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва.

У адрозненне ад Я. Сатуноўскага, творчасць Е. Лось не выбівалася з эстэтычна-ідэалагічных рамак савецкай літаратуры – паэтка дастаткова рана атрымала прызнанне як у Беларусі, так і за яе межамі. Яе вершы перакладзены (збольшага пры жыцці аўтаркі) на 30 моваў свету, у тым ліку на рускай выйшлі 5 кніг паэзіі для дарослых і 3 – для дзяцей. З іх апошняй па часе якраз і ўбачыла свет згаданая кніга "Лесной цветок". Як сведчаць матэрыялы перапіскі Еўдакіі Лось з паэтам і перакладчыкам Якавам Акімам, ідэя выдаць трэцюю кнігу для дзяцей на рускай мове з'явілася ў яе ў 1974 г. [2, с. 2]. Праз пэўны час Е. Лось прапанавала рукапіс (на мове арыгіналу) маскоўскаму выдавецтву "Детская литература". Пасля разгляду заяўкі ён быў перададзены на рэцэнзію Я. Сатуноўскаму як дзіцячаму паэту і патрабавальнаму крытыку "са стажам" і з вытанчаным эстэтычным густам. А 24 жніўня 1976 г. старшы рэдактар выдавецтва Карл Арон адаслаў Еўдакіі Лось ліст, да якога і прыкладаўся машынапіс рэцэнзіі [1, с. 6]. Асабіста ж Я. Сатуноўскі і Е. Лось, магчыма, ніколі і не сустракаліся: іншых сведчанняў іх перапіскі альбо асабістага знаёмства ў аб'ёмным архіўным фондзе паэткі не выяўлена.

Тым не менш, звяртае на сябе ўвагу наступны факт. Еўдакія Лось з'яўляецца адзінай аўтаркай з Беларусі, на чыю творчасць адгукнуўся Сатуноўскі-крытык. І гэта падаецца невыпадковым. На творчасць Е. Лось Я. Сатуноўскі звярнуў увагу яшчэ да знаёмства з рукапісам кнігі "Лесной цветок". У 1970 – 1971 гг. паэт і крытык напісаў артыкул "Корнеева строфа", прысвечаны асабліваму тыпу страфы з былінным альбо лічылкавым рытмам і апошнім халастым радком, распрацаванай Карнеем Чукоўскім. Прыводзячы прыклады такой страфы ў рускай арыгінальнай і перакладной паэзіі, аўтар згадвае і Е. Лось (*"Нет медузы / В руке, / Нет медузы / На песке. / Высохла!"* [5, с. 17]), але, відаць, памылкова, называе яе ўкраінскай паэткай. Звярнуўся Я. Сатуноўскі да паэзіі Е. Лось і ў артыкуле "А зачем нужен Азачем?" (апублікаванай пасмяротна ў вышэй згаданым зборніку), цытуючы на гэты раз верш "Пых", дзе гукаперайманне робіцца найменнем персанажа – нейкай нябачнай істоты, якая жыве ў дзежцы з цестам: *"Жил-был пых. / Он сначала / Был тих. / Он сидел в квашне / На самом дне, и т. д."* [5., с. 85]. (Праўда, публікатары артыкула,

відаць, не расчыталі почырку ці машынапісу аўтара, і замест *“Е. Лось”* у артыкуле набралі *“Е. Лесь”*.) І ў першым, і ў другім выпадках Я. Сатуноўскі падае цытаты па кнізе “Синие дни”, якая выйшла ў 1971 г. у перакладзе Эльміры Катляр.

Ужо ў першым абзацы рэцэнзіі Я. Сатуноўскі характарызуе Е. Лось як “поэта фольклорной традиции” і зазначае, што “в ее творчестве значительное место занимают скороговорки, считалки, дразнилки, песенки типа закличек, загадки, небылицы и т. п.” [4, с. 1]. Сувязь паэзіі (асабліва дзіцячай) і фальклору – адна з тых ключавых тэм, якія Сатуноўскі-крытык паслядоўна распрацоўваў у сваіх артыкулах – дастаткова згадаць такія яго працы, як “Корнеева строфа”, “Ритмы считалки в стихах Маяковского”, “Сергей Третьяков – автор считалок”, «Автор “Зайчика”», “Считалкам больше полувека” і інш. Звяртаючы вялікую ўвагу на інтанацыю, рытм, фанетычную структуру дзіцячай паэзіі, Я. Сатуноўскі бачыў у фальклорных творах ідэальнае спалучэнне формы і зместу, тую жыватворную крыніцу, з якой варта чэрпаць матэрыял і сучасным аўтарам. І выкарыстанне фальклору ў вершах Е. Лось – як гульнёвых (“Быль ці не?”, “Што жывое?”, “Смачныя літары” і інш.), так і лірычных (“Вуліца Берасцянская”), – падалося рэцэнзенту адчувальным, жывым і ўдалым. Звярнуў увагу крытык і на наватарскі характар некаторых вершаў Е. Лось, дзе фальклорная аснова пераплятаецца з рэаліямі сучаснага жыцця і, такім чынам, “сутыкаюцца прыкметы старога і новага” [4, с. 2]. Станоўча адзначыў Я. Сатуноўскі і такія – безумоўна, істотныя для юнага чытача – якасці лірычных вершаў Е. Лось, як мажорнасць і жыццярадаснасць.

Даўняя зацікаўленасць пісьменніка дзіцячым фальклорам розных народаў і яго перакладамі вылілася, напрыклад, у выданне кнігі “Что за кони! (Считалки по мотивам фольклора разных народов)” (1972), але прыкладаў з беларускай вуснай народнай творчасці там не знойдзем – напэўна, таму, што Я. Сатуноўскі не меў на той момант адпаведнага матэрыялу. Аднак з цягам часу матэрыял быў здабыты, і ў 1976 г., рэцэнзуючы рукапіс кнігі Е. Лось, аўтар меў у сваім распараджэнні зборнік “Дзіцячы фальклор” (Мінск, 1972), падрыхтаваны Інстытутам мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору АН БССР. Менавіта знаёмства са згаданым выданнем звярнула ўвагу Я. Сатуноўскага на недахоп скарагаворак у беларускіх фальклорных выданнях, таму расійскі паэт вітаў зварот Е. Лось да гэтага жанру і выказаў спадзяванне, што “скороговорки Е. Лось найдут самое широкое распространение среди белорусской детворы” [4, с. 1].

У цэлым Я. Сатуноўскі ацаніў дзіцячую паэзію Е. Лось надзвычай станоўча. Заўвагі рэцэнзента выклікала толькі паэма “Здарэнне ў пушчы”. Аповед пра тое, як дзяўчынка Эла пайшла збіраць суніцы і заблукала ў

Белавежскай пушчы і як яе выратавала аўчарка Керы, падаўся рэцэнзенту занадта зацягнутым. Але зусім пазбаўляць расійскага чытача знаёмства з гэтым творам Я. Сатуноўскі не хацеў, бо знаходзіў яго “не пазбаўленым паэтычна значных дэталяў”: “Вяловатый местами стих становится живым и напряженным при описании обитателей пущи – оленя, тетерки и т. д., в рассказе о пограничной службе” [4, с. 4]. І схільны да лаканізму рэцэнзент выбраў кампрамісны варыянт, прапанаваўшы перакласці на рускую мову некалькі найбольш яркіх урыўкаў з паэмы.

Аднак, як сведчыць ліст К. Арона, былі ў рукапісе прадстаўлены і такія творы, пра якія Я. Сатуноўскі ў рэцэнзіі не згадаў і якія былі відавочна найслабейшым бокам меркаванай кнігі. Размова ідзе пра вершы з выразнай ідэалагічнай афарбоўкай, прысвечаныя знакавым для таго часу будоўлям СССР і сацыялістычнаму будаўніцтву ўвогуле. Хутчэй за ўсё, Я. Сатуноўскі ў рэцэнзіі свядома вырашыў пазбегнуць гэтай несімпатычнай яму тэмы і палічыў за лепшае дыпламатычна прамаўчаць пра такія вершы, зрабіўшы акцэнт на найбольш удалых творах – тых, што маюць фальклорныя карані. І тады замест яго ў лісце да паэткі выказаўся К. Арон (сам, між іншым, аўтар некалькіх кніг для дзяцей): «В рецензии Я. Сатуновского… справедливо отмечается наиболее сильная сторона Вашего творчества как детского поэта – связь с фольклорной традицией. Неудивительно поэтому, что лучшие стихи сборника – те, которые так или иначе соприкасаются с детским фольклором. Они более самобытны и оригинальны, в них ярче проявляется Ваша поэтическая индивидуальность, чего, к сожалению, нельзя сказать о таких стихах, как “Моя пятилетка”, “Письмо с БАМа”, “Дом”, “Черный уголь” и т. п.» [1, с. 6].

Цікава, што з вершаў Е. Лось, якія падаліся Я. Сатуноўскаму “самымі цікавымі і адначасова самымі характэрнымі для яе творчасці”, шэсць ён падаў ва ўласным перакладзе. Таму рэцэнзія дазваляе ацаніць не толькі крытычныя, але і перакладчыцкія здольнасці Я. Сатуноўскага. Прапануючы свае рускамоўныя інтэрпрэтацыі вершаў Е. Лось, рэцэнзент прызнаецца, што перакласці іх блізка да тэксту (“почти дословно”) яму ўдавалася крайне рэдка, і пагаджаецца з меркаваннем паэта і перакладчыка Мікалая Ушакова: «“Существует мнение, что переводить с родственного языка на родственный более, чем легко, что в корне неверно. […] Близость языков создает дополнительные, иногда огромные трудности для переводчиков” (“Состязание в поэзии”, Киев, 1969 г.)» [4, с. 3].

Нягледзячы на “ўнутраны”, не публічны характар сваёй рэцэнзіі, Я. Сатуноўскі паставіўся да перакладаў з усёй адказнасцю, імкнучыся перадаць якраз не літаральны сэнс, а семантычную аснову, агульную інтанацыю і настрой вершаў, пакідаючы нязменнымі толькі ключавыя

дэталі, неабходныя для паўнавартаснага ўспрымання паэтычных твораў. Вось, напрыклад, арыгінал і пераклад верша “Бераз-бераз”:

Е. Лось: “Бераз-бераз, / беразень, / ходзіць бусел / дзень у дзень. / Па балоце, / па чароце, / па спякоце / і па слоце. / Ходзіць бусел, / чап ды чап… / Разагнаў бульдозер / Жаб!” [3, с. 3];

Я. Сатуноўскі: “Март-апрель, / март-апрель, / ходит аист / пять недель. / Ходит, бродит, / сам не рад, / по болоту / наугад. / По болоту / чап да чап… / Разогнал бульдозер / жаб!” [4, с. 2].

Нечаканую інтэрпрэтацыю набыў верш “Вуліца Берасцянская”, які ў арыгінале выглядае наступным чынам: “Гула тут калісьці / труба-берасцянка, / пастух сустракаў / свае росныя ранкі. / Рыкалі рагулі, / бляялі ягняткі – / тупалі ў пыле / сонныя статкі… / Вулку таму / Берасцянскай назвалі, / хоць тут машыны / даўно зарыкалі / і збудавана / многа падрад / высокіх дамоў / і садоў дашкалят… / А што, раскажы, / на тым месцы было, / дзе твайго дома заззяла святло?” [3, с. 2].

Напэўна, вырашыўшы, што такая рэалія, як “труба-берасцянка”, не будзе зразумелая юнаму расійскаму чытачу, Я. Сатуноўскі прапанаваў іншую, не менш паэтычную этымалогію назвы вуліцы, адштурхнуўшыся ад другога значэння слова *берасцянка* – назвы птушкі (па-руску – *зяблик*). Толькі дзеля гэтага давялося “перайменаваць” і вуліцу, усталяваўшы асацыяцыю са знаёмым масквічам раёнам Зяблікава: “Наверно, здесь зяблики / пели когда-то. / Пастух хлопотал / от зари до заката. / Ревели коровы, / вставая с земли. / Ягнята – туп-туп! – / топотали в пыли. / Здесь встали дома – / за доминой домина. / Здесь автомашины / сегодня ревут. / А зяблики, — / зябликов нет и помину! / Но улицу / Зябликовой зовут” [4, с. 2].

Напраўду ж рэальна мінская вуліца Берасцянская (на якой, дарэчы, і жыла Е. Лось) атрымала імя ў канцы XIX ст., хутчэй за ўсё, ад старажытнай назвы горада Брэста – Бярэсце, Берасце.

Кніга “Лесной цветок”, як і меркавалася, выйшла ў перакладзе Я. Акіма, з далучэннем некалькіх вершаў (“Синие дни”, “Лесной цветок”, “Пых” і “Рыбалка”), перакладзеных раней Э. Катляр і ўжо друкаваных у кнізе “Синие дни” (1971). Прычым выданне адбылося толькі ў 1986 г., калі ні Е. Лось, ні Я. Сатуноўскага ўжо не было ў жывых. Як паказвае аналіз ліставання маскоўскіх выдавецтваў з Е. Лось, такая затрымка адбылася хутчэй за ўсё па прычыне перагружанасці рэдакцыйнага партфеля. Так, напрыклад, выхаду зборника “Песня твоей сестры” ў выдавецтве “Молодая гвардия” паэтцы давялося чакаць чатыры гады: з 1973 да 1977 г. [1, с. 7—8].

У выніку ў кнігу “Лесной цветок” увайшло 17 вершаў: “Голоса поля”, “Что живое?”, “Синие дни”, “Сани”, “Чёрный дятел”, “Лесной цветок”, “Мои рисунки”, “Зайчик-побегайчик”, “Светлячок”, “Сморчки”, “Сорока-белобока”, “Считалка”, “Беглец”, “Мой дедушка”, “Андрейкина

рубаха”, “Пых”, “Рыбалка”. Атрымліваецца, што пачатковы рукапіс кнігі быў нашмат больш аб’ёмны за яе канчатковы варыянт, а з вершаў, да якіх звяртаўся і Я. Сатуноўскі, Я. Акім пераклаў толькі адзін – “Считалка”. Такім чынам, вершы “Самавар”, “Мала шыла…”, “Бераз-бераз…”, “Вуліца Берасцянская”, “Смачныя літары” па-руску існуюць толькі ў перакладзе Я. Сатуноўскага, што яшчэ больш павышае каштоўнасць яго рэцэнзіі.

Такіх непадобных адно да аднаго аўтараў, як Ян Сатуноўскі і Еўдакія Лось, аб’ядналі дзве стыхіі: дзіцячая паэзія і фальклор. Перакрыжаванне нечаканае, але і невыпадковае.

---

1. Лісты выдавецтваў “Детская литература”, “Молодая гвардия”, “Советский писатель” да Е.Я. Лось па пытаннях творчага супрацоўніцтва // БДАМЛМ. – Ф. 141. – Воп. 3. – Адз. зах. 195. – Арк. 1 – 12.
2. *Лось, Е.* [Ліст да Я. Акіма ад 14.12.1974] // БДАМЛМ. – Ф. 141. – Воп. 3. – Адз. зах. 100. – Арк. 2 – 2 адв.
3. *Лось, Е.* Смачныя літары. / Е. Лось. – Мінск, 1978.
4. *Сатуновский, Я.* Евдокия Лось. Лесной цветок (рукопись): Рецензия // БДАМЛМ. – Ф. 141. – Воп. 3. – Адз. зах. 247. – Арк. 1 – 4.
5. *Сатуновский, Я.* Литературоведческие и критические статьи / Я. Сатуновский. – München: ImWerdenVerlag, 2009.

И. С. Скоропанова

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЕКТОРЫ ПОЭЗИИ ВСЕВОЛОДА НЕКРАСОВА

В творчестве Вс. Некрасова отчетливо прослеживаются два эстетических вектора: авангардистский и постмодернистский, не отменяющие друг друга. Нельзя сказать, что поэт начал с авангардизма, а затем перешел на позиции постмодернизма; нет, авангардистская составляющая у него сквозная. Первые стихи, опубликованные в 1958 году в самиздатском журнале «Синтаксис», — авангардистские, значительная часть произведений, созданных уже в 2000-ные годы,— явление авангардизма. Конечно, и в этом отношении Вс. Некрасов менялся, пройдя школу футуризма, освоив минимализм, конкретизм, концептуализм, постконцептуализм, каждый раз что-то оставляя в прошлом, что-то сохраняя на будущее и выступая уже, в сущности, как неоавангардист, приумноживший открытия предшественников. Сам поэт отмечал, что формировался под воздействием В. Маяковского, Н. Глазкова, ранних Г. Сапгира и И. Холина, но этим не ограничивался, впитывая самые разнообразные импульсы, пронизывавшие среду андеграунда, с которым

связал свою творческую жизнь.* Ориентировался молодой Вс. Некрасов прежде всего на авангардную живопись, переживавшую в послесталинские времена наиболее радикальное обновление. «С 59 года я в Лианозово (значит — и в Долгопрудном, и на Северном, и в Прилуках), где Рабин, Кропивницкие, Немухин, Мастеркова, Вечтомов. Поздней — на Чистых Прудах, на 42-м по Казанке, на Открытом шоссе, где Булатов с Васильевым, в Красково, где Инфантэ: словом, с художниками бок о бок» [6, с. 226], — рассказывает поэт. Тенденция к сближению живописи и слова отчетливо проявилась в некрасовской поэзии и сказалась в визуализации слова и в графическом рисунке произведений, вбирающем в себя пространственные координаты, превращая стихотворения в своеобразные подобия картин: их обязательно нужно видеть, а не только слышать. Хотя авторское чтение тоже многое в некрасовских стихах проясняет — ориентацию на живую разговорную речь, неотделимую от мимики и жеста, так что далеко не все проговаривается вслух, велика роль подтекста и надтекста. В своем творчестве Вс. Некрасов избрал линию, обозначенную Э. Ионеско как «антилитература», чтобы раскрепостить поэзию, вдохнуть в нее живой дух, избавить от кошмара «псевдо», вообще — предзаданных представлений о том, какой должна быть (!) литература. «…Дело в том, что все искусство вообще и поэзия в частности состоит из сплошных особых случаев», — убежден Вс. Некрасов, — это «та самая истина, которая всегда конкретна…» [4, с. 567]. От перекормленности тоталитарным пафосом и риторикой, лжепоэтичностью и инерционностью Вс. Некрасова тянет к реальному, естественному и подлинному. Он дает непарадный образ советской действительности, развивая (наряду с О. Рабиным. Е. Кропивницким, И. Холиным, Г. Сапгиром) метафористику «барака» и укрупняя это понятие до эмблемы всего Советского Союза («Числовые стихи»). И свою поэзию Вс. Некрасов избавляет от парадного мундира и украшающих его аксельбантов, золоченых пуговиц и пряжек, предоставляет ей полную свободу.

Первонасущной оказалась задача — «к а к с к а з а т ь , ч т о б н е с о в р а т ь» [6, с. 182], ведь в метанарративе официальной культуры означающее полностью оторвалось от означаемого в угоду господствующей идеологии, стало маской лжи, слово девальвировалось, превратилось в симулякр-подделку (по Ж. Бодрийяру), чеканящий, как фальшивые монеты, фикции.

---

* А вообще-то читал, вспоминает поэт, все по списку: «Пушкин, Лермонтов, Некрасов и Козьма Прутков, Маяковский, Блок, Есенин, позже чуть — Мандельштам. Тот же Пастернак, особенно «Сестра моя — жизнь». Позднейшее — меньше («Август» — особь статья…). Обэриуты. Пародиями Архангельского просто жил. Зощенко поневоле заучивался наизусть, как стихи. И «Василий Теркин» с военных лет, в чтении Антона Шварца по «тарелке» [1].

Поэт обращается к опыту русского футуризма и в ранний период своего творчества предпочитает эстетику «вроде "самовитого слова"» [6, с. 215]. По всему видно — его интересует «слово как таковое», освобождаемое от внеэстетических заданий, да и — от сковывающих эстетических ограничений, не слово-средство, а слово-цель. Вс. Некрасов добивается «автономности» слова, делая его главным «действующим лицом» стихотворений и настраивая на восприятие той семантики, какой наделено оно само, и той поэтичности, какую излучает, не будучи подчинено чему-то другому. Чтобы показать независимость свободного слова, поэт изымает его из устоявшейся системы связей (и прежде всего из идеологического контекста) и помещает в «пустотное» пространство, делая слово подчеркнуто видимым (визуальным), что оттеняет и используемый многократный повтор — все это при соблюдении определенной ритмической организации текста.

«Демонстрационность вела к конкретности, опредмечиванию слова и текстовой массы — а ощущение предметности неминуемо вызывало и ощущение поля, в котором этот предмет, затекстового пространства» [6, с. 216]. Художественными средствами Вс. Некрасов давал сам концепт слова, что могло быть подчеркнуто и названием стихотворения (например: «Стихи про всякую воду»). При фиксированном же многократном повторе особенно заметен финальный отход от заданного ритма и итоговой комментарий, характерный для стихотворений Вс. Некрасова. Используемый прием позволяет ловить «живую речевую интонацию» [4, с. 618], а, кроме того, оборачивает текст ситуацией, поскольку «читатель-слушатель сразу попадает в ситуацию ожидания» [4, с. 617] (к чему бы все эти повторы?), в финале же вовлекается «в сюжет» выхода из ситуации.

Для создания ситуационности Вс. Некрасову достаточно и минимума словесного материала*:

Всё

Слушаем море [4, с. 239].

Это стихи без внешних признаков стиха; по непривычности их даже можно принять за не-стихи. «Стих — это что? — рассуждает поэт. — Достижения стихосложения или ожившее слово?» [7, с. 69]. Гладких версификаций, словно выполненных на конвейере, сколько угодно — при чем тут поэзия? Для Вс. Некрасова поэзия — прежде всего именно живое слово. «… Умением кристаллизовать из речевой плазмы такой *стих без стиха*» [7,

* Тяготение Вс. Некрасова к поэтике минимализма отмечали Дж. Янечек, В. Кулаков, Ю. Орлицкий.

с. 69], оживляющий мертвое слово, в высшей степени обладает Всеволод Николаевич. Стихотворение может даже состоять из одного слова, представленного местоимением («нет») или частицей («так») с несколько более развернутой финальной речевой конструкцией. Тем самым Вс. Некрасов повышает значимость отдельного слова, контекстуально окрашенного, нюансируемого интонацией, вовлекающего в определенную речевую ситуацию.

Действенность приемов минимализма, автоматического повтора, контекстуализма, отказа от «"форсированной" характерной речи» [4, с. 205] показал Вс. Некрасову Д. Хармс. У Д. Хармса и других обэриутов лианозовцы учились прежде всего «фактичности, конкретности речи» [5, с. 90] (что могло дополняться и сюжетной конкретикой, документальностью). Другой поэтичности, кроме «фактичности», им было не нужно, подчеркивает Вс. Некрасов. Так что определение творческого метода лианозовцев как «конкретизм» и его оценка как нового этапа развития «реального искусства» обоснованы.

Интересно, что в своей статье о Д. Хармсе Вс. Некрасов косвенным образом характеризует важнейшую особенность и собственных авангардистских стихотворений: «… Вместо "произведения" как такового, очень сложно "сделанной" в е щ и <…> мы видим подвижную и живую ситуацию, систему отношений автора, произведения и читателя между собой и… с целым миром…» [4, с. 203]. Например,— воссоздающую эпизод общения Вс. Некрасова с немецкими поэтами и переводчиками Сабиной Хенсген и Георгом Витте, приезжавшими в 1983 году в Москву.:

— Самиздат?
Was ist das
самиздат

Сабина
сразу сообразила

Георг
думал
но недолго [5, с. 4].

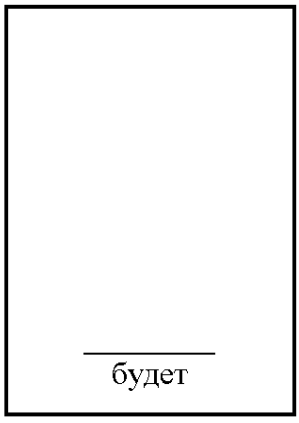
Ситуации присуща предельная конкретность, даже названы реальные имена реальных людей — и этот тип фактичности постоянно присутствует в стихах Вс. Некрасова.

Подобное явление подпадает под определение «контекстуализм» и может рассматриваться как одно из проявлений концептуализма, распространившегося в авангардистской среде во второй половине XX века. Концептуализм и возник как реализация потребности в освобождении искусства, выхода за границы привычного, расширения возможностей художественного творчества, актуализировав проблему «самого бытования искусства, восприятия, отношения со зрителем-читателем» [6, с. 195]. В концептуализме «концепция работы видимым образом выступает на первый план перед реализацией работы» [5, с. 85], — указывает Вс. Некрасов. Проявления означенной тенденции многообразны при общности исходной установки. Свободное искусство «само выбирает, каким ему быть» [4, с. 510] и предлагает широкий диапазон избранных решений — от конкретизма до абстракционизма. «А как же иначе,— говорит Вс. Некрасов, обращаясь к примеру живописи, — освобождаясь от внешней зависимости, должна же живопись освобождаться и от внутренних стеснений — от идеологической заданности, извне навязанной обязательности излагать литературные сюжеты, от рассказа и, наконец, от самого предмета изображения, становясь самой собой — живописью как она есть, картиной как таковой…» [4, с. 516]. В полной мере высказанное суждение относится и к литературе, и сам Вс. Некрасов, вступив на путь добывания свободы творчества, апробирует все новые и новые способы работы со словом, стихом, пространством текста, графикой, фоникой, образностью.

На основе стиха речевого, не укладывающегося в метрическую схему, поэт создает новую модель стиха — стиха с разомкнутой структурой (аструктурированного), в котором использует практику нелинейного письма. Нарушению когерентности служат: ненормативный синтаксис, отсутствие знаков препинания, наличие «сплошных» скобок, сносок, гетерогенных дву- и трехстолбичных стихов, удвоенных (вариант: утроенных и т. д.) внутристиховых и межстиховых пробелов-пустот, равноправных со словом. Функция пробелов — выделение, визуализация слова, а также участие в создании ритма (едва ли не каждое слово у Вс. Некрасова — стих, помещенный на отдельной строке). В результате означенных операций и возникает текст-ситуация, предполагающий вариативное прочтение, неоднозначные интерпретации. Крайняя степень аструктурированности проявилась в создании «стихов на карточках»* (в чем Вс. Некрасов опередил Л. Рубинштейна). Креативное же значение пустоты, потенциально содержащей в себе тотальную полноту («Всё», по

*См.: [10].

Вс. Некрасову), раскрывают некрасовские циклы «вакуумных» текстов, представленные в книгах «Справка», «Пакет», «Живу Вижу», «95 стихотворений». Показателен такой концептуалистский «объект»:



[6, с. 137].

Его можно истолковать как визуализацию оппозиции «нет» — «будет»: из пустоты, из того воздуха свободы, пронизанного токами творческой энергии, каким дышал андеграунд, родится слово — живое, такое же свободное, поэтичное в своей подлинности. И в «невакуумных» стихах Вс. Некрасова слова будто плавают в свободном воздушном пространстве. Такое впечатление может подкрепляться и планом содержания:

Дальше нету ничего
Кроме свету птичьего

Стать
И
Полететь

Просто так

Поглядеть [8, с. 27].

Окруженность слов пустотой символизирует их неидеологизированность, нескованность догмами, самостоятельность. Кроме того, на фоне пустоты слово словно обретает телесность, выходит на авансцену, как живой человек.

Конечно же, не может Вс. Некрасов отказать себе в удовольствии поиграть со словом, его семантикой и фонетикой: поворачивает его к нам то «лицом», то «боком», то «спиной», идет вглубь слова, давая ему новую жизнь, производит многочисленные окказионализмы и тем самым

способствует обновлению поэтического языка. «Заумный», на первый взгляд, текст (например, стихотворение «А//б//в//г//д…») обнаруживает у Вс. Некрасова несомненную смысловую наполненность; сводимый же воедино, сгущаемый советский новояз, напротив, абсурдизируется, воспринимается как абракадабра («Стихи на нашем языке»). Высмеивая облезлый, изуродованный язык, ставший языком общества, поэт движется от пародийно-иронической игры с разговорными штампами к пародийно-иронической игре с концептами советской идеологии, оккупировавшими средства массовой информации. Одновременно он вскрывает клишированность и перверсивность массового сознания, подвергшегося мощной идеологической обработке. Неудивительно стремление поэта «взорвать» своими стихами автоматизм мышления по вложенной программе, поколебать власть паноптизма.

Вс. Некрасов оказывается в числе тех, кто начал осуществлять деконструкцию текста советской культуры. Наибольшую известность из числа его деконструктивистских произведений получило стихотворение «Свобода есть…». Один из основополагающих догматов марксизма-ленинизма «Свобода есть осознанная необходимость», отсылающий к Ф. Энгельсу*, взятый на вооружение В. И. Лениным и И. В. Сталиным, десятилетиями внедрявшийся в общественное сознание для оправдания отсутствия свободы в СССР**, Вс. Некрасов представляет в пародийном, абсурдизируемом виде. Он урезает цитату до слов «свобода есть» и подвергает их пятикратному остраняющему повтору. При этом происходит перекодирование значения слова «есть», основанное на омонимии: оно начинает восприниматься не как глагол-связка, а как синоним глагола «кушать», что дает комический эффект. Получается, что единственная свобода, которой располагают советские люди, — это свобода принимать пищу (=есть). Абсурдная нелепость вызывает смех. В финале же автор непосредственно полемизирует с советской идеологией и пропагандой, утверждая:

свобода есть свобода [6, с. 60].

Нарочитая тавтология направлена против манипулирования концептом «свобода» в интересах власти.

---

* См.: [12, с. 107]; уточненный перевод высказывания Ф. Энгельса («своими словами», воспроизводящего мысль Б. Спинозы и Гегеля) впервые дан в «Кратком философском словаре» (М., 1953).

** Что считать «необходимостью», определяла тоталитарная власть. «Необходимыми» оказались диктатура партократии, классово-идеологическая дискриминация, подавление прав человека, цензура, массовые репрессии.

Стихотворение Вс. Некрасова имеет три редакции. Первая относится к 1964 году, и хотя в ней поэт обращается к цитатному письму, сам стих еще не аструктурирован. Учитывая последующую его трансформацию, данную редакцию можно отнести к предпостмодернизму. В 1970-е и 1990-е годы Вс. Некрасов создает вторую и третью редакции стихотворения, дополняя его своими комментариями, представленными в двух приложениях. Они проясняют заложенные в первой части произведения смыслы, причем поэт осложняет и развивает ранее высказанное, касаясь и вопроса прав, каковые предоставлены советским людям:

/право же
не есть
право есть/ [6, с. 60].

Следовательно, и права — такие же фиктивные, как и свобода. Возможность двойного прочтения добавляет смеха: теоретически — можно и не есть, но от такого права быстро окачуришься. Да и «свобода есть» оказывается ограниченной — она реальна

если есть
что [7, с. 60]

есть. Тут действует избирательный фактор, потому что одни обжираются, другие доходят. Таким образом фиксируется и социальное неравенство — в опровержении сладких коллективистских сказок.

Наконец, учитывая многообразие точек зрения на понятие «свобода» — от жестко детерминистских до индетерминистских, Вс. Некрасов трактует абсурдируемое высказывание в вероятностном ключе:

свобода есть
когда

тогда
свобода
может быть
и есть

эта

осознанная необходимость

а нет

свободы нет

тогда
свобода есть свобода [6, с. 60].

Логоцентризм ниспровергается, смыслы еще раз переворачиваются, сама потребность в свободе подается как осознанная необходимость. Дополненное стихотворение приобрело аструктурированный вид, цитатное письмо в нем соединилось с нелинейностью. Им сопутствуется возникшая вариативность, умножающая смыслы. По всем параметрам перед нами постмодернистский текст.

Так заявляет о себе постмодернистский вектор творчества Вс. Некрасова, как бы накладывающийся на авангардистский, при явном доминировании поначалу последнего. В «послеоттепельные» годы соотношение меняется: в 50 случаях из 100 приемы авангардизма Вс. Некрасов скрещивает с деконструктивистским цитатным письмом. Не порывая с авангардизмом, он явился одним из зачинателей русского постмодернизма, поначалу тоже именовавшегося концептуализмом, причем различия между авангардистским и постмодернистским концептуализмом не производилось. «Дадаизм, минимализм, конкретизм, поп-арт, визуальная поэзия, перформенс, хеппининг, соц-арт и кто скажет еще какие обозначения, включая, конечно, и собственно концептуализм, обобщились у нас в этом, последнем» [4, с. 310],— свидетельствует Вс. Некрасов.

Текстуализацию сознания поэта (создание стихотворений в ризоматическом сцеплении с культурным интертекстом) отражает обильное цитирование, за которым стоит осуществляемая переоценка ценностей. Она направлена на преодоление догматизма сознания и тоталитаризма самого мышления — деабсолютизацию абсолютизированного, деканонизацию канонизированного, развенчание лжеистин, мифов, осмеяние утопизма. В перекодированном виде у Вс. Некрасова цитируюся Библия, «Слово о полку Игореве», И. Крылов, П. Ершов, А. Грибоедов, А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Тургенев, И. Гончаров, Ф. Достоевский, Н. Лесков, Н. Некрасов, Н. Чернышевский, Ф. Тютчев, А. Фет, А. Чехов, А. Блок, А. Ахматова, В. Маяковский, А. Крученых, О. Мандельштам, Д. Хармс, В. Набоков, Б.Пастернак, С. Маршак, К. Чуковский, Е. Шварц, А. Н. Толстой, В. Лебедев-Кумач, А. Сурков, Б. Полевой, В. Винников, С. Михалков, А. Барто, Н. Глазков, А. Солженицын, А. Тарковский, З. Миркина, Я. Сатуновский, М. Соковнин, А. Вознесенский, В. Высоцкий, Б. Окуджава, С. Куняев Б. Добронравов, У. Шекспир, Э. Потье, Н. Хикмет, А. Милн, а также

Талибан, русские народные песни, поговорки, прибаутки, идеологемы коммунистического метанарратива типа «Партия — ум, честь и совесть нашей эпохи», ходовые обороты советского массового лексикона. Другими словами, у Вс. Некрасова получает реализацию постмодернистский тезис «мир как текст». Используются различные типы интертекстуальности: буквальное цитирование, наряду метатекстуальность, паратекстуальность, гипертекстуальность, архитекстуальность.В одних случаях цитата привлекается для подтверждения своих мыслей, в других становится объектом полемики с выраженным в ней постулатом либо комедийного переиначивания с целью развенчания сомнительных идей. Бывает и так, что в одном случае с автором Вс. Некрасов соглашается, выражает высокую оценку его творчества, в другом — оспаривает.

Поэт выступает против присвоения себе властью, враждебной культуре, русской классики, которая вульгализируется, приспосабливается под нужды тоталитаризма. Если любовь к Ленину, Сталину, партии символизировала в СССР «высокую духовность советского общества», то Пушкин и «пушкинцы» являлись «олицетворением его душевности» [2, с.10 — 11]. А еще из Пушкина делали соратника советских вождей, приспосабливая творчество русского гения под нужды тоталитаризма.

Пушкин
и Ленин

Пушкин
и Сталин [9, с. 36], —

это типичный симулякр-подделка (по Ж. Бодрийяру), никакого отношения к реальному поэту не имеющий. Но от регулярного повторения в соответствующем идеологическим контексте он вбивался в голову наподобие кирпича и застревал в ней. С таким же успехом можно соединить имя Пушкина с именем Вини Пуха, сочинявшего «кричалки» и «вопилки», —это не более абсурдно, дает понять Вс. Некрасов, иронизирующий над превращением русского гения в идеологическую «подстилку».

У самого Вс. Некрасова Пушкин цитируется неоднократно, применительно к разным поводам («Из Пушкина», «Ветер, ветер…», «Я помню чудное мгновенье…», «Святогорский монастырь поздно вечером», «Четвертое ноября», «новосибирск», «*была прелестный уголок*…», «Пушкин, Пушкин…», «Из нашей классики». Вместе с тем Вс. Некрасов не избегает полемики с классиком, незадолго до смерти в стихотворении «(Из Пиндемонти)», замаскированном под перевод, заявившем:

Не дорого ценю я громкие права,
От коих не одна кружится голова [11 с. 420], —

так как авторитетом Пушкина прикрывалась советская тирания, аннулировавшая «буржуазные» права человека (осталось одно бесправие). Значительная часть творческой интеллигенции абсолютизировала суждение Пушкина о важности духовной свободы, как бы не снисходя до политики как до дела грязного, недостойного, либо имитировала такое отношение к ней, пряча за ссылкой на Пушкина свой страх и конформизм. В стихотворении «Из нашей классики» Вс. Некрасов считает нужным прояснить существо вопроса и внести необходимые коррективы. Он напоминает, что пытавшийся сохранить творческую (духовную) свободу в годы сталинизма при всей своей политической отстраненности терял жизнь. Возможность такого убийственного выбора (такой степени деградации общества) Пушкин, воспитанный Просвещением, предусмотреть не мог. Следовавший пушкинским заветам О. Мандельштам погиб. Вместе с ним с лица земли исчезла и его внутренняя свобода, для которой, помимо желания и воли человека, тоже нужны определенные условия, и прежде всего жизнь.

Ничего
что Осип Эмилович
ничего
  ? [9, с. 34], —

как бы вопрошает Вс. Некрасов уже не только Пушкина, но и перечисляемых вслед за ним Лермонтова, Блока, Маяковского, да и потенциального читателя, словно побуждая переоценить пушкинское высказывание с учетом страшного тоталитарного опыта, когда свобода личности приравнивалась к политическому преступлению и человек лишался главного из прав — права на жизнь, сформулированного Т. Гоббсом.

Вот почему, полностью не отрицая пушкинское суждение, автор подвергает его деабсолютизации, побуждает усомниться в том, что защита гражданских прав и свобод — вещь неважная и поэт может без них обойтись. Как когда — смотря по обстоятельствам, и незачем прятаться за Пушкина мнимо свободным, сожительствующим с системой.

Не обходит своим вниманием Вс. Некрасов и утопические мифологемы, существовавшие в общественном сознании в качестве альтернативы коммунистической доктрине, расценивавшиеся чуть ли не

как оппозиционные и тоже опиравшиеся на авторитет русской классики. К числу таковых поэт относит славянофильско-почвеннический миф о богоизбранности России как страны-мессии, призванной спасти мир и осуществить мистерию Божественного преображения бытия. Вступая в концептуальную полемику с Ф. Тютчевым («Можно только верить…») и Ф. Достоевским («Ну / Мировая гармония…», «Это…», «Мы особенные…», «Несть / ни эллин ни иудей…»), Вс. Некрасов осуществляет пародийную деконструкцию «русской идеи», рассматриваемой как предшественница «коммунистической идеи». Поэт вскрывает несовместимость комплекса национального превосходства и конфессионального зазнайства с христианским универсализмом, показывает опасность, проистекающую из наведения в мире своих порядков и «спасения» тех, кто об этом не просит. Прибегая к сарказму, он стремится прищемить хвост национальному бесу:

Вот и мы

Со своим

христом

С вон каким
хвостом [8, с. 19].

Вс. Некрасов советует не ошибиться, разобраться,

где Бог
где подвох [8, с. 54].

Проницательно предугадал поэт, что, освободившись от тоталитарно-коммунистических порядков, отученная думать страна ухватится за «спасательный круг пассеизма» (М. Берг), сменив одну утопию другой, и столь же истово ее сегодня отстаивая, как вчера поносила. Касаясь же возрождаемой «русской идеи», Вс. Некрасов иронически замечает, что она становится

все русей
русей и русей [5, с. 142], —

то есть получает национал-шовинистическую и ксенофобскую окраску. Имперское «величие / до потери приличия» [5, с. 151] и сопутствующие ему «амбиции наци» поэт язвительно высмеивает, взывает к утверждению не подлых ценностей.

Дискурс постсоветских масс-медиа в целом, выступающих как

Империя страсти
К информационной власти [5, с. 136],—

власти творить из ничтожеств кумиров, погружать неугодных в информационный вакуум, создавать гламурный образ действительности, — подвергается исполненному сарказма пародированию.

Другой аспект работы Вс. Некрасова с культурным интертекстом — его пополнение посредством цитирования нелегализованных литературных произведений и создания парафразов живописных полотен представителей андеграунда, нередко — с авторским комментарием. Вопреки замалчиванию поэт восстанавливал подлинную историю русской культуры, по крайней мере, ее известный самому Вс. Некрасову пласт. Его произведения пестрят именами неофициальных художников и поэтов. Это Е. Кропивницкий, О. Потапова, О.Рабин, В. Кропивницкая, Л. Кропивницкий, В. Вейсберг, В. Немухин, Л. Мастеркова, Д. Краснопевцев, Б. Свешников, Н. Касаткин, М. Рогинский, О. Васильев, Э. Булатов, Ф. Инфантэ, Ю. Соостер, А. Пономарев, В. Бахчанян, А. Монастырский, И. Кабаков, С. Файбисович, С.Шаблавин, Л. Соков, И. Холин, Г. Сапгир, Я. Сатуновский, Г. Айги, М. Соковнин и др. Цитата может указывать на то, что их объединяет. Так, прилагая крученовскую строчку «Дыр был щыл» [3, с. 55] к О. Рабину, В. Немухину, Г. Сапгиру, И. Холину, поэт выявляет их авангардистскую преемственность, не отменяющую инаковости: у каждого из названных есть «имя».

Нередки у Вс. Некрасова и непосредственные ссылки на представителей д р у г о г о и с к у с с т в а, например, на Я. Сатуновского:

весным весна

сказано было
Сатуновским [6 с. 34], —

причем использует Вс. Некрасов и прием вероятностного цитирования, вводимый им в литературу:

Как сказал бы яков абрамыч

……

и з в и т и н и т е
м а г а з и з и н з а т р ы к [6, с. 122].

Хорошее знание Я. Сатуновского и его склонности не только в творчестве, но и в жизни к иронизированию, анекдотизму, остроумной игре со словом позволяет Вс. Некрасову довольно ясно представить реакцию умершего поэта на воссоздаваемое явление современной действительности и осуществить блестящую вероятностную же стилизацию, в которой столько же от Я. Сатуновского, сколько и от самого Вс. Некрасова. «Чужое слово» превращается в свое, либо свое выступает под маской чужого (Вообще-то Вс. Некрасов всегда укажет: «Следуя Гаппмайру», «Следуя Бахчаняну», «Следуя Сухотину», «Следуя Сергееву») и даже одно слово — *подлая* (применительно к войне), заимствованные у Б. Окуджавы, выделит курсивом, отграничивая от остального текста).

Вероятностное цитирование распространяет Вс. Некрасов также на А. Пушкина, А. Блока, А. Ахматову, О. Мандельштама, Н. Глазкова, А. Вознесенского, сам каждый раз указывая, кого имеет в виду. Это ли не язык симулякров (по Ж. Делезу/Ж. Деррида) как неотъемлемая примета постмодернистского письма?

С языка живописи Вс. Некрасов как бы делает перевод на поэтический, концептуализируя изображенное на картине. Вот одна из парафраз-интерпретаций:

С. Шаблавину

на что
душа похожа

вообще-то на шар
показал нам Сережа
С. Ш. [6, с. 100].

Трактовка концепта «душа» у С. Шаблавина (чувствуется по описанию Вс. Некрасова) отсылает к античной традиции. У Платона, Анаксимандра, Эмпидокла, пифагорейцев космос шарообразен, так как шар считался самым совершенным телом, наиболее полно выражающим идею гармонии. У Ксенофонта шарообразно божество, у Демокрита божество трактуется как ум в шарообразном огне. Считалось, что по такому же образцу создан человек, наделенный шарообразной головой, представляющей божественную часть личности. Душу-шар С. Шаблавина можно

интерпретировать как выражение представления об идеале — она гармонична, вбирает в себя всё, связана с космосом.* «Пересказывая» картину, обладающую большой степенью условности, Вс. Некрасов акцентировал духовные устремления создателей неофициального искусства.

Стихотворения поэта о живописи могут обобщать характерное для целого ряда картин того или иного художника. Таковы выделяемые Вс. Некрасовым как «фирменные знаки» *луна* Н. Вечтомова, *солнечность* Ф. Инфантэ, *океан* А. Пономарева, *числа* А. Константинова, *металлический аскетизм* Д. Краснопевцева, *барак* О. Рабина…

«По мотивам» живописи О. Рабина написаны стихотворения Вс. Некрасова «Рабин-I», «Рабин-II». Здесь, в частности, зафиксированы два неба — одно вверху, второе на земле, созданное художником:

небо небо
небо и небо
небо небо
небо и
о

и оба неба [6, с. 107].

В своей подлинности созданное небо не отличается от настоящего и символизирует вертикальную устремленность, высоту духа, избравшего своими «местожительством» преображенное искусством «инобытие». Небо и облака запечатлены поэтом и как характерная примета картин Э. Булатова. Более того, иногда Вс. Некрасову кажется, что на природном небе не хватает чего-то такого особенного, что есть у Э. Булатова:

То
небо

это было бы да

и то
не было на него
Эрика Булатова

---

* О том, как образ души-шара соотносится с идущим от Гермеса Трисмигиста уподоблением души бабочке, повествует примечание. Приводя слова М. Шварцмана, Вс. Некрасов поясняет: бабочка в данном контексте — оболочка душа-шара.

эх

облака этого
не хватало [6, с. 88].

«Неслабые небеса», по словам Вс. Некрасова, и у О. Васильева — они заменяют художнику потолок; так обозначает поэт его нерасторжимую связь с миром природы.

На таком небе — небе искусства и жили Вс. Некрасов, его соратники и друзья. Подчеркивается их творческая дерзость, новаторский прорыв. Цитирует-описывает-концептуализирует их работы Вс. Некрасов потому, что не может удержаться от того, чтобы не поделиться с другими пережитым восхищением, не опоэтизировать праздник творческого духа. Стихотворения, навеянные работами художников андеграунда, и написанные в своеобразном диалоге с ними произведения о природе — открытой в мире красоте, Вс. Некрасов собрал в книгах «Живу Вижу», «Детский случай». Они проникнуты счастливым переживанием жизни-творчества, вечного обновления бытия, так что несведущий и не догадается, какая у автора трудная судьба. И хотя Вс. Некрасов бывает разным — и ироничным, и возмущенным, и обидчивым, и «кусачим», и невозмутимым, он прибавил света на «белом свете» — света-воздуха-поэзии, которые продолжает излучать его душа.

Авангардистская и постмодернистская линии в творчестве Вс. Некрасова то расходятся и ведут самостоятельное существование, то взаимодействуют, создавая необычные сплавы. По наблюдениям Д. Новиковой, для Вс. Некрасова характерны вкрапления постмодернистских фрагментов в авангардистские тексты. А в паралитературной книге «Дойче Бух» поэт балансирует на границах авангардизма и постмодернизма. И хотя Вс. Некрасов чаще бранит постмодернизм, Л. Рубинштейна, М. Сухотина, В. Друка он оценил. А это его прямые наследники в поэзии — в ней есть «некрасовская школа».

Так что поэзия Вс. Некрасова принадлежит сразу двум эстетическим системам, ни одной из которых он ограничиться не может, — поэт предпочитает свободный выбор возможностей как самый перспективный.

---

1. *Некрасов, Вс.:* «Открытый стих..»: Интервью А. Альчук 20.02.2007 // Взгляд. Деловая газета [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.vz.ru/culture/2007/2/20/68908.html. — Дата доступа: 10.11.2007.

2. *Галковский, Д.* Предисловие / Д. Галковский // Уткоречь: Антология советской поэзии. — Псков, 2002.
3. *Крученых, А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера/ А. Крученых. — СПб., 2001.
4. *Некрасов, Вс.* Абстракционизьм без мягкого знака (Статья, написанная для выставки «Беспредметное в русском искусстве»). Блат. Две реплики и некоторые заметки. Концепт как авангард авангарда. Лианозово — Москва. Фикция как искусство (но не искусство как фикция), или: Как дело было с концептуализмом. Объяснительная записка. О п ы т с а м о о т к р ы в а н и я, или Шестнадцатое слово и постмодернистская ситуация. Письма в Германию. Что это было. [Стихи] / Вс. Некрасов // Журавлева А., Некрасов Вс. Пакет. — М.: [б. изд.], 1996.
5. *Некрасов, Вс.* Дойче бух / Вс. Некрасов. — М., 1998.
6. *Некрасов, Вс.* Живу Вижу / Вс. Некрасов. — М., 2002.
7. *Некрасов, Вс.* Лианозово / Вс. Некрасов. — М., 1999.
8. *Некрасов, Вс.* **Справка**, ЧТО из стихов ГДЕ за рубежом КОГДА опубликовано (1975 — 1985), и стихи Некрасова / Вс. Некрасов. — М.:PS, 1991.
9. *Некрасов, Вс.* Стихи из журнала / Вс. Некрасов. — М., 1989.
10. *Некрасов, Вс.* Стихи на карточках / Вс. Некрасов// Самиздат века: — Мн. — М., 1997.
11. *Пушкин, А. С.* Собр. соч.: В. 17 т. Т. 3, кн. 1./ А. С. Пушкин. — М., 1995. Энгельс Ф. Анти-Дюринг / Ф. Энгельс. — М., 1953.

С. Б. Цыбакова (Гомель)

МАРАЛЬНА-ВЫХАВАЎЧАЯ НАКІРАВАНАСЦЬ КНІГІ В. ЛУКШЫ «ЖАЎРУКОВА ПЕСНЯ»

Вершаваныя казкі, прытчы і паданні з кнігі вядомага беларускага паэта В. Лукшы «Жаўрукова песня» напісаны ў значнай ступені пад уплывам беларускага, а таксама іншанацыянальнага фальклору. Для сучаснага майстра слова адной з галоўных крыніц натхнення стала мудрасць продкаў, тыя вечныя маральныя ісціны і каштоўнасці, якія былі здабыты шматлікімі пакаленнямі людзей шляхам неабходнага для кожнага чалавека спасціжэння дабра і зла праз штодзённыя справы і паводзіны. Паэтызацыя мудрасці, маральна-дыдактычны пачатак з'яўляюцца найважнейшымі рысамі твораў з кнігі «Жаўрукова песня». У казках, прытчах і паданнях, якія ўвайшлі ў яе, сцвярджаюцца непахісныя этычныя прынцыпы і каштоўнасці, у займальнай форме раскрываецца сутнасць розных маральных недахопаў, сцвярджаецца сіла практычнага розуму і духоўнасці чалавека ў барацьбе са злом. Паэт імкнецца далучыць сучаснікаў да перакананасці продкаў у тым, што злачынствы, парушэнні маральных межаў не застаюцца беспакаранымі.

Персанажы вершаваных казак і прытчаў – часцей за ўсё шматлікія прадстаўнікі флоры і фауны. Асобную групу складаюць фантастычныя істоты («Жывы агонь», «Лясное рэха») і чараўнікі, якія ў адпаведнасці з дыдактычнай мэтай твораў выконваюць ролю маральных суддзяў простых людзей, парушальнікаў забароны («Пра род савіны», «Певень – чырвоны грэбень», «Чалавек-пярэварацень»). Вобразы чараўнікоў звязаны з матывам метамарфозы, заснаваным «на светапоглядным феномене старажытнага чалавека, веры яго ў здольнасць пераўвасаблення адных сутнасцей у іншыя» [1, с. 137]. У казцы «Пра род савіны» чараўнік ператварае бессардэчнага і да крайнасці скупога чалавека ў саву. У казцы «Певень – чырвоны грэбень» метамарфоза ў птушку – кара за ляноту і фанабэрыстасць. Увагу сучаснага паэта прыцягвае перш за ўсё павучальны змест ператварэння чалавека ў неразумную істоту. У гэтай сувязі дарэчы прывесці меркаванні Гегеля, выказаныя адносна метамарфозы ў «Эстэтыцы». З філасофска-эстэтычнага пункту погляду міфы генетычна звязаны метамарфозай, яна выяўляе сэнс проціпастаўлення духоўнага і прыроднага пачаткаў. Гегель заўважае: «Природно существующие предметы – скала, животное, цветок, источник – представляются здесь как *деградация* и *наказание*, которому подвергаются духовные существа. Филомела, например, Пиэриды, Нарцисс, Аретуза вследствие ложного шага, страсти, преступления впадают в бесконечно великую вину или испытывают бесконечно великие страдания, теряют свободу духовной жизни и превращаются только в природные существа» [2, с. 103].

Зло мае звышнатуральныя крыніцы і паўстае ў абліччы варажбіткі ці бесцялесных істот, духаў («Жывы агонь»). Яно з'яўляецца вельмі магутнай сілай, але дабро заўсёды знаходзіцца ў барацьбе з цёмнымі і антыдухоўнымі з'явамі, і таму зло не бязмежнае. Глыбокі этычны сэнс змяшчае ў сабе, напрыклад, паданне «Нарачанская чайка», у якім сцвярджаецца вера ў перамогу светлага пачатку жыцця над цёмным. У адрозненне ад казак «Пра род савіны», «Певень – чырвоны грэбень», дзе метамарфоза паўстае як расплата за злачынствы і адхіленне ад забароны, у гэтым творы ператварэнне дзяўчынкі Алёнкі ў чайку – знак чысціні яе душы. Аналагічную ідэйна-дыдактычную функцыю выконвае матыў метамарфозы ў паданні «Белыя лілеі», у якім кветкі сімвалізуюць дзявочую прыгажосць і нявіннасць.

Паэт актуалізуе дыдактычную ролю слова, раскрываючы значнасць маральнай свядомасці ў грамадскім і прыватным жыцці людзей. Менавіта прытчы, байкі, казкі поруч з прымаўкамі былі спрадвеку жанравым выяўленнем духоўна-маральнага вопыту, універсальнай скарбніцай мудрасці. У павучальных творах з кнігі «Жаўрукова песня» ў адпаведнасці

са шматвяковай дыдактычнай традыцыяй, сутнаснае ядро якой і складае сцвярджэнне унікальнай каштоўнасці мудрасці, звяры, птушкі, расліны выступаюць у якасці маралістаў. Яны даюць карысныя ў духоўным і практычным сэнсе павучанні, добрыя парады, асуджаюць неабдуманыя ўчынкі і найбольш тыповыя чалавечыя заганы: самалюбства і саманадзейнасць («Качыная школа», «Саманадзейны Дзьмухавец», «Заяц і Курапатка»), зайздрасць («Царыца ночы», «Бакас-зайздроснік»), эгаізм («Дубок і Грыб», «Слёзы зязюлі»), ганарыстасць («Ганарыстая варона», «Мянтуз і Лісіца», «Паўлін і Журавель»), сквапнасць («Сквапны Ўдод», «Пра род савіны», «Жабрак і Шчасце», «Кара за прагнасць», «Барсук і Куніца»), ляноту («Чырвоная вада»).

Павучальнасць з'яўляецца адной з галоўных рыс, якія характарызуюць змест вершаваных прытчаў і казак В. Лукшы. Таму нярэдка аўтарская маральная выснова ў іх набывае незалежную ад кантэксту твораў ідэйна-мастацкую каштоўнасць («Каго козы баяцца», «Хто даўжэй жыве на свеце», «Царыца ночы», «Самы каштоўны плод», «Мядзведзь і Камар», «Золата і хлеб», «Чырвоная вада», «Заяц і Курапатка»). Казкі «Заяц і Курапатка», «Каго козы баяцца», напрыклад, змяшчаюць у сабе наступныя непарушныя правілы жыццёвай мудрасці:

Хто сам назваўся мудрым –
Дурнем будзе! [3, с. 87].
Дзе многа гучных слоў,
Там справы –
Пуста [3, с. 262].

У творах «Чырвоная вада», «Самы каштоўны плод», «Золата і хлеб» мараль таксама мае бясспрэчную практычную значнасць:

З лянотай хто сваю заручыць долю –
Не будзе ведаць шчасця аніколі [3, с. 120].
Бо чалавек заўжды павінен ведаць:
Пладоў няма каштоўнейшых,
Чым веды [3, с. 166].
– Хлеб – самае каштоўнае на свеце, –
Зноў паўтарыў Бядняк. –
Што варажыць…
Ёсць хлеб – і бесклапотна спіцца дзецям,
З ім,
Нібы з песняй,
Можна шчасна жыць… [3, с. 300].

Ставячы акцэнт на паэтызацыі сілы чалавечага розуму («надзелены ім Богам чалавек») і мудрасці, В. Лукша звяртаецца да мінулага, да свайго маленства, калі ўпершыню былі ім пачуты «захаваныя памяццю часоў» «даўнія-даўнія казкі». Гэты зварот да родных вытокаў змяшчае ў сабе і духоўна-павучальны сэнс. У аўтабіяграфіі паэт заўважыў: «Кожнае вяртанне на зямлю бацькоў – гэта вяртанне да старонак даўно прачытанай кнігі, да радкоў, мудрасць прастаты якіх спасцігаеш праз доўгія гады і дзесяцігоддзі» [4, с. 211].

Жыватворны ўплыў згадак дзяцінства і юнацтва відавочны ва ўсіх без выключэння казках, паданнях і прытчах, якія склалі кнігу «Жаўрукова песня». Гэтыя творы маюць бясспрэчнае выхаваўчае значэнне, і таму менавіта многія з іх пад агульнай назвай «Казкі майго дзяцінства» ўвайшлі ў свой час у аўтарскі паэтычны зборнік «Батлейка», адрасаваны чытачам сярэдняга і старэйшага школьнага ўзросту. Дарэчы, В. Лукша – адзін з найбольш вядомых дзіцячых пісьменнікаў. Яго творы, у тым ліку і вершаваныя казкі, – гэта састаўная частка сучаснай беларускай паэзіі для дзяцей, сярод адметных тэндэнцый развіцця якой даследчыкі вызначаюць «выкарыстанне фальклорных набыткаў, звернутасць да навучальна-выхаваўчага працэсу» [5, с. 510]. Зварот В. Лукшы да народнай мудрасці, яе мастацкае асэнсаванне і паэтызацыя характарызуюць ідэйную скіраванасць казак і прытчаў з кніг «Батлейка» і «Жаўрукова песня». Мудрасць у свядомасці сучаснага творцы знітавана не толькі з жыццёвай спрактыкаванасцю, але і з дабрачыннасцю, пачуццём меры, асцярожнасцю, імкненнем не парушыць спрадвечныя маральныя забароны. Менавіта зямная, практычная мудрасць, адшліфаваная шматвяковым вопытам штодзённых чалавечых назіранняў і учынкаў, спраў і клопатаў асабліва цікавіць паэта. Рэлігійна-дыдактычныя матывы, хрысціянская мараль амаль што адсутнічаюць у яго вершаваных казках і прытчах.

В. Лукша засяроджвае ўвагу на паэтызацыі разважлівасці, замацаванай у народнай маральнай свядомасці ў якасці сапраўднай каштоўнасці («Як Ліса гусей рассудзіла», «Ліса і Шулячок», «Чаму Сарока – белабока», «Мядзведзь і Камар», «Салаўіная мелодыя», «Роўны з роўных», «Вугор і Карась», «Жаба і Слон», «Як Свіння прыдбала крылы», «Буйвал і Чапля», «Пярсцёнак Каршуна»). Сярод вядомых твораў сусветнай дыдактычнай славеснасці скарбніцай практычнай мудрасці з'яўляецца, напрыклад, старажытнаіндыйская «Панчатантра», дзе ў іншасказальна-займальнай форме выкладзена дасканалае веданне «навукі» жыцця і правіл этычных паводзін.

У розуме – моц чалавека, захаванне ім сваёй годнасці і дабрабыту («Як пчолы прыйшлі да чалавека», «Мудрая Малпа, або Чаму ў Кіта вялізны рот», «Сакрэт Селяніна, або Чаму Тыгр паласаты», «Усемагутны

Ліс»). Перавага чалавека над неразумнымі істотамі найбольш выразна апаэтызавана ў казцы «Сакрэт Селяніна, або Чаму Тыгр паласаты». Грозны Тыгр, «закон якога – драць жывёлу», на пытанне, чаму моцны Буйвал скарыўся «двухногаму» «без кіпцюроў драпежных і зубоў», атрымаў наступны адказ:

Сакрэт у тым,
Што ў Селяніна –
Розум…
Надзелены ім Богам чалавек [3, с. 236].

У адпаведнасці з навукай жыццёвай мудрасці легкавернасць, саманадзейнасць, неасцярожнасць прыводзяць да ўчынкаў, якія абарочваюцца для чалавека парушэннем душэўнай раўнавагі, стратай маральнай годнасці і аўтарытэту, пакутамі («Саманадзейны Дзьмухавец», «Салаўіная мелодыя», «Ліса і Шулячок», «Усемагутны Ліс»). Любыя справы, калі яны не маюць разумнай асновы, з'яўляюцца дарэмнымі і бяссэнсавымі («Буйвал і Чапля»). Людзі адрозніваюцца сілай розуму і сваімі магчымасцямі («Усемагутны Ліс», «Як Свіння прыдбала крылы»), але кожны з іх можа заслужыць павагу («З радні Ўладара Неба»).

Простыя ісціны зямной мудрасці выказаны ў прытчы «Грані Лёсу». Добрым чалавечым лёсам сапраўды можна лічыць той, у якім спалучаюцца Здароўе, Шчасце і Каханне:

Як хораша, што з Лёсам на спатканне
Пайшлі
Здароўе,
Шчасце
І Каханне!..
Пайшлі, каб разам
Цэлы век трымацца,
Са злыбядой і чорным днём
Не знацца [3,с. 296].

На сучасным этапе літаратурнага развіцця В. Лукша працягвае старажытную сусветную і нацыянальную традыцыю дыдактычнага славеснага мастацтва. Сваёй канцэнтраванай павучальнасцю, паэтызацыяй жыццёвай мудрасці, дабра і маралі вершаваныя казкі, прытчы і паданні з кнігі «Жаўрукова песня» маюць асобае значэнне сярод твораў выхаваўча-дыдактычнага кірунку ў сучаснай беларускай паэзіі для дзяцей, займаюць у ёй адметнае месца.

---

1. *Цітавец, А. В.* Метамарфоза / А. В. Цітавец // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш]. – Мінск, 2006. – Т. 2: Лабараторыя традыцыйнага мастацтва. – «Яшчур» – С. 137—138.

2. *Гегель, Г. В.* / Г. В. Гегель // Эстетика: в 4 т. – М.: Искусство, 1969. — Т. 2: Развитие идеала в особенные формы прекрасного в искусстве.

3. *Лукша, В.* Жаўрукова песня: казкі, паданні, прытчы / В. Лукша. — Мінск, 2007.

4. *Лукша, В.* З берагоў Дзвіны-матухны / В. А. Лукша // З росных сцяжын: аўтабіяграфіі пісьменнікаў Беларусі / уклад. М. Мінзер. – Мінск, 2009. – С. 211—215.

5. Беларуская дзіцячая літаратура: вучэб. дапам. / А. М. Макарэвіч [і інш.]; пад агул. рэд. А. М. Макарэвіча, М. Б. Яфімавай. — Мінск, 2008.

В. А. Мандзік (Мінск)

ЦЫТАТА Ў ПАЭЗІІ В. ШНІПА

Асаблівасці паэзіі Віктара Шніпа вызначаюцца яе функцыянаваннем у семантычнай прасторы інтэртэксту, які фарміруецца міжтэкставымі сувязямі вершаў з цэлым шэрагам твораў (як празаічных, так і вершаваных) пераважна беларускай і рускай літаратур. Адным з асноўных тыпаў адсылак да прэцэдэнтных тэкстаў у аўтара з]яўляецца цытата.

Аб'ём паняцця цытаты ў літаратуразнаўстве вызначаецца па-рознаму. Сучасныя даследчыкі схільны разглядаць яго як родавае, агульнае; у гэтым выпадку яно ўключае ў сябе ўласна цытату, алюзію і рэмінісцэнцыю. “Такім чынам, цытатай — у шырокім сэнсе — можна лічыць любы элемент чужога тэксту, уключаны ў аўтарскі (“свій”) тэкст” [1, с. 497]. Як бачым, увага акцэнтуецца на тым, што важная не дакладнасць цытавання, але пазнавальнасць цытаты. Калі ж дадаць да вызначэння гэтага тэрміна крытэрый дакладнасці, то адпаведна аб’ём паняцця звузіцца да даслоўнага ўзнаўлення якога-небудзь тэксту. Прычым тут істотная і такая характарыстыка, як выдзеленасць чужога тэксту — графічна, пунктуацыйна або сінтаксічна. Гэтая фармальная прыкмета з’яўляецца вызначальнай для адрознення паняцця цытаты ў вузкім сэнсе ад тэрмінаў, якія з ёй карэлююць, але ўяўляюць сабой аб’ект асобнага даследавання (алюзія і рэмінісцэнцыя). Пры наяўнасці агульнай для трох гэтых паняццяў фукнкцыі — ствараць “на малой плошчы аўтарскага тэксту вялікае сэнсавае напружанне” [1, с. 503] - уласна цытата мае адметныя задачы, звязаныя з яе асаблівасцямі (дакладнасцю, выдзеленасцю). “Калі цытата незалежна ад ступені сваёй дакладнасці фармальна выдзелена, г.зн. указвае на сваю чужароднасць у адносінах да дадзенага тэксту і, асабліва, на сваё паходжанне (эпіграф), то яна арыентавана на інтэлект чытача, бо прымушае яго не да пазнавання, а да тлумачэння сваёй ролі” [2, с. 303].

Сапраўды, алюзія і рэмінісцэнцыя, асабліва ўзятыя з літаратурных твораў, маюць больш асацыятыўны патэнцыял, але часта скіроўваюць мысліцельную дзейнасць чытача на пазнаванне крыніцы. Цытата ж пазбаўляе ад такой неабходнасці і тым самым дазваляе засяродзіцца на яе зместава-ідэйнай сутнасці, аднесенасці да дадзенага тэксту.

Акрамя адзначаных вышэй фармальных характарыстык, цытата мае некалькі анталагічных прыкмет: двухпланавасць, літаральнасць і дыскрэтнасць [3, с. 23—30]. Двухпланавасць цытаты прадвызначаецца яе асаблівай прыродай — здольнасцю адначасова належаць двум семантычным планам: тэксту-крыніцы і новаму тэксту. Літаральнасць цытаты, натуральна, карэлюе з паняццямі "дакладнасці/недакладнасці" цытавання. Гэтая прыкмета часта служыць падставай для размежавання цытаты і рэмінісцэнцыі. Вышэй гаварылася, што цытата ўяўляе сабой даслоўную перадачу тэксту-крыніцы. Але часам аўтар нязначна змяняе яго структуру ці змест (верш В. Шніпа "Бывай, пакінутая ў сэрцы, дарагая…", першы радок якога з'яўляецца недакладанай цытатай з верша А. Куляшова). Такое скажэнне цытаванага фрагменту можа быць свядомым (тады гаворка ідзе пра ўласна цытату) або несвядомым, неспецыяльным (а гэта ўжо ўласцівасць рэмінісцэнцыі). Нарэшце, прыкмета дыскрэтнасці заключаецца ў перарванасці аўтарскага тэксту чужародным элементам. Але дыскрэтнасць цытаты не адмяняе звязнасці тэксту, а, наадварот, выступае як умова яго цэласнасці.

Функцыя цытаты напрамую залежыць ад яе пазіцыі ў тэксце. Умоўна можна абазначыць тры асноўныя пазіцыі: пачатак, фінал, "паміж пачаткам і фіналам" [1, с. 503—504]. Пачатак і фінал — гэта моцныя пазіцыі. Пад пачаткам трэба разумець загаловак, эпіграф, прысвячэнне і першы радок вершаванага тэксту, пад фіналам — апошні радок верша.

Цытата ў пачатку падключае ўвесь аўтарскі тэкст да крыніцы і адразу ж вызначае ўстаноўку на ўспрыманне, разуменне ўсяго наступнага пад пэўным вуглом бачання. Звернемся да верша В. Шніпа "Колькі прызнанняў у шчырым каханні…", змешчанага ў зборніку "На рэштках Храма". Эпіграфам да твора аўтар абраў радкі з верша Ларысы Геніюш: "Слова "кахаю" — то слабае слова. // Мужнае слова — абараню". Такое паняцце, як патрыятызм, можна са значнай доляй упэўненасці аднесці да грамадзянскай пазіцыі любога беларускага мастака слова. Але жыццё і творчасць Л. Геніюш найбольш ярка рэпрэзентуюць гэтую важную для кожнага з нас катэгорыю. Двума радкамі сфармулявана ключавая ідэя, якую паэтэса даносіла многімі вершамі: любоў да Радзімы праяўляецца не на словах, а на справе і мае дзейнасны, актыўны пачатак. Такім чынам, эпіграф адразу, яшчэ да прачытання верша, дазваляе чытачу ўсвядоміць агульную ідэйную скіраванасць творчасці Л. Геніюш і на аснове гэтага

падрыхтавацца да правільнага разумення аўтарскага тэксту. Што цікава — ні Геніюш, ні Шніп не выкарыстоўваюць у дадзенай сітуацыі заклікавых інтанацый. У вершы В. Шніпа адбываецца канстатацыя фактаў — крыўдных і нават абуральных — і толькі, але няма ніякага пабуджэння:

Покуль гаворым, руйнуюцца замкі,
Песні ў нябыт адыходзяць з людзьмі.
Часта гаворкі — выгодныя лямкі, —
Раз ухапіўся — цягні і цягні [4, с. 97].

Абыякавасць да руйнавання гістарычных каштоўнасцей, атрафіраванасць нацыянальна-культурнай свядомасці — ці можна гэта перамагчы? Відаць, адказ на такое пытанне трэба шукаць у апошняй страфе верша. Аўтар двума апошнімі радкамі яшчэ раз цытуе словы эпіграфа, зноў ставячы іх у моцную пазіцыю — толькі ўжо фінала. Гэта прымушае чытача ўспрыняць дадзеныя словы на свой рахунак, што няяўным, апасродкаваным чынам заклікае да дзеяння. Так падвойнае цытаванне ў вершы "Колькі прызнанняў у шчырым каханні…" дазволіла аўтару з дапамогай аднаго і таго ж сродку стварыць розныя сэнсы, пашырыць і паглыбіць семантычнае поле цытаваных радкоў.

Такі прыём "падвойнай цытацыі" аўтар выкарыстоўвае даволі часта. У кнізе В. Шніпа "Страла кахання, любові крыж" змешчана аповесць у вершах і прозе "Першы папяровы снег". Герой аповесці складае інтымныя вершы дзяўчыне, у якую закахаўся. У адным з такіх вершаў аўтар звяртаецца да знакамітага гімна каханню — верша А. Куляшова "Бывай". Нават непадрыхтаваны чытач ведае гэты праграмны паэтычны твор, разумее асноўную яго ідэю: смутак лірычнага героя з прычыны немагчымасці быць побач са смуглявай Алесяй. Таму эпіграф да верша В. Шніпа, якім паслужыў першы радок куляшоўскага твора ("Бывай, абуджаная сэрцам, дарагая...") адразу падключае ўвесь аўтарскі тэкст да крыніцы, рыхтуе чытача да ўспрымання і асэнсавання дадзенага верша. Сапраўды, паэтычны твор Шніпа мае тую ж мінорную танальнасць, заключае ў сабе тую ж ідэю, што і верш Куляшова. Моцную пазіцыю цытаты-эпіграфа аўтар яшчэ больш узмацняе, зрабіўшы яе першым радком свайго вершаванага твора. Праўда, цытаванне тут недакладнае:

Бывай, пакінутая ў сэрцы, дарагая. Ніколі болей
разам нам не быць з табой [5, с. 84].

Замена словазлучэння "абуджаная сэрцам" на "пакінутая ў сэрцы" бачыцца не выпадковай. Так падкрэсліваецца трываласць і працягласць

лірычнага перажывання: тое, што пакінута ў сэрцы, застаецца ў ім назаўжды.

Цытата — гэта магчымасць дыялогу з іншымі тэкстамі, дыялогу, які ўзбагачае аўтарскае выказванне коштам цытаванага тэксту. Дыялог з паэтамі, што пісалі вершы інтымнай лірыкі, В. Шніп у вышэйзгаданай аповесці працягвае творам “А ў вашым голасе жывуць анёлы...”. Тут таксама ў якасці эпіграфа выкарыстаны першы радок верша прызнанага майстра інтымнай лірыкі Леаніда Дранько-Майсюка “у Вашым голасе квітнеюць астры...”. Як вядома, гэты твор уваходзіць у склад цэлага вершаванага цыкла пад назвай “Вершы для А.”. Традыцыя напісання вершаваных цыклаў, прысвечаных жанчыне, у літаратуры далёка не новая (узгадаем хаця б блокаўскія “Стихи к прекрасной даме”). В. Шніп ідзе не зусім традыцыйным шляхам — чаргуе вершы, якія, па сутнасці, таксама ўяўляюць сабой цыкл, з лістамі ў празаічнай форме ўсё да той жа Цудоўнай і Непаўторнай. Такім чынам, падабраная паэтам цытата адсылае нас не толькі да канкрэтнага верша, але і да цэлага цыклу.

Паколькі эпіграф — асноўны від цытавання ў В. Шніпа, варта больш падрабязна разгледзець функцыі эпіграфа ў вершаванай спадчыне гэтага мастака слова. Н. А. Кузьміна называе дзве асноўныя функцыі — інфарматыўную і формаўтваральную [6, с. 148]. Інфармацыя, якая ўводзіцца эпіграфам, можа быць двух тыпаў: інфармацыя пра аўтара (творчага суб'екта), які выбірае эпіграф, і інфармацыя пра тэкст, які размяшчаецца пад эпіграфам. Так, напрыклад, аналізуючы эпіграфы В. Шніпа, няцяжка заўважыць, што паэт цытуе, як правіла, вядомыя больш-менш шырокаму колу чытачоў творы класікаў беларускай літаратуры. Гэта дазваляе выказаць адпаведныя меркаванні пра літаратурныя густы паэта.

Эпіграф як пэўная інфармацыя пра аўтарскі тэкст выконвае ў адносінах да яго неаднолькавыя функцыі. Ён можа заключаць у сабе зместава-фактуальную інфармацыю, задаючы тэму, якая будзе раскрыта наступным тэкстам. Такую функцыю выконвае, напрыклад, эпіграф да “Балады Алеся Пісьмянкова” (зборнік “Балада камянёў”): “Ведайце: калі мяне не стане — // Я ў сваю дывізію пайшоў (Аляксей Пысін)” [7, с. 33]. Гэтыя радкі раскрываюць тэму вялікай душэўнай страты, якую адчувае кожны з нас, губляючы блізкага чалавека, сябра і паплечніка. В. Шніпу пашчасціла з Пісьмянковым сябраваць, працаваць у газеце “ЛіМ”, выступаць на літаратурных вечарынах... Думаючы пра А. Пісьмянкова, паэт уяўляе, што той пайшоў у дывізію А. Пысіна — свайго земляка: і на тым свеце сябры павінны быць побач...

Часам эпіграф утрымлівае зместава-канцэптуальную інфармацыю, выяўляючы ідэю, канцэпцыю твора. Возьмем эпіграф да "Балады Турава":

"На Беларусі Бог жыве (Уладзімір Караткевіч)" [7, с. 17]. Гэтымі радкамі сцвярджаецца, з аднаго боку, ідэя богаабранасці нашай краіны, з другога — яе неўміручасці: Бог ёсць любоў і Бог ёсць вечнасць.

Зместава-падтэкставая інфармацыя сустракаецца ў эпіграфах даволі рэдка. Да верша са зборніка “Беларускае мора” пад назвай “Выкраданне Беларусі” В. Шніп абраў наступны эпіграф: “О Беларусь, мая шыпшына, // зялёны ліст, чырвоны цвет! (Уладзімір Дубоўка)”. У. Дубоўка ўспрымае лёс Радзімы ў цэлым аптымістычна, верачы, што ёй не страшны ні дзікі вецер, ні густы чарнобыль. Пры гэтым настрой верша В. Шніпа мінорны, калі не сказаць песімістычны: ствараецца адчуванне разгубленасці і бездапаможнасці: // Над морам зжаўцелым травы Шыпшыны лісточак зялёны Вятрамі на злом галавы Падхоплены ў неба шалёна [8, с. 74]. Такая неадпаведнасць зместу эпіграфа і аўтарскага тэксту здаецца нам не выпадковай. Паколькі эпіграф мае моцную пазіцыю пачатку твора, то аўтар пакідае за ім права на прэвалiруючую сэнсаўтваральную ролю і прызнае заключаны ў яго падтэксце аптымістычны пачатак.

У якасці тэксту-крыніцы часта выкарыстоўваюцца творы, што адыгрываюць важную ролю ў станаўленні нацыянальнай культуры. Для нас адным з такіх твораў з’яўляецца паэма Якуба Коласа “Новая зямля”, першае двухрадкоўе якой стала не проста крылатым выслоўем, а сімвалам адданасці і любові да Бацькаўшчыны. В. Шніп цытуе гэтыя словы неаднаразова, устаўляе іх у розныя кантэксты ў залежнасці ад аўтарскай ідэі і сэнсавай нагрузкі. У “Баладзе Міхася Стральцова” дадзеная цытата мае экзістэнцыяльную афарбоўку, падкрэсліваючы марнасць і хуткаплыннасць жыцця. Паэт жыве, гарыць, аддае ўсяго сябе вершам, каб пасля пераўтварыцца ў палын-траву... І хоць яго сэрца б'ецца ў вершах -ці можна тое ж самае сказаць пра яго суайчыннікаў? // І я стаю каля тваёй магілы, // Як ля ўзарванае стаю царквы. // Шапчу:”Мой родны кут, як ты мне мілы...” // І шэпат чуецца палын-травы...” [7, с. 29]. Па сваёй спецыфіцы лірыка ўвогуле і лірыка В. Шніпа ў прыватнасці адлюстроўвае ў першую чаргу стан чалавечай свядомасці. Свядомая арыентацыя В. Шніпа на творчую спадчыну сваіх папярэднікаў і сучаснікаў, з аднаго боку, вызначае светапоглядныя арыенціры мастака слова, з другога — дазваляе ўзбагаціць аўтарскі тэкст новымі сэнсамі. Такая найбольш агульная роля інтэртэкстаў у паэзіі В. Шніпа.

---

1. *Фоменко, И. В.* Цитата / И. В. Фоменко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / под ред. Л. В. Чернец. — М., 1999. — С. 496—505.
2. Тамарченко, Н. Д. Скрытая цитата как отсылка к жанровой традиции / Н. Д. Тамарченко // Искусство поэтики — искусство поэзии. К 70-летию И. В.

Фоменко: сб. науч. тр. — Тверь, 2007. — С. 303—321.
3. *Семенова, Н. В.* Цитата в художественной прозе (на материале произведений В. Набокова): Монография / Н. В. Семенова. — Тверь, 2002.
4. *Шніп, В. А.* На рэштках Храма: Вершы / В. А. Шніп. — Мінск, 1994.
5. *Шніп, В. А.* Страла кахання, любові крыж: паэзія і проза / В. А. Шніп. — Мінск,, 2008.
6. *Кузьміна, Н. А.* Ннтертекст н его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина — М., 2004.
7. *Шніп, В.* Балада камянёў: паэзія і проза / В. Шніп. — Мінск, 2006.
8. *Шніп, В.* Беларускае мора: Вершы / Віктар Шніп. — Мінск, 2004.

А. Ю. Гарбачоў (Мінск)

ПАЭЗІЯ В. ГАДУЛЬКІ

Творчасць мастака з'яўляецца вобразным увасабленнем яго светапогляду. Форма, праз якую перадаецца светапогляд творцы, адлюстроўвае яго псіхалагічны стан, або, дакладней кажучы, якасць яго светаадчування. Светаадчуванне Васіля Гадулькі, калі гаварыць пра яго без канкрэтызуючых нюансаў, было трагічным. У беларускай літаратуры Гадулька з яго амаль нязменнай і чыстай нотай роспачы існуе паасобку. Ён адзінокі тут, якім быў і пры жыцці. І першае памкненне даследчыка – паспачуваць гаротнаму паэту. Без гэтага нельга: сапраўдны даследчык не бывае бяздушным, але нельга і абмяжоўвацца пачатковым крокам, каб не патрапіць у пастку усепаглынальнага і таму бяздумнага трагізму, куды нас міжволі запрашае Гадулькава лірыка.

Паэзія ёсць стыхія пачуццяў, у якой сэнсу ніколі не адводзіцца галоўная роля. Аднак сказанае не азначае, быццам паэзія наогул пазбаўлена змястоўнасці. Не, гаворка ідзе толькі пра меру наяўнасці сэнсу ў лірычным тэксце, меру, якая ў кожнага творцы свая, індывідуальная. Гэтая заканамернасць вымушае нас звярнуць увагу на тое значэнне, якое надае сэнсаваму складніку паэзіі менавіта Васіль Гадулька. У яго лірыцы прысутнічае яскрава выражаны філасофскі аспект. Так, у вершы «Годзе мудраваць: дачка хлусні...» паэта абурае «канчатковай ісціны бясспрэчнасць» [1, с. 103], таму ён скептычна ставіцца да розуму і магчымасцяў пазнання: «Розум! Ён жа першы б'е ў званы: // адкрыццё зрабіў. А гэта значыць – // цудаў стала менш. Але ж яны // побач з ім! Ды розум іх не бачыць» [тамсама].

Звужаючы пазнавальны рэсурс да ўзроўню лакальных адкрыццяў, Гадулька разам з тым прыпісвае розуму гнасеалагічную блізарукасць. Што ж – у разнастайных формах (ад тактоўна-адхіленай да сатырычнай або горка-іранічнай, як у нашым выпадку) трэціраваць пазнанне і яго інструмент сярод паэтаў заўсёды хапала ахвотнікаў. Але асаблівую цікавасць выклікае пытанне аб іх канструктыўнай праграме, аб

альтэрнатыве, якую яны супрацьпастаўляюць відавочнай для іх недасканаласці розуму і пазнання.

Гадулькава версія строга містычная і паэтычная; яна добра знаёмая і не прэтэндуе на філасофскую вышыню: «Праўду знаюць толькі камяні. // Ім аб ёй напамінае Вечнасць» [тамсама]. Акрамя таго, сфармуляваная гэтая максіма так, што незразумела, хто валодае праўдай: камяні ці Вечнасць? паасобку ці разам? А вось яе ўдакладняючы працяг: «Мозг у чалавека не такі: // згустак болю – кожная ў ім жылка» [тамсама].

У прыведзеных радках выразна вызначана светапоглядная пазіцыя В. Гадулькі: чалавек не ведае праўды, ён гнасеалагічна бяссільны, ён – перш-наперш істота для перажывання пакуты. У цэлым такую пазіцыю можна ахарактарызаваць як экзістэнцыялісцкую, але гэтая выснова ўсё ж даволі павярхоўная, бо яна дазваляе выявіць спецыфіку гадулькаўскай творчасці толькі ў самых агульных рысах.

Дададзім яшчэ адзін штрых, які тычыцца стаўлення мастакоў да гнасеалагічнай праблематыкі. Якасць гэтага стаўлення з'яўляецца фундаментальнай, бо ёю ўрэшцерэшт вызначаецца мастацкая вартасць творчасці. За пагарджанне «праклятымі пытаннямі» і за недастаткова глыбокія адказы на іх паэт плаціць тым, дзеля чаго піша, і роўна ў той меры, у якой яго светапогляд недасканалы.

Васіль Гадулька лічыць выратавальным ірацыянальны спосаб існавання і пераканана адстойвае яго гегемонію: «Няведанне ратуе нас – // дае нам жыць і спадзявацца...» [1, с. 88]. Такім чынам сродкамі культуры – арсеналам паэзіі і разважаннямі на філасофскія тэмы – аснова культуры адсоўваецца на перыферыю чалавечага быцця. А што ўзамен? На гэтае пытанне дае адказ ужо працытаваны верш «Чорная госця». У ім аўтар, выкарыстаўшы фабульную канву балады амерыканскага паэта Эдгара По «Крумкач», прыходзіць да ўласнай высновы: «...няма куды дзявацца // ад жудаснага адкрыцця, // калі знянацку – таямнічы // ў тваіх вачах – падман жыцця // ў пачварным паўстае абліччы» [тамсама]. Тут праўда паэта лакальная, таму што пазнанне звязана з адкрыццём не толькі змрочных, але і светлых бакоў быцця. Аднак Гадульку мала цікавяць апошнія; ён – пясняр роспачы і носьбіт апакаліптычнага светаўспрымання.

Гадулька бліскуча валодае майстэрствам увасаблення трагічнага зместу, і ў гэтым яму дапамагае крыштальная шчырасць інтанацыі. Для яго «Памяць сэрца – крыніца пакут невычэрпных, // успамінаў аб страчаным шчасці нясцерпных» [1, с. 91]. І нават калі паэт пачынае распавядаць пра штосьці светлае, кожны, хто знаёмы з яго творчасцю, ужо чакае пераходу да адценняў цемры і амаль ніколі не памыляецца. Верш «Люба мне, калі ў прыціхлым садзе...», у якім чуецца адгалосак ясенінскага смутку, – паказальны прыклад лірычных разважанняў В. Гадулькі. Пачатак – урачыста-элегічны. Такая інтанацыя характэрна для стылю паэта, ёю прасякнута лепшае з яго творчай спадчыны: «Люба мне, калі ў прыціхлым садзе // ў кронах дрэў не згас яшчэ агонь. // Ліст пажоўклы прыляціць і сядзе // матыльком на золкую далонь» [1, с. 49].

Аднак у другой страфе адбываецца інтанацыйны пералом і змена настрою. Аўтар уздымаецца да паэтычнага абагульнення, у якім выяўляецца прыхільнасць да апакаліптычнага светаўспрымання: «Ветрык з ім свае спыняе гульні... // Ці не для таго, каб нагадаць: // усяго жывога лёс агульны – // пакрысе мярцвець і ападаць?» [тамсама]. «Ласкавае» слова «ветрык» узмацняе сэнсавы кантраст паміж зместам пачатковай і наступных строфаў. Нельга сказаць, што Гадулька радыкальна не заўважае светлых фарбаў жыцця, але з яго пункту гледжання «час цвіцення – лічаныя дні» [тамсама] і ніяк інакш. На такой падставе ў вершы праводзіцца паралель паміж знікненнем апалых лісцяў («...пад гоман маладой лістоты // леташняй не ўспомняць карані» [тамсама]) і незайздроснай будучыняй лірычнага героя («я ў сваіх нашчадках не ўваскрэсну: // кожны з нас – апошні на Зямлі» [тамсама]). Праніклівая афарыстычнасць – яшчэ адна грань таленту паэта – узмацняе эмацыйнае ўздзеянне яго меркаванняў.

Творчае крэда В. Гадулькі, канешне ж, паходзіць ад яго светапогляду і таксама абумоўлена песімізмам (у паэта і пейзаж – пераважна начны і асенні). Нават прыгожы верш з аднайменнага твора «...ўспыхнуў і згарэў // феерверкам асляпляльных промняў // і нікому сэрца не сагрэў, // і ніхто нічога не запомніў» [1, с. 122]. Тут відавочна расчараванне рамантыка ў неабходнасці паэзіі. Прыгажосць, якая паводле Шылера павінна была ратаваць свет, у Гадулькі марна знікае ў агні. Вядома, што рамантык – гэта зачараваны цынік, а цынік – расчараваны рамантык. Але Гадулька пры ўсіх яго расчараваннях ніколі не спакушаецца ступіць на тэрыторыю цынізму. І гэта ратуе душу паэта ад самавынішчэння і дорыць яго лірыцы непадробленую празрыстасць. Але да яе Гадулька рухаецца складанымі шляхамі.

У вершы «Да крытыкаў» заклік да аб'ектыўнасці («Не дагаджайце. Патрабуйце, // каб песня песняю была...» [1, с. 48]) змяняе затоеная скарга на нялёгкую долю паэта, якая гучыць быццам «А вы могли бы?» Маякоўскага на беларускі лад: «А лепей самі паспрабуйце // вырошчваць кветкі – без святла» [тамсама]. Варта ўвагі тое, што ў гэтых словах перададзены не толькі вядомая і чаканая аўтарская ўстаноўка на творчае пакутніцва, але і пратэст супраць цемры. Нават жывучы ў змроку, паэт не згодзен ні на які іншы занятак, апроч культывавання прыгажосці. Трагічная муза Васіля Гадулькі імкнецца да святла.

Насамрэч гадулькаўская трагедыйнасць, нягледзячы на яе распаўсюджанасць, не з'яўляецца інфернальнай. Яе зброя – ваяўнічасць і інвектыўнасць – прымяняецца не вельмі часта, хаця і трапна. Гадулька ўражвае і сваёй магутнай роспаччу, і сваімі выпадамі супраць вяршыцеляў зла. Ім ён адмаўляе калі не ў праве «людзьмі звацца», то ва ўласнай паэтычнай прыхільнасці (верш «Неспакой»): «Мне б свой край апяваць. // Ад Заходняй Дзвіны і да Брэстчыны // мне б прайсці і з надзеяй // заглянуць у кожны куток, // а я бачу вялізны натоўп // прагавітых, нахабных, разбэшчаных // і ласкавага слова для іх не знайду // і не ўцісну ў

радок» [1, с. 60]. У вершаванай алегорыі «Шахматы і жыццё», відавочна напісанай Гадулькам пад уражаннем песень Высоцкага «Честь шахматной короны» і «Баллады о короткой шее», берасцейскі паэт бязлітасна ганіць злыдняў, жыццёвая тактыка якіх нагадвае яму зігзагі шахматнага каня. Гэты персанаж «...заўжды гатовы // па загаду з пенай на губе // і сягаць наўпрост цераз галовы, // і таптаць слабейшых за сябе» [1, с. 107].

Аднак часам гадулькаўская інвектыўнасць амаль губляе мяжу паміж дабром і злом, і тады паэт рызыкуе скаціцца ў небяспечную бездань. У вершы «Самагубцы» ён, на першы погляд, дыскрэдытуе прагу да жыцця і ўсхваляе смерць як збавіцельку ад пакут: «У процiборстве сіл дабра і зла // тупы інстынкт цярплівасці жывёльнай // не спрацаваў – душа перамагла, // і суджана ёй стаць, як птушцы, вольнай» [1, с. 106]. Сімптаматычна, што ў прыведзеных радках перамога душы (мацнейшай аказалася яна, а не нібыта абмежваны розум) не становіцца перамогай дабра. Але зыходны аўтарскі намер не быў злавесным, і Гадулька пацвярждае гэта фінальнымі радкамі, у якіх дасягаецца галоўная мэта верша, аснова яго мастацкай сілы, – рамантызацыя пакутнікаў лёсу: «Уцеклых не ў выратавальны сон, // а ў Вечнасць, у якой свае законы, // іх возьме Ноч пад зорны парасон // і зберажэ ад глуму іх імёны» [тамсама].

Матыў спачування ахвярам людзей і лёсу – скразны ў творчасці Гадулькі і спалучаецца з уласцівым мастаку пачуццём справядлівасці («…не для ўсіх прыносіць радасць сонца, // калі яно ўзыходзіць не для ўсіх» («Ранак у лесе») [1, с. 101]), а таксама з той наіўнасцю светапогляду, якая характарызуе людзей чулых і незласлівых. Паэт спачувае жывым істотам («Чорны кот», «Смерць») і нават «...звычайнай пешцы, // што заўжды трапляе ў лік ахвяр...» («Шахматы і жыццё») [1, с. 107]. Але ўсё гэта – праекцыя адносін да людзей, бо праз сэрца паэта праходзіць усё чалавечы боль. І такая ўспрымальнасць часта выклікае трагічныя наступствы. Вострае перажыванне паўсюднай несправядлівасці адмоўна ўплывае на настрой паэта. Таму не дзіўна, што стан спліну вельмі добра знаёмы паэзіі Гадулькі («Крытычны ўзрост», «Вецер вішчыць, як паранены вепр...», «Зноў з-за хмаркі выплыў месяц...»). Іншы раз нават пейзажныя замалёўкі ў яго становяцца змрочна-пагрознымі. Месяц, які выпраменьвае халоднае святло, успрымаецца паэтам як сімвал сусветнай адчужанасці і таму выклікае жахлівае параўнанне («Начны трыпціх»): «Месяц угары – нібы тапелец, // што з глыбокай чорнай прорвы выплыў» [1, с. 52].

У цяжкія хвіліны жыцця лірычны герой В. Гадулькі горка наракае на сваю долю, аднак пры гэтым нікому не пасылае папрок («Зноў душу апякае ўспамінам...»): «...маю тут свой куток і ў кутку тым // мушу, сын шматпакутнай зямлі, // зноў і зноў заставацца – прыкуты // лёсам продкаў да чорнай раллі» [1, с. 81]. Вельмі важныя для разумення трагедыйнасці гадулькаўскага светаадчування матывы нездзяйсняльнасці і падманлівасці кахання, ключавыя ў інтымнай лірыцы паэта («Рака», «Не выдумляй, што для цябе я не памру...», «Ноч пакінула цёмны закутак...», «Вэртумн і Памона», «Гамер і Гелена», «Зорка радасці»). Ён лічыць: «Каханне – гэта

светлы сон душы» («Санет II») [1, с. 96] – і пераносіць сваю мару аб гэтым пачуцці ў трансцэндэнтную сферу («Сустрэнемся мы ў іншым тым жыцці, // дзе нас з табой нішто ўжо не разлучыць» («Развітанне») [1, с. 51]). І ўсё ж паэтава душа жыве надзеяй на каханне («На хвалях пяшчоты...», «Усміхніся»), а яго прага пульсуе ў хвалююча-эратычным вершы «Спёка».

Магістральную сувязь з жыццём самотны лірычны герой Гадулькі падтрымлівае праз любоў да Радзімы. Ён не афішуе свае патрыятычныя пачуцці, а проста жыве на роднай зямлі і дыхае родным паветрам. Пра многае сведчаць арганічная злітнасць яго душы з беларускай прыродай і клапатлівая дэталёвасць, з якой у Гадулькавых вершах абмаляваны лясны і раўнінны берасцейскі пейзаж. Пра запаветнае – пра сваю непарыўную сувязь з Радзімай – паэт гаворыць у звыклай для сябе алегарычнай манеры: «...хай кропелькай сонца згублюся ў траве – // мне ў памяці жыць, покуль дрэва жыве» («Роднае дрэва») [1, с. 50]. І хаця ён расчараваны ў магчымасці асабістага шчасця, аднак верыць у годную будучыню свайго народа: «Пачакай: яшчэ сонца выгляне. // Сонца выгляне – будзем жыць» («Па-над хатамі, па-над гумнамі...») [1, с. 51].

Безумоўна, у лірыцы Васіля Гадулькі ёсць і недахопы. У яго крыху прамалінейна і прастадушна ўвасобленыя грамадзянскія матывы («Голас», «Па-над хатамі, па-над гумнамі…», «Неспакой»), не заўсёды ўдалым бачыцца пераасэнсаванне «вечных тэм» і вядомых сюжэтаў («Вертэр, Ева і Дон Жуан», «Ранкам клён зялёны на маім падворку…»). Не на вышыні свайго таленту паэт і ў творы буйнага жанру – «Паэме без назвы». Аднак пералічаныя хібы не фатальныя. Яны – знакі неўсталяванасці паэтычнага майстэрства, а не творчай нямогласці. Няма сэнсу засяроджвацца і на недасканаласці стылю некаторых вершаў Гадулькі: гэта не столькі індывідуальны, колькі аб'ектыўны недахоп, бо ў прыватнасці такім чынам на літаратуры адбіваецца незавершанасць станаўлення мовы і нацыі.

Што ж тычыцца песімізму, эмацыйнай квінтэсенцыі Гадулькавай паэзіі, то ён – таксама з'ява пераважна агульнага плана, дакладней, характарыстыка самаадчування беларуса. Дарэчы, цёзка берасцейскага паэта Быкаў – чалавек і пісьменнік сонечнай душы, якога тым не менш цяжка назваць аптымістам. Але галоўнае, што аб'ядноўвае такіх розных творцаў – празаіка Васіля Быкава і паэта Васіля Гадульку – гэта тое, што, кожны па-свойму, яны прыкмецілі ў беларускім менталітэце яго станоўчую рысу: глыбока затоеную («партызанскую») цягу да святла ва ўмовах навакольнага змроку. Своеасабліва гэты момант адлюстраваны ў вершы «Увосень», адным з лепшых узораў Гадулькавай лірыкі. Абраны аўтарам энергічна-працяжны пяцістопны анапест дакладна адпавядае высокаму ладу паэзіі. Гарманічны па зместу і форме, верш «Увосень» вылучаецца сваёй пранікнёнай канцоўкай: «Крывяню сабе вусны // калінавай ягадай спелаю. // П'ю лясного паветра // духмяны смаліcты настой. // І ўплятае мне восень // яшчэ адну нітачку белую – // урачыстага смутку – // у мой жураўліны настрой» [1, с. 105].

Ёсць такое імя ў беларускай літаратуры – Васіль Гадулька. І яно – адметнае. Творчасць паэта кранае чулае сэрца, а беларусам, акрамя іншага, нагадвае пра іх духоўную непаўторнасць. У айчыннай паэзіі застанецца каштоўны здабытак Гадулькавай музы – светлая ўрачыста-элегічная нота, прысвечаная любай Радзіме.

1. *Гадулька, В.* Голас / В. Гадулька; уклад. Л. М. Голубовіча. – Мінск, 2004.

О. А Маркитантова (Минск)

ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА Д. СТРОЦЕВА

Сфера человеческих отношений широка и разнообразна. Тематика многих стихотворений Д. Строцева связана с наиболее важными из них (любовь, дружба, семья).

Любовная лирика Д. Строцева предполагает несколько направлений развития темы:

а) посвящение стихотворения любимой, обращение к ней, лирический монолог о ней, то есть наличествует явно выраженный адресат (А…, Ане и т.п.);

б) лирическое исследование чувства или рефлексия на тему любви («Любовь — не угол…», «чаша, полная света и яви…»* и т.д.);

в) любовная тема может играть «вспомогательную» роль — иллюстрировать какую-либо идею («девчонка…», «Дядя Степа-великан…» и др.).

Эта черта (в) особенно характерна для ранних произведений Д. Строцева (например, для стихотворений из сборника «Тридцать восемь» (1990). Некоторое их количество мы условно поделили на «собственно эротическую» и «несобственно эротическую» лирику. Такое разделение представляется целесообразным, исходя из некоторых ее особенностей.

Например, в стихотворении «люби меня, как я тебя…» [3] перед нами предстает гротескное изображение любовных игр мужчины и женщины:

ты — иллюстрация греха!
но ты под их хихи-хаха

позируешь, отбросив щит,
и Бог на небе верещит!

* Орфография, пунктуация, графика, в том числе отступы, здесь и далее соответствует оригиналу. В сборнике «Тридцать восемь» все страницы 38-е. Страницы в других сборниках не пронумерованы.

Демонстрируя юношеский задор, автор в пародийном ключе раскрывает запретную для советской поэзии зону человеческих отношений.

В тандеме с вышеприведенным примером идет стихотворение «Дядя Степа-великан…» [3], в котором ироническому переосмыслению подвергается известное произведение С. Михалкова. Как видно из контекста, появление в окне четвертого этажа подглядывающего Дяди Степы воспринимается лирическим героем, вполне взрослым человеком, как абсолютно реальное событие:

…Я сказал ему в сердцах:
убирайся, Каланча!
Что ли ты не видишь —
у меня Дама!
ходит дома
неглиже!
а ты стучишься мне в окно!..

Можно сделать вывод, что лирический герой в нежном возрасте подвергся идеологической обработке сознания детской литературой, против чего протестует автор стихотворения. Таким образом, одна из составляющих советского культурного мифа — образ Дяди Степы — получает неожиданное развитие и смысловое наполнение.

В стихотворении «девчонка…» [3] Д. Строцев использует прием авторской маски: к юной, неопытной девушке обращается «зрелый мужчина». Поэт пародирует типаж, иронизирует по поводу манеры увещевания, наставления молодежи «на путь истинный»:

девчонка у тебя такие коленки
и никакого понятия о любви…

Стихотворение «обезьяны голые…» [3] мы также отнесли к «несобственно эротической» лирике.

обезьяны голые
ходят по Земле!

голые, веселые
ходят по Земле!

В нем за маской простодушия, восторженной глуповатости скрывается тот же отказ поэта от табуирования определенных тем в жизни и литературе, в противовес советской действительности, в которой «секса нет». Рефреном каждого двустишия второй части стихотворения звучит шутливая мотивация:

только мы одетые
испокон веков!

Рассмотрим лирическое произведение «когда тесно в трусах…» [3]. Оно имеет конкретного адресата (посвящено А…) и в поэтической форме

реализует эротические фантазии лирического героя. В них четко проступает пожелание любимой женщине обрести телесную свободу, что выражается через воображаемое воссоединение ее с природой:

…хочу тебя в лесах
нечаянно найти
<…>
поющей, на груди
пасущей муравья…

Интересно по форме четверостишие «мулики-манулики…» [3]. В стилизации под детскую считалку, буквально в нескольких словах, автору удалось передать чувство острой тоски, одиночества, потребность в ответной любви. Глубина чувств здесь прячется за подчеркнутой «простотой» и «наивностью»:

мулики-манулики карлики ушли

а меня оставили на краю земли

мулики-манулики тебя люблю

карлики-макарлики а ты

Таким образом, в ранней любовной лирике Д. Строцева мы наблюдаем стремление поэта к раскрепощению духа и тела, к свободе выражения чувств. В игровой, шутливой форме автор предлагает читателю снять «вето» с запретной темы, отбросить отжившие, неактуальные идеологические установки.

В более поздних сборниках («Виноград» (1997), «Остров Це» (2002) характер любовной лирики существенно меняется: практически исчезает ирония и пародийное начало, во многих случаях восприятие автором любви происходит с духовно-метафизической точки зрения, шутливый тон, игра сменяются серьезностью. Откровенное изображение взаимоотношений мужчины и женщины уступает сдержанному выражению чувств. Однако, вопреки первому впечатлению, Д. Строцев не делит любовь на возвышенную и земную. Она всеобъемлющая, цельная, не поддается рациональному осмыслению, что ясно видно в декларативном стихотворении «Любовь — не угол…» [2]. Это произведение является квинтэссенцией определений любви. В нем Д. Строцев, используя язык символов, попытался дать максимально полную характеристику этого чувства, рассмотрев, по возможности, и реальную его сторону («…Приходит подруга. / Приходит друг. / Это как пожелает душа…») и метафизическую («…Пьянящий запах, / и *сильный ток*, / и *магнитный дым*…» — Выделено нами. — *О. М.*).

В стихотворении «чаша, полная света и яви…» [1] любовная тема не является основной. Она присутствует здесь как одна из важнейших сфер отношений между людьми, и мы видим две ее составляющие:

а) чувственную —

чаша, полная света и яви
тело, жгущее в утлой руке... — возможно, физическое желание

хоть и наполняет тело светом и огнем, но не является определяющим в чувствах.

б) духовную —

…так *ее* дорогая улыбка
оживает в твоей нищете…

Любовь — богатство души, чувство, дарующее духовную жизнь и духовный свет. Это взгляд из некоего неземного пространства на себя, на любимую, на остальных людей. Ассоциативная метафорика, используемая для создания образов, — своеобразный мостик, возводимый поэтом между двумя мирами.

Как видно из содержания стихотворения «что ты, рай, для меня…» [1], с одной стороны, наполненной райским блаженством оказывается для лирического героя «обычная» житейская ситуация — беседа с любимой по дороге домой:

…я так весел с тобой говорить
по разумному саду ходить…

С другой стороны, рай для него приемлем, если рядом с ним будет его любимая.

Стихотворение, посвященное В. Айзенштадту («я как в огонь вошел в круг обнаженных женщин…» [1]), по всей видимости, является эмоциональной реакцией Д. Строцева на любовную лирику В. Блаженного (Айзенштадта). В нем реализуется авторское видение его поэзии и личности. Д. Строцев стремится к глубокому проникновению в поэтический и личностный универсум В. Блаженного — во-первых, Д. Строцев отказывается от псевдонима в пользу его настоящей фамилии, во-вторых, лирический монолог ведется от 1-го лица:

…за этот слезный круг, за благодать такую
я щедро заплачу — предчувствую, как вдруг
я страшно закричу, смертельно затоскую
и женщину схвачу, и выпущу из рук

Суета, женские капризы, чрезмерная увлеченность бытовыми мелочами в любовных отношениях вызывают чувство досады у лирического героя стихотворения «скажем, в орла…» [1]:

…кудри отпустит, от рук отобьется
то подавай ей густой гребешок
то подпевай ей, когда распоется

и потакаешь — а что остается…

Он пытается найти альтернативу в дружбе, и ему это удается, так как он в конечном результате обретает внутреннюю свободу:

…сетовать совестно, комплексовать
ямочку прятать в бородку петушью…

Главной идеей стихотворения «я проснулся в походном лесу…» [1], с известной долей юмора, можно считать лозунг пацифистов «Make love, not war!» Война — это кошмар, если истолковывать смысл стихотворения буквально. Что касается любви, то она представлена в бытовых подробностях. Заключительные строки

…я проснулся в холодном поту
в человечьем горячем дому
ты плыла у меня на плече
я про НУ не сказал никому

говорят нам о супружеском ложе, как об убежище от кошмара войны, как о чем-то устойчивом в противовес призрачному, ирреальному. Таким образом, образуется необычный ракурс оценки двух противоположных полюсов: реалистичность бытовых деталей (полюс «любовь») оппозиционирует сюрреалистическому содержанию сна (полюс «война»).

Крайнюю нежность и бережность по отношению к жене мы видим в стихотворении «Как маленькая рыбка…» (посвящено Ане) [1]. Счастливая улыбка любимой плавает в море свободы, нежности, открытого общения, творчества. Все это и в самом деле — любовь.

Содержание стихотворения «дышит тело кружевное…» [1] порождает ряд ассоциаций: тело — любовь — дыхание. Если между составляющими ряда поставить условный знак равенства, то окажется, что физическая любовь так же необходима телу, как и дыхание, а чувственность является неотъемлемой частью любви. Для здорового незакомплексованного человека любовь естественна и легка, как дыхание, и в то же время до предела волнует новизной, ожиданием чуда:

дышит тело кружевное
и летит, как занавеска
низко-низко надо мною
и целует, как невеста...

Аналогично любовь приравнивается к дыханию в произведении «любимая, ты дышишь в мелочах и морщинах…» [2]. Из контекста ясно, что совместный быт — это тоже любовь, и умение находить радость в мелочах, сохранять свежесть чувства — высший пилотаж семейной жизни. Лирический герой совершает духовное восхождение от раздражения и усталости от партнера через стыд к смирению в любви:

любимая,ты дышишь в мелочах и морщинах
ты все, от чего я бегу, близорукий

мне нужно подносить тебя к глазам
тогда увижу
и взгляд переведу

В стихотворении «твой краткий подарок — великое тихое платье…» [2] речь идет о пробуждении земли по весне. Земля и страна находятся в синонимичных отношениях, их образы сливаются и персонифицируются, подчеркивается их женская сущность и родовая принадлежность:

…томилась она, задыхалась
стремилась она — простиралась…

или

…у тебя новое платье
я слышу гудение пчел
я слышу запах его цветов…

В этом произведении любовь и красота являются основными темами, более того, в нем говорится также о целомудренном стыде, как реакции на провокационную «обнаженность» и «покорность» земли:

…без ножа не режь, нагота
ты жена, не врешь, да не та
ты хоть треть укрой, простыня
от героя вроде меня…

Интимность рассматривается здесь под необычным углом. Горькая ирония лирического героя свидетельствует о физическом и эмоциональном накале и о стремлении его охладить.

Грандиозное событие — приход весны (=красоты) на землю как бы преуменьшается перечислением бытовых подробностей (полотенце для ног, полотенце для лица, простыня, занавески), они выглядят особенно выпукло на фоне мифологического и широкого культурно-исторического контекста стихотворения. Благодаря этому на контекстуальном уровне образуется контраст, передающий высокое эмоциональное напряжение:

… спешите глазами, столетья и братья
ударимся с вами — объятья в объятья…

Таким образом, создаются образы воинствующей красоты (красота как сокрушающая сила), любовных отношений, как перманентной войны между людьми.

Одним из основных мотивов в стихотворении «чем сумею тебя разбудить...» [1] звучит стремление лирического героя преодолеть трудности во взаимоотношениях с любимой. Его удручает инертность в чувствах, затаенные обиды, накопившееся раздражение. Тем не менее, его не покидает надежда на позитивные изменения, на избавление от негатива отношениях и возможность начать все с начала:

…чтобы все, что копилось в котле
отлегло, отошло, отшатнулось
чтобы ты в первый день на земле

с виноградной улыбкой проснулась

Мостиком между любящими может стать «виноградное слово», то есть открытая, свободная беседа и теплый эмоциональный контакт.

Любовь — многогранное чувство, говорит поэт. Оно имеет живой и открытый характер, все его аспекты важны и взаимодополняют друг друга. Поэтическое творчество Д. Строцева эволюционировало вместе с его мировоззрением, поэтому и взгляд на любовь в ранних поэтических произведениях оличается от взгляда на это чувство в более поздних сборниках. В ранних стихотворениях Д. Строцева упор делается на чувственную составляющую. В позднейших — любовь как метафизическая категория — это не столько то, что объединяет духовное и телесное начало, сколько иное бытие и для духа, и для тела. Способность глубоко воспринимать и широко понимать любовь — основу жизни всего сущего — лежит в основе любовной лирики Д. Строцева.

1. *Строцев, Д.* Виноград: стихи / Д. Строцев. 2-е изд. — Минск, 2007.
2. *Строцев, Д.* Остров Це: стихи / Д. Строцев. — Минск, 2002.
3. *Строцев, Д.* Тридцать восемь: стихотворения, пьеса. — Минск, 1990.

У.Ю. Верина (Минск)

СЮЖЕТ О МЕРТВОМ ЖЕНИХЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЖЕНСКОЙ ПОЭЗИИ

Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они – не пустяк, и много такого – отрадного, *свежего*, как сама поэма. Все это – несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши «*вовсе* не знала», «у *самого* моря», «*самый* нежный, *самый* кроткий» (в «Четках»), постоянные «совсем» (это вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). Тоже и «сюжет»: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо «экзотики», не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больнее. – Но все это – пустяки, поэма настоящая, и Вы – настоящая.

Из письма А. Блока А. Ахматовой о поэме «У самого моря» [1, с. 705–706.]

Современная женская поэзия как объект исследования – это априорно заданная проблема. Осмыслить ее суть значит сделать большой шаг к решению. На пути «от противного» предположим отсутствие проблемы определения понятия «женская поэзия». Действительно, почему бы не принять сразу и безоговорочно, что женская поэзия – это стихи, написанные женщинами? Тем не менее понятие «женская поэзия» не является прямым и буквальным. Оно содержит немало внутренних смыслов и «подсмыслов». Например, утверждение «женская поэзия – это стихи о любви» показывает, что понятие включает не только пол автора,

но и тематику. «Подсмыслом» здесь будет шаблонная трактовка любовной темы: несчастная любовь, измена, одиночество. А здесь уже вовлекается отбор образности, других выразительных средств, но не только. Всякое представление (в частности, как в данном случае, что «любовь – главное в жизни», и при этом «любовь – это всегда страдание») содержит в себе мировоззренческую позицию автора. То есть создатель женской поэзии («поэтесса») сразу приобретает характеристики мышления, сознания, возможно, и не свойственные ему (ей). Этим, по всей вероятности, и объясняется резко отрицательное отношение большинства женщин, пишущих стихи, к понятию «поэтесса»: они не считают себя «поэтессами» и не хотят, чтобы их называли так другие. Они – «поэты», и о других говорят «женщина-поэт», «девушка-поэт» [10, с. 155]. А. Петрова не сомневается, что «поэт – это, конечно, мужчина, что подтверждается самим словом: по-русски и, хотя и в меньшей степени, по-итальянски, слово «поэтесса» скорее уничижительно, по-французски используется лишь poète, а половая принадлежность различается с помощью артикля. <…> Плохих поэтов-женщин в мире не больше, чем плохих поэтов-мужчин, но женщины более заметны, потому что они начали писать сравнительно недавно и потому что их темы или, скорее, лексическо-психологический мир, отраженный в них, иногда по традиции не является универсальным. Выражение «женские стихи» – это жесткий приговор, «мужское письмо» – комплимент» [10, с. 158]. В том же духе высказалась и Г. Ермошина: «…если понятия «мужская» поэзия (в чисто гендерном отношении) … не существует (не потому ли, что поэзия изначально считалась мужским занятием, если исключить Сафо), то словосочетание «женская поэзия» сейчас обладает определенным оценочным смыслом. Женскими клеймят чаще всего стихи не самого лучшего качества… А уж слово «поэтесса» вообще приравнивается к оскорблению» [10, с. 159].

Такого рода непрофессиональный, но заинтересованный взгляд очень ценен: он отражает сложившийся стереотип и подтверждает, что проблема определения есть. Не всё в приведенных высказываниях бесспорно и верно. Так, неоднозначно мнение о том, что поэзия «изначально» мужская. Есть и противоположные взгляды на этот счет. В частности, Н.М. Габриэлян, поэтесса, прозаик, главный редактор феминистского журнала «Преображение», высказала такую точку зрения: «Многие феминистки утверждают, что вся культура мужская. С этим трудно согласиться, т.к. песни, сказы, погребальные плачи, заплачки, заговоры создавались, в основном, женщинами. Таким образом, инструментарий, мелос поэзии, ритм, рифма во многом наработаны женщинами. То же самое можно сказать и о музыкальном творчестве, в основании которого лежит народная музыка, предшествовавшая

появлению композитора-автора. Поэтому вряд ли правомерно думать, что весь «творческий инструментарий» создан мужчинами, а женщины его лишь робко осваивают» [4]. Изучение генезиса поэзии в гендерном аспекте – интересная самостоятельная проблема, решение которой могло бы во многом обогатить и гендерную теорию, и гендерное литературоведение, и теорию стиха.

Хотелось найти определение, которое опиралось бы на непротиворечивые, а главное, доказательные основания. Ими могли бы быть исследования в области гендерной психологии, однако сами психологи, как и специалисты других областей, признают, что гендерные координаты – это гендерные стереотипы или мифы. Например, «мужчина любит лежать на диване», «мужчина лучше, чем женщина, готовит еду, но стоять у плиты ежедневно – женское дело» (см. [7], [15]). Исследование таких мифов более продуктивно, чем породивших их механизмов, видимо, потому, что мифы более устойчивы и их исследование имеет определенную традицию. Кроме того, история гендерных стереотипов равна истории человеческой мысли. Представления о мужчине и женщине как силе и слабости, духовном и телесном, форме и материи транслировались в трудах величайших умов многих эпох – от Платона и Аристотеля (см. [7]). Попытка усомниться в том, что тысячелетиями считалось незыблемым, кажется борьбой с очевидным.

Своего рода миф питает и изучение женской поэзии. Он один, но о двух головах. Первая произрастает из теории (пост)феминизма и идеи гендерного равенства. В русле этого мифа трактуется поэзия Ники Скандиаки, Марианны Гейде, Елены Фанайловой, многих других поэтесс, – тех, кто, по словам А. Скидана, «сильнее урана» (см. [12]).

Вторая же происходит из противоположной посылки: из представления о специфически женском способе реализации любовной (главной) темы в стихах и, в сущности, единственности этой темы для «поэтесс». Некоторое соответствие можно найти между названными двумя типами и двумя подходами к проблеме женской субъективности [5, с. 53–54]. Интересующая нас ветвь будет отвечать эссенциалистскому подходу, при котором женский опыт и женская субъективность рассматриваются как единые.

Прежде чем остановиться на этой разновидности и рассмотреть ее в связи с символическим развитием сюжета о мертвом женихе, отметим еще несколько важных общих положений. Они прояснят некоторый исследовательский скепсис, который неизбежно войдет в дальнейшие аналитические пробы.

Сложность рассмотрения женской поэзии усугубляется наличием внутренних парадоксов. Не вызывает сомнения, что женская поэзия

стремится избежать своего гендерного статуса, поскольку сама трактует свой пол как «№ 2», признавая за собой все коннотации вторичности: «второй», «другой», «плохой», «слабый», «не такой, как надо». (С. де Бовуар еще в 1949 г. написала работу «Второй пол», определив проблему женской субъективности и сделав ее главной в гендерных исследованиях до настоящего времени: см. [5, с. 50].) Утверждая свое равенство или свою инаковость (в общественных, в творческих отношениях), женщина тем самым утверждает свою неполноценность.

Женской поэзии присуще стремление скрыть свой пол и осознание невозможности сделать это. Простейшие эксперименты, проведенные в студенческой аудитории (прочитывались фрагменты стихов, в которых не было гендерно маркированных форм прошедшего времени глаголов и др.), показали 100% «попадание»: узнавание пола автора происходило мгновенно и никаких трудностей не вызывало. Этот эксперимент был «подсказан» Е. Фанайловой и Г. Ермошиной, причем интересно, что результат опроверг предположения обеих. Е. Фанайлова высказалась в том смысле, что «было бы много смешного» [10, с. 155], т.е. много ошибок. Г. Ермошина – что «наверняка тексты некоторых мужчин-поэтов будут отнесены к «женской» поэзии, и наоборот» [10, с. 159]. Ошибок не было. Значит, есть в поэтическом тексте некие знаки, позволяющие определить пол автора. При этом инструментария, способного выявить эти знаки, нет. Гендерное литературоведение еще только в начале пути, несмотря на то, что другие гуманитарные науки – социология, психология, история, антропология, политология – уже в 2001 г. представили первые результаты в соответствующих разделах учебного пособия [2]. В аннотации, а также содержании книги можно найти полный перечень «традиционных социальных дисциплин», а также новых (культурные исследования, мужские исследования, др.) и заметить знаковое отсутствие литературоведения. Единичные исследования, которые базируются на теоретических основаниях, а также имеют аналитический, а не описательный характер, не достаточны для того, чтобы уверенно представлять гендерное литературоведение, а потому до сих пор верны, например, такие утверждения: «Литературоведы пока не располагают инструментарием для обнаружения связи между биологическим и символическим полом в творчестве» [4].

Сюжет о мертвом женихе в современной поэзии будет рассматриваться как специфически женский. Во-первых, в том смысле, в каком о нем высказался А. Блок в письме к А. Ахматовой. При этом отметим, что «мертвые женихи» в поэзии Ахматовой появились не без влияния Блока (см. об этом [14]). Во-вторых, в свете исследований, связывающих сюжеты о подмене жениха, обычаи с использованием

погребальных масок, табуирование имени, запрет видеть жениха (все это объединяет идея смерти как невидимости) в единый комплекс с выделением двух точек зрения – женской и мужской, отразившихся в двух группах сюжетов. По мнению Р.Г. Назирова, «знаменитая группа сюжетов о женихе-мертвеце (AT 365)[1] и сюжеты о благодарном мертвеце (AT 506 и 507) описывают, по сути дела, один и тот же обряд, но с разных точек зрения: первые – с точки зрения девушек, вторые – с точки зрения женихов» [9].

В библейской традиции любовь и смерть соединяются в Ветхом Завете, в Песне песней Соломона (глава 8, стих 6): «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она пламень весьма сильный».

В психоаналитической терминологии Эрос и Танатос – два главных инстинкта, любовь и смерть – важнейшие невротические переживания.

Они не могут не питать поэзию.

При отборе материала сюжет о мертвом женихе понимался как воплощенный символически. Главной задачей при этом было определить наличие его во втором типе женской поэзии. В символическом понимании и идея «вечной любви» будет связана с «мертвым женихом», и идеализация любви, выраженная прямо или скрытая в подтексте. Ироническое воплощение сюжета или его отсутствие характерно первому типу.

Всесторонне сюжет реализуется в поэзии А. Афанасьевой. Цикл «Eros, Thanatos», но не только – весь ее поэтический текст связывает любовь и смерть. О. Дарк в эссе о поэзии Афанасьевой сделал ряд важных наблюдений. В частности, о том, что вода, воздух – обязательные составляющие поэтического пространства Афанасьевой, а их «общее свойство» – смертельность [3, с. 132]; «шут, dark side of Прекрасный принц, – главный (и лирический) герой Афанасьевой» [3, с. 138], связанный с безумием и гибелью. Это сознательное воплощение сюжета, при котором он не компонент, а основа конструирования художественного мира, существующего только в широком культурно-мифологическом контексте.

Современная поэзия не может транслировать сюжеты в их каноническом варианте. У Афанасьевой сохраняется модус сюжета (трагедийный), но присутствует переворачивание ситуации. О. Дарк отмечает это в отношении «альбомной» традиции: Прекрасный принц

---

[1] В указателе СУС тип AT 365 описывается следующим образом: *Жених-мертвец: невеста оплакивает убитого жениха; он является к ней и увозит в могилу.*

говорит о девушках и о себе [3, с. 137]. Но и «мертвая девушка», заменившая в его сердце всех живущих и грезящих о нем, в таком случае – перевернутый образ мертвого жениха.

Вписанным в широкий контекст сюжет о мертвом женихе можно увидеть в поэме Е. Боярских «Эхо женщин». Офелия и Гамлет, Ярославна, Медея, Паоло и Франческа, Мастер и Маргарита, Орфей и Эвридика – их образы, осмысленные в сложной метафорике, складываются в вопрос, завершающий поэму: «…это и есть любовь?» [11, с. 53].

Иной вариант, грубо-телесный, представлен в поэзии П. Барсковой («На дверцах здешних туалетов…», «Блаженный Григорий»). Кроме того, ситуации отсутствия «жениха», его отъезда, разговора на расстоянии или присутствия «неизвестно где», которые, думается, можно считать модификациями сюжета, в поэзии П. Барсковой довольно частотны («Письмо любимому в Колорадо», «Жизнь улыбалась мне сегодня…», «Как Персефона и Живов…»).

Более «понятный» и прямой вариант предлагают А. Горбунова («Ретро XX век», «Дай мне, если ты правда любишь, живой воды…», «Кости, земля, трава»), Е. Круглова:

эта картинка из коллекционного издания
на ней видно, что он думает о любви и смерти
ей хочется чтоб он когда-нибудь разбился
а потом долго в это не верить [13, с. 85],

Т. Мосеева: «…приходите на него смотреть // и кладите на него цветы» [13, с. 119].

Нельзя сказать, что в женской поэзии, питающейся (пост)феминизмом, отсутствие сюжета абсолютно. Нет. Отдельные редкие вкрапления есть, их поиск интересен, но чем сложнее и интеллектуальнее образность, чем менее серьезен тон, тем дальше отстоит «мертвый жених» от своей сюжетной сути. И тем не менее. Доминирующая в поэзии Гилы Лоран грубая сексуальность не помешала появлению такого, например, ироничного поворота темы: «…всей душой была влюблена, сладко и сильно // и что ж? оказалось статуя» [8, с. 53]. Он единичен, но он есть. Сложная Гали-Дана Зингер вплела в стихотворение «приданое из ветоши и хлама», став «невестой», когда «спят живые с мертвыми вокруг», и обещая неназванному жениху: «там в стране далекой буду я тебе иной» [6, с. 66–67]. Ю. Идлис, Е. Костылева любовь и смерть мыслят в ином контексте.

Интересные находки ожидают исследователя украинской женской поэзии. Так, М. Савка «мертвого жениха» превратила в «анонимного любовника» – героя одноименного стихотворения, начав с утверждения, что лучшие любовники остаются неизвестными.

Сюжет о мертвом женихе, понятый как специфически женский и символически реализованный в поэзии, является одним из оснований, на котором может базироваться изучение женской поэзии.

1. *Блок, А.* Соч.: В 2 т. — М., 1955. Т. 2.

2. Введение в гендерные исследования. Ч. I: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. — Харьков; СПб., 2001.

3. *Дарк, О.* Афанасьева: Гамлет // Воздух. — 2006. — № 4.

4. Женщины и новаторство в России. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.owl.ru/avangard/vstrechateoret.html.

5. *Жеребкина, И.* Феминистская теория 90-х годов: проблематизация женской субъективности // Введение в гендерные исследования. Ч. I: учеб. пособие / под ред. И. А. Жеребкиной. — Харьков; СПб., 2001.

6.*Зингер, Г.-Д.* Часть Це: книга стихов. — М.; Тверь, 2005.

7. *Коноплева Н.А.* Гендерные стереотипы // Словарь гендерных терминов / под ред А. А. Денисовой. — М., 2002.

8. *Лоран, Г.* [Стихи] // Воздух. — 2006. — № 4.

9. *Назиров, Р. Г.* Сказочные талисманы невидимости // Бельские просторы. 2006. № 1. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.hrono.info/text/2006/nazi01_06.html.

10. О женской поэзии / Е. Фанайлова, А. Петрова, А. Альчук, Г. Ермошина, М. Степанова, П. Барскова, Г.-Д. Зингер // Воздух. — 2006. — № 4.

11. Плотность ожиданий: поэзия: сб. / под ред. О. Славниковой и Д. Кузьмина. — М., 2001.

12. *Скидан, А.* Сильнее урана. Современная женская поэзия // Воздух. — 2006. — № 3.

13. Смена палитр: поэтическая антология / сост. Д. Давыдов. — М., 2007.

14. *Топоров, В. Н.* Ахматова и Блок. К проблеме построения поэтического диалога: «блоковский» текст Ахматовой // Топоров В. Н.Петербургский текст русской литературы. — СПб., 2003. С. 372–480.

15. *Чебанов, С. В.* Типология мнимостей, относящихся к представлениям о поле // Мифология и повседневность. Гендерный подход в антропологических дисциплинах. Материалы науч. конф. 19–21 февраля 2001 г. — СПб., 2001; Ин-т русской литературы (Пушкинский дом) Российской Академии наук, 2001. — С. 425–439.

І. С. Скарапанава (Мінск)

КАНЦЭПТУАЛІСЦКІЯ ПРАЕКТЫ ВІКТАРА ЫВАНОВА

Віктар Ываноў – прадстаўнік пакалення next, якое прыйшло ў беларускую літаратуру ў канцы 90-х гадоў XX ст. – пачатку XXI ст. Ён укараняе ў ёй прынцыпы канцэптуалізму, які Ус. Някрасаў характарызаваў як авангард авангарду.

У вершы “Літаратурная вучоба” В. Ываноў закранае вельмі хваравітую для літаратуры праблему – мноства дастаткова пісьменна і

прафесійна напісаных тэкстаў, якія тым не менш немагчыма прызнаць за паэзію: іх галоўны недахоп – другаснасць, адсутнасць уласнага аблічча. Новае, ні да чаго не падобнае, якраз можа ўспрымацца традыцыйнай свядомасцю як дрэннае, – палемічна завастрае сваю думку аўтар, хоць надае выказванню амбівалентнасць, бо і ні да чаго не падобнае можа аказацца нікуды не вартым. Верш адлюстроўвае кірунак намаганняў самога В. Ыванова, ужо адзін псеўданім якога пабуджае звярнуць на сябе ўвагу. Вучыўся ён найперш у рускіх паэтаў. Галоўнымі яго арыенцірамі, паводле ўласнага прызнання, былі канструктывіст І. Сяльвінскі і канцэптуаліст Ус. Някрасаў (які, дарэчы, В. Ыванова ацаніў). Уваходзіў у разнастайныя групы, заўсёды авангарднай арыентацыі: "Бум-Бам-Літ" (куды ўступаў двойчы: у 1999 і ў 2000), створаны ім самім гурт "Засралі казарму" (2001 – 2002), потым сумесна з С. Дубялевічам створаны гурт "Краджа золата" (2005 – 2007), які выступаў з музычна-тэкставымі кампазіцыямі, урэшце, ім жа створаны гурт – "Марыянская ўпадзіна" (з 2007), што абапіраецца на дасягненні "Queen", Ingwie J. Malmsteen, "Агаты Кристи".

Аповесць В. Ыванова "Кутузаў" напоўнена карцінамі жыцця маладых літаратараў Мінска, якія шукаюць сябе і магчымасці прабіцца ў друк. Кожны, натуральна, лічыць сябе геніем, якога зачакалася беларуская літаратура; стаўленне да яе адпаведна – суперкрытычнае. Паказальны такі, напрыклад, дыялог:

– Вася, а хто ваш улюбёны паэт? – спыталася яна.
– Маякоўскі… <…>
– А беларускія якія?
– Я не цікаўлюся беларускай літаратурай, – адказаў Вася. – Яна сфальсыфіцыраваная [2, с. 35].

Праўда, фігура Васі шмат у чым парадыйная, але настроі, што лунаюць у моладзевым асяродку, яго амбіцыёзнасць аповесць тым не менш перадае.

Сам В. Ываноў – вялікі пантыст: ён любіць здзіўляць, уражваць, эпатаваць. Яго натуральная стыхія – канцэптуалізм, і дастаткова авангардны: у формах трэшу, панк-кабарэ. Скажам, на прэзентацыі сваёй першай (і пакуль адзінай) кнігі "Асарці" (2009) В. Ываноў, велічна седзячы пасярод сцэны на крэсле, агучыў такі "непрыстойны", а па сутнасці іранічны манаверш:

Я памыю **яго** для цябе.

Анекдатычная форма любоўнага прызнання выклікала замінку – і рогат.

Вось тут і ўзнікае пытанне: ад чыйго імя напісаныя творы В. Ыванова? На яго дае адказ В. Бурлак у прадмове да яго кнігі:

“Віктар Ываноў мысьліць праектамі. Перш, чым напісаць верш, ён піша паэта, які піша гэты верш і яшчэ 10 – 100 – 1000 іншых вершаў. Калі ж праект вычэрпвае сябе, Віктар Ываноў, як ашчадны гаспадар, выкарыстоўвае тое, што ад яго засталося. Напрыклад, паэт ператвараецца ў героя” [1, с. 3].

У стварэнні шматлікіх іміджаў, якімі аперуе аўтар, праглядаецца традыцыя Д. А. Прыгава, якую В. Ываноў пераносіць на беларускую глебу. Праз створаныя іміджы ён зводзіць рахункі з квазіпісьменнікамі і квазілітаратурай, празмерным завышэннем значнасці пасрэднасцей, а тое і нулёў, высмейвае трафарэтнасць, так і эпігонскі авангард. У асноўным В. Ываноў парадыйна высмейвае *літугнаенне*, якое іншымі ў такой якасці часта не ўспрымаецца.

Далёка не ўсё ў В. Ыванова апублікавана (ён аўтар амаль 600 вершаў і 25 паэм. У кнізе “Асарці” прадстаўлены малады паэт Павел Пасюкевіч: і персанаж, і стваральнік тэкстаў, што яму прыпісваюцца. Гэта самазакаханы малады аўтар з неадэкватнай самаацэнкай, які лічыць сябе выбітным майстрам пяра пры вельмі сціплых здольнасцях (рыса, дастаткова характэрная для беларускіх літаратараў), зацыклены на славе і ўжо пры жыцці ператвораны самім сабой у музейную фігуру. На дзвярах кватэры ў яго прымацавана шыльдачка:

“Тут у 1971 годзе
нарадзіўся і жыве
малады творца
Павал Пасюкевіч” [2, с. 8].

У адным з пакояў уладкавана падабенства музея, дзе ўзоры напісанага раскладзены на стале і іншых прадметах і да кожнага прымацаваны паясняльны ўказальнік; маецца і дэтальны пагадовы спіс напісанага, прычым як каштоўная рэліквія захоўваецца нават школьнае сачыненне за дзясяты клас і ўвогуле ўсё-ўсё-ўсё. Між іншым, змешчаныя вершы Пасюкевіча кшталту “Літволата”:

Во лат-
ыніне
Воля
наляцінула на
мяў… НЕ!,

я ў не-
сьвядомасьці,
дома ці
на дне? [2, с. 10] –

знарочыста парадыйныя ў дачыненні да таго, хто лічыць сябе надзвычай “прасунутым” – авангардыстам: авангард пракладае новыя шляхі ў мастацтве, а Пасюкевіч выкарыстоўвае шматразова запатрабаваныя клішаваныя коды, да таго ж сваімі псеўданавацыямі абсурдызуючы і без гэтага пусты па змесце тэкст (герой-паэт ніяк не можа зразумець: ці дома ён, ці на дне; непрытомны, ці што? або з перапою? – прыкідвае чытач). Вялікія прэтэнзіі заканчваюцца пшыкам, лірычная споведзь-самагімн выклікае смех. Цэлы раздзел кнігі называецца “Творчасць Пасюкевіча”. Тут прадстаўлены разнастайныя жанравыя формы: і лірычная споведзь, і монаверш, і санет, і трыялет, і песня. Але ўяўная разнастайнасць і разнапланавасць толькі падкрэсліваюць уласцівую творам Пасюкевіча другаснасць. Асабліва смяшыць нязменная прэтэнзія на наватарства, што абарочваецца то глупствам, то прафесійнай непісьменнасцю, то графаманіяй. Каб прывабіць да сябе ўвагу, Пасюкевіч звяртаецца да “смелых” тэм. Так, песня-байка “Мужык і бабёр” прысвечана праблеме заафіліі і распавядае пра сужыццё мужыка з бабром. “Смелы” аўтар выступае ў абарону правоў “меншага брата” і ў той самы час апявае гуманізм сучаснай дзяржавы, якая не дала справе ходу, быццам бы пашкадаваўшы жонку і дзяцей бабра (хоць атрымала “кампрамат” яна дзякуючы таму, што ўсё ў яе пад кантролем). Многа рознага абсурду ці проста недарэчнасцей удаецца нагарадзіць герою-паэту.

Забаўна выглядае выкарыстанне старых жанраў у дачыненні да новых рэалій, напрыклад, традыцыйна салоннага жанру – трыялета для прапановы “пераспаць”. Кантраст выкшталцонай формы і зніжанага яе напаўнення дае камічны эфект, які самім Пасюкевічам, натуральна, не ўсведамляецца.

Вядома ж, не мог абысці спарадыяваны герой-паэт нацыянальна-патрыятычную тэматыку, хоць бы з прычыны яе “моднасці” і жадання “адзначыцца” як “свой”. Нічога пераканаўчага і патрэбнага беларусам ён сказаць не здолеў, паўтарае агульныя месцы, спаўзаючы ў таўталогію і не заўважаючы, як сам сабе супярэчыць:

І можна сказаць, што ў Радзіме маёй
Няма пераменаў да лепшага,
Ды чую пах роднай зямліцы сваёй,
І тут мне адразу і лепшае [2, с. 116].

Атрымліваецца, што “патрыёту” добра, нягледзячы на тое, што пераменаў да лепшага няма, – пах важнейшы за дабрабыт Радзімы. Дый пах гэты – літаратурны, чыста віртуальны: скрозь асфальт паэт-урбаніст яго адчуць не ў стане. Усё гэта ўяўнае і прытворства, а тысячаразовы перапеў даўно апетага і сказанага можа толькі набіць аскому і выклікаць канчатковую пагарду да літаратуры. Вось супраць чаго выступае В. Ываноў, выкарыстоўваючы літаратурную маску псеўданаватара.

Але ў канцэнтраваным выглядзе заезджаныя клішэ беларускай літаратуры (а заадно і літаратуразнаўства) сабраныя В. Ывановым у паэме “Беларусь мая адзіная”, якая да Пасюкевіча дачыненне ўжо не мае і прыпісваецца паэту-традыцыяналісту Алесю Яруну. У містыфікацыйнай прадмове, напісанай ад імя д.ф.н. Таццяны Карзючэнкі, накідваецца літаратурны партрэт Алеся Яруна, ахарактарызаванага як яркі малады талент, аўтар са сваім уласным паэтычным голасам, сваёй тэматыкай і вобразнасцю. Прадмова, аднак, наскрозь парадыйная і высмейвае безгустоўнасць, пасеізм, непрафесіяналізм у літаратуразнаўчай навуцы, у чым пераконваецца чытач, азнаёміўшыся з паэмай. Галоўная яе рыса – вытанчана стылізаваная (В. Ывановым) трафарэтнасць. Гэтая асаблівасць падкрэслена згушчэннем шматразова апрабаваных літаратурных кодаў. Перад намі споведзь выхадца з вёскі, які ў ідылічных тонах і “чужымі” словамі апісвае сваё сельскае юнацтва, не азмрочанае ніякімі праблемамі, – згадваюцца толькі родная хата, стагі сена, купальская крынічка, першыя спатканні:

яе праводзіў я да дому
пасьля гулянкі ўначы
і вакол сіняга парому
ўсю ноч пяялі салаўі [4]

У пошуках лепшай долі (хоць і так усё цудоўна, лепей і быць не можа) герой з’язджае ў сталіцу, дзе атрымлівае вышэйшую адукацыю, паступае ў аспірантуру, а заадно сыходзіцца з іншай. Але ўсё ў горадзе (у параўнанні з вёскай) не па ім, і ў вершах, якія складае, ён не перастае клясціся ў вернасці “малой радзіме”, быццам супраць сваёй волі патрапіў на чужыну. Грувасцячы штамп на штамп, А. Ярун паўтарае ўжо шмат разоў сказанае. Да таго ж нязграбным стылем, само сабой зразумелае падае як вялікую заслугу:

я паступіў ў аспірантуру
але калі я паступлю
няхай сабе ў дактарантуру
я сувязі ўсё ж не згублю

з сваёй адзінай роднай мовай
з паэзіяй і чарадой
сваіх прыгожых вершаў новых
з краінай роднаю маёй [Тамсама].

Традыцыяналісцкае абарочваецца ў паэме графаманскім, хоць захоплены сабой А. Ярун гэтага не разумее. Паколькі пісаць яму няма пра што, сыходзіць і натхненне. Ён разлічвае зноў знайсці яго, вярнуўшыся ў родныя мясціны. У вёсцы герой-паэт быццам бы і сустракае сапраўднае шчасце і наважваецца, нарэшце, прызнацца ў каханні сваёй калісьці маладой музе, першай з жней, а цяпер – старшыні калгасу (трэба думаць, перадпенсійнага ўзросту). “Сарамяжлівасць” паэта-традыцыяніста абсалютна непраўдападобная – яна не зашкодзіла знайсці ў горадзе каханку (праўда, потым кінутую), дый ніякай сувязі (хоць бы праз пошту) з гэтак мілай яго сэрцу герой многія гады не падтрымліваў. Хоць А. Ярун увесь час замілаваны сабой, ён паўстае не толькі як няздара, але і чалавек малапрывабны, які ўрэшце абраў ролю нахлебніка ў адзінокай, але заможнай жанчыны:

яна ўсьміхнулася мне сьціпла
і адчыніла дзьверы ў дом
каханьне наша ўжо ня згібла
грымеў вясеньні зноўку гром [Тамсама].

Асноўная мэта А. Яруна – прадэманстраваць сваю любоў да роднай зямлі і адданасць нацыянальным вытокам. Але да яго гэта прарабілі сотні аўтараў, і нічога новага А. Ярун у літаратуру не ўносіць. Эпігонскія пераспевы агульнавядомага, і гэткім самым кандовым чынам, патыхаюць фальшам, выяўляюць творчую бездапаможнасць, што і робіцца ў В. Іванова крыніцай камічнага. Сапраўднаму аўтару ўдаецца зрабіць штамп і коснасць смешнымі, дыскрэдытаваць іх спекулятыўнае выкарыстанне, даць знакавую фігуру псеўдапаэта, якая ўсё яшчэ часта, на жаль, рэпрэзентуе беларускую літаратуру. І не выпадкова ў прадмове з’яўляюцца імёны С. Мінскевіча і В. Жыбуля – сваю неаддзельнасць ад “другой культуры” акцэнтуе тым самым В. Іваноў.

Сваім праграмным творам В. Іваноў лічыць верш “Дагістарычнае” (2008). Яго герой – бабуін, але пры ўсёй умоўнасці ў ім выступаюць аўтабіяграфічныя рысы: прыхаваны сум ад усведамлення недасканаласці свету і ўласнай недасканаласці, патрэба ў нястомнай працы над сабой, набыцця якасцей дэміурга, які пераўтварае жыццё:

Я – homo habilis, самотны бабуін.
Збудую помнік я і вежу адзіноты.
Хай партыя мая ўсяго адна-дзве ноты,
Ды гэтак скавычу і вью я адзін.
……

Будую гарады для некалькіх краін.
А малпачка мая народзіць мне народы.
Калі няма людзей, дык буду цар прыроды
Я, homo habilis, самотны бабуін. [3, с. 68]

Літаратурная маска бабуіна прыносіць у твор элемент камічнага, служыць пераадоленню пампезнасці, і тым не менш верш пранізвае заўзятая мара пра ператварэнне дачалавека ў істоту мыслячую, творчую, высокаманальную, якая нараджае сабе падобных. Менавіта такія, перакананы В. Іваноў, павінны панаваць на зямлі.

Музычнае суправаджэнне і нарастаючае эмацыйнае напружанне аўтарскага спеву ў час выступленняў узмацняюць уздзеянне "Дагістарычнага" на слухачоў, заражаючы прагай самаўдасканалення як галоўнай справы чалавека на зямлі. Бо якія людзі, такі і свет. В. Іваноў свой выбар зрабіў – гэта выбар "на карысць найвышэйшага" (М. Цвятаева). Таму ён і адмаўляе *псеўда*, у якіх бы абліччах яно ні выступала.

Прадстаўлены на старонках друку В. Іваноў, аднак, далёка не поўнасцю, і яго праекты апісання з кваліфікаваным каментаром не атрымалі розгаласу. Якія сюрпрызы чакаюць чытачоў, пакажа час.

1. *Бурлак, В.* Віктар Іваноў як я яго бачу / В. Бурлак // Іваноў, В. Асарці. – Мінск: Галіяфы, 2009.
2. *Іваноў, В.* Асарці: паэзія, проза, п'есы / В. Іваноў. – Мінск: Галіяфы, 2009.
3. *Іваноў, В.* Дагістарычнае / В. Іваноў // Маладосць. — 2008. № 9.
4. *Ярун, А.* Беларусь мая адзіная / А. Ярун. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: http://diary.ru/~ne-ugodno-li-svininki .

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: АНАЛИЗ СОСТОЯНИЯ

Т. В. Журчева (Самара)

ЖАНРОВЫЕ ИСКАНИЯ В НОВЕЙШЕЙ ДРАМАТУРГИИ: КОНЕЦ ТРАГИКОМЕДИИ (постановка проблемы)

Мы традиционно говорим о жанровых исканиях в литературе того или иного периода, имея в виду и имманентную литературному процессу эволюцию жанров, и вполне сознательное стремление субъектов этого процесса осваивать те или иные жанры, взрывать и менять их, творить новые, играть с жанровыми формами и т.п. Само слово «искания» предполагает более или менее сознательное действие. В новейшей драматургии, сознательность «исканий» не представляется очевидной. Скорее, напротив, представители «новой драмы» рубежа XX-XXI вв. демонстрируют даже некоторое равнодушие к этой проблеме: они легко и небрежно разрушают не только жанровые формы, но и саму родовую природу драмы, однако на этих руинах пока не возникло ничего сколько-нибудь нового. Явление это объективное, исторически и эстетически закономерное. Позволю себе коснуться только одной его стороны.

Как явствует из заявленной темы, точкой отсчета выбрана трагикомедия. А точнее – трагикомическое. Потому что трагикомедия в XX столетии редко реализуется в четких жанровых формах (примеров более или менее точного воплощения жанра мы не много найдем в конкретной художественной практике). Она воплощается скорее на уровне мировоззрения, миропонимания, или, как это формулировал еще в 1960-е гг. И. Рацкий (автор соответствующих статей в КЛЭ и Театральной энциклопедии), — как «трагикомическое мироощущение» [1, 593], а Т. Свербилова (автор одного из самых первых опытов осмысления отечественной трагикомедии) вводит понятие «трагикомического пафоса», ставя тем самым трагикомедию и трагикомическое в один ряд с трагедией и трагическим, комедией и комическим и т.д. [2, 14]

Трагикомедия заступает место трагедии в новой исторической и эстетической ситуации 20 в., которую очень образно описал Иннокентий Анненский в свой статье «Драма на дне»* [3, 74].

«Новая драма» рубежа XX-XXI вв. (с которой традиционно связывается развитие современной трагикомедии), отняла у публики Гамлета (т.е. трагического героя), а взамен предложила ей «маленького человека», способного задаваться гамлетовскими вопросами, но не готового совершать гамлетовские поступки. Право на рефлексию и самопознание перестало быть эксклюзивной привилегией Героя, а превратилось, если следовать Карлу Ясперсу**, в повседневную, едва ли не рутинную обязанность каждого. С этим трудно смириться и еще труднее это реализовать в художественной практике. Поэтому, кстати, вершинные образцы отечественной драмы середины 20 века – от Алексея Арбузова и Виктора Розова до Александра Володина и Александра Вампилова – упорно возвращаются к классическому Герою, хотя и самоотверженно готовы искать его на кухне, в рабочем общежитии или коммунальной квартире, на стройке, в маленьком сибирском поселке… Своего рода утопическая попытка повернуть вспять логику движения философской мысли и художественного процесса XX века и, вопреки очевидному, все-таки найти выход из неразрешимости экзистенциального конфликта, из абсурдности мироустройства. Этот своеобразный эскапизм обнаруживает себя и на жанровом уровне (арбузовская мелодрама, володинская лирическая драма), и на сюжетно-композиционном (вампиловские кольцевые композиции как воплощение неконечности жизни, возможности продолжить ее на новом витке спирали), и на уровне героя, который всю свою активность и деятельность обращает (или должен обратить) внутрь себя.

---

* Размышляя о природе горьковского конфликта, Аннинский пишет: «Самое *Дно* Горького, как элемент трагедии, не представляет никакой новости. Это старинная *судьба*, <…> которая когда-то вырвала глаза Эдипу и задушила Дездемону <…> Прежде судьба выбирала себе царственные жертвы: ей нужны были то седины Лира, то лилии Корделии. Теперь она разглядела, что игра может быть не лишена пикантности и с экземплярами менее редкими, и ей стало довольно и каких-нибудь Клещей или Сатиных. Теперь она не брезгает для своего маленького дела даже самой будничной обстановкой, но зато теперь, совершенно оставив романтические эффекты и мир сверхчеловеческих страстей, она умеет прекрасно пользоваться для своих целей данными психопатологии и уголовной статистики. <…> *герой*, человек божественной природы, избранник, любимая жертва рока, заменяется теперь типической группой, классовой разновидностью» (курсив автора. – *Т.Ж.)*

** Имеется в виду хрестоматийно известное суждение Ясперса: « Мы всегда в ситуации. Я могу работать, чтобы изменить ее. Но существуют пограничные ситуации, которые всегда остаются тем, что они есть; я должен умереть, я должен страдать, я должен бороться, я подвержен случаю, я неизбежно становлюсь виновным. Пограничные ситуации наряду с удивлением и сомнением являются источником философии. Мы реагируем на пограничные ситуации маскировкой или отчаянием, сопровождающим восстановление нашего самобытия (самосознания)» [4, с. 347—348].

Утверждая духовную деятельность как главную и единственно продуктивную форму деятельности, драматурги 1960 — 70-х пытались восстановить классические абсолютные истины, непреложные ценности, вновь утвердить размытые рубежом веков границы между добром и злом. Правда, не всегда им это удавалось. И «уши» трагикомедии порой очень заметны и в мелодрамах Арбузова, и особенно в лирических драмах Володина и комедиях Вампилова. Однако полноправно трагикомедия возвращается в драматургии Людмилы Петрушевской, которая декларативно отказалась от того, чтобы выражать какую-либо «авторскую позицию» и давать какие-либо оценки своим героям. «Литература – не прокуратура», — заявила она в одном из своих интервью середины 1980-х годов. Марианна Строева определила этический пафос Петрушевской как «содрогание о зле», ссылаясь на А. Сухово-Кобылина, который полагал, что «содрогание о зле есть высшая форма нравственности» [5, 223]. Это не было открытием Петрушевской, потому что «новая драма» рубежа XIX-XX вв., традиции которой она унаследовала, также активно утверждала именно это – содрогание о зле, заменившее собой катарсическое переживание высокой трагедии. И воплощался этот пафос именно через негероического трагикомического героя — маленького человека с гамлетовской рефлексией, бессильного перед обстоятельствами, но вынужденного им противостоять в силу такого устройства мира, когда человеку не дано уклониться от «пребывания в ситуации».

Герои Петрушевской кажутся еще более маленькими и мелкими, чем их предшественники. Однако момент самовыражения очень важен для героев Петрушевской, потому что он должен стать итогом рефлексии и саморефлексии. Собственно самовыражение — это и есть событие, способное двигать драматургическое действие. Через самовыражение, мучительное, требующее колоссальных усилий, герои Петрушевской и противостоят непонятному, абсурдному миру.

Драматургия Петрушевской как бы вернула отечественную драму и театр к эстетической ситуации «новой драмы», но на ином витке исторической спирали. И можно, пожалуй, сказать, что она и завершила в нашей литературе и в нашем театре тот круг, который был начат «новой драмой». Сохраняя в своих пьесах экзистенциальный конфликт и героя, противостоящего непостижимости бытия, она возвращается к тому трагикомическому мироощущению, которое сформировалось на рубеже веков. А ее «содрогание о зле» по-прежнему питается идеей о человеке как мере всех вещей. На этом круг жизни отечественной трагикомедии как последней попытки утвердить самостоянье человека завершается. Подобно тому, как в пьесе чеховского Треплева *«все жизни, свершив свой*

печальный круг, угасли» и осталась лишь некая мировая душа посреди холода и мрака небытия.

И кто же принял на себя миссию этой мировой души? Вопрос риторический, ибо ответ самоочевиден – «новая драма – 2», пришедшая на новом рубеже, теперь уже не просто веков, а тысячелетий.

«Новейшая драма», безусловно, скорбит о человеке, раздавленном жизнью. Боль человеческая – ее главная тема и главный предмет внимания. И в этом смысле ее создатели, конечно, как и положено русским литераторам, вышли из «гоголевской шинели». И даже как бы не вышли, а наоборот, вернулись в нее и старательно обживают каждую прореху, каждую оторванную пуговицу. **Но**… Вполне закономерное «но», ибо и времена, и нравы уже иные. Неизменной осталась только боль. Однако Н. Гоголь и длинный ряд его последователей жили в ином мире. Концептуально ином. Поэтому в их художественной системе в центре – конфликт человека с миром, конфликт добра, в которое они верят, со злом, о котором содрогаются.

Что же изменилось сегодня? Изменился самый мир. И его отражение в сегодняшнем искусстве. В художественной картине мира не осталось места идеалу. На новом рубеже нет этого противостояния. Хотя оно как будто бы и декларируется (так, например, Вадим Леванов в одном из своих интервью говорит о том, что его интересует, почему, если в человеке изначально заложены и добро, и зло, то зло, как правило, превалирует [6]). Но на самом деле этого противостояния как основы драматургического конфликта уже и быть не может. Потому что эпоха гуманизма, агонизировавшая более 100 лет, действительно, наконец, рухнула. Исчез не только образ человека как меры всех вещей, образ, который был центром земного мира. Исчез и Бог как воплощение высшего разума, света, добра и любви. А если Бога нет, то, как справедливо говорил Смердяков, все позволено. В том смысле, что категории добра и зла перестают существовать, потому что место Бога как высшего гармонизирующего разума не просто опустело, а исчезло. Это даже не великое экзистенциалистское Ничто. Это даже не абсурдизм. Картина мира, отраженная во многих произведениях «новой драмы — 2», напоминает страшные антиутопические предвидения о том, какой станет земля после глобальной ядерной катастрофы. Хотя на самом деле они чаще всего избирают своими сюжетами вполне современные жизненные обстоятельства, разворачивающиеся в вполне узнаваемых интерьерах и происходящие с столь же узнаваемыми, очень похожими на любого из нас людьми (достаточно вспомнить хотя бы «Пластилин» или «Волчок» Василия Сигарева, «Собирателя пуль» Юрия Клавдиева, «Mutter» Михаила Дурненкова, многие другие пьесы этих и других представителей новейшей

драматургии). Дело не только и не столько в материальных разрушениях. Разруха по-прежнему в головах. Ментальность героев «новой драмы-2» так же катастрофична, как и окружающий их мир. И в их сознании нет ничего, что бы могло этому страшному миру противостоять: они часть этого мира, жестокого, безыдеального и страдающего от своей жестокости и безыдеальности. В сознании героев еще живет разделение на «я» и «они», но оно по сути своей иллюзорно. Потому что «я» и «они» практически ничем не разделены и неразличимы. Поэтому в «новой драме» деградирует конфликт, а вслед за ним и действие. Пластилиновый мир (удивительно точный образ Сигарева) не может быть структурирован. И не может рефлексировать и обрести самобытие. А если невозможно обрести самобытие, то и трагикомедия как последний плач по утраченной классической картине мира, умерла за ненадобностью.

Объяснить эту мысль мне хотелось бы на примере пьес тольяттинских драматургов. «Тольяттинская драматургия», наряду с «екатеринбургской школой», — одно из воплощений принципиально новой литературной ситуации: провинциальная ментальность входит в литературу не в противостоянии со столичной ментальностью, московской или петербургской. Образ провинциального города и живущих в нем людей создается как самостоятельный и самодостаточный. Это и есть собственно мир, а не некая его окраина, от которой «три года скачи, ни до какого государства не доскачешь». Данное обстоятельство очень важно, поскольку именно городское пространство, городская среда – это та внешняя, объективная реальность, с которой взаимодействует человек и которая агрессивно враждебна по отношению к нему. Она его породила, и она же его убивает, уничтожает его человеческую сущность духовно и физически. Модель взаимодействия героя «новой новой драмы» очень похожа на традиционную модель конфликта человека и мира. Однако природа этого взаимодействия существенно иная.

В пьесах тольяттинских драматургов выстраивается образ провинциального российского города, который есть собственно мир. И помимо него никакого иного мира нет. Любая альтернатива городу («космос» в «Mutter» В. Дурненкова, деревня в его же «Ручейнике», река и лес в «Облаке, похожем на дельфина» Ю. Клавдиева и др.) – это инобытие, смерть. Но и город – это не живой, а мертвый мир, неспособный породить новую жизнь («Собиратель пуль», «Пойдем, нас ждет машина», «Я – пулеметчик» Ю. Клавдиева, «Раз, два, три…», «Выглядки» В. Леванова), а способный только убивать. В лучшем случае жизнь там когда-то была («Шар братьев Монгольфье», «Парк культуры имени Горького», «Отель «Калифорния» В. Леванова), но в невозвратном прошлом.

Таким образом, человек, как будто противопоставленный среде, на самом деле не может ей сопротивляться, он аморфен в своем протесте, даже самом жестоком.

Так через образ городского пространства тольяттинские драматурги реализуют свое представление о взаимодействии современного человека с миром. И в этом взаимодействии обнаруживает себя та точка, к которой пришел в ходе своей эволюции драматургический конфликт, а следовательно и определенный этап «жанровых исканий».

Хронотоп в драматическом произведении, как и все другие элементы, связан с продвижением событий, которое, в свою очередь, зависит от «сопротивления среды», от типа конфликта и от способов его разворачивания и разрешения в пьесе и спектакле. Образы времени и пространства становятся в драматургии XX и XXI веков одним из наиболее продуктивных способов формирования и развертывания драматургического конфликта и, следовательно, выражения авторской концепции мира и человек. В пьесах тольяттинских драматургов (и не только у них) с достаточной очевидностью обнаруживается «кризис сопротивления», выражающийся в том, что, с одной стороны, человек находится в постоянном и мучительном противоборстве с пространством, ему данным. С другой же – он не в состоянии ни изменить это пространство, ни покинуть его. Даже в смерти он остается его пленником. И, соответственно, выстраивается «энтропический» тип развития действия и характеров, свидетельствующий об обесценивании, рассеянии, практически почти буквальной энтропии жизненной энергии. Выморочное пространство города-мифа порождает выморочных людей, сама жизнь которых равна смерти, а смерть ничего не меняет в фатальной не-жизни кромешного мира.

---

1. См.: Краткая литературная энциклопедия. Т. 7. М., 1972.
2. *Свербилова, Т. Г.* Трагикомедия в советской литературе. / Т. Г. Свербилова. — Киев, 1990.
3. *Анненский, И. Ф.* Драма на дне / И. Ф. Анненский // Анненский И. Ф. Книги отражений. — М., 1979.
4. Цит. по: Краткая философская энциклопедия. — М., 1994.
5. *Строева, М.* Мера откровенности // Современная драматургия. — 1986. — № 2.
6. http://www.levanov.ru

М. В. Савіцкі (Магілёў)

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВЫЯ ПОШУКІ БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ НА МЯЖЫ XX—XXI СТАГОДДЗЯЎ

Беларуская драматургія ў савецкі час атрымала значную вядомасць дзякуючы імёнам К.Крапівы, А.Макаёнка, А.Петрашкевіча, М.Матукоўскага, А.Дзялендзіка, А.Дударава і інш. Менавіта іх творы мелі значны рэзананс і шырокую вядомасць далёка за межамі Беларусі. Драматургія постсавецкага часу перажыла разам з грамадствам крызіс, які адбіўся на ўсіх сферах чалавечай дзейнасці, у тым ліку і на мастацтве. Па статыстычных дадзеных, у параўнанні з 1960 г. у першай палове 90-х гг. на тэрыторыі былога СССР драматычных твораў было выдадзена менш амаль у два разы. Таму слушнай падаецца думка Т. Шамякінай, што “1990-я гг. не былі спрыяльныя для беларускай літаратуры” [8, с. 6]. У той жа час, перажыўшы перыяд, “пазначаны адбіткам надзей” [5, с. 88], беларуская драматургія працягвае сваё развіццё і мае пэўныя поспехі ў мастацкім асэнсаванні спрадвечных маральных і духоўных каштоўнасцей, у імкненні да творчага пошуку, ”які яднае мастацкую традыцыю з наватарствам, раскрыццём, пераасэнсаваннем, а часам і мастакоўскім пераадоленнем новых рэалій” [2, с. 14].

На сучасным этапе развіцця літаратуры працягвае назірацца цікавасць мастакоў слова да тэмы гісторыі нашай Бацькаўшчыны. Традыцыі беларускай гістарычнай драмы, закладзеныя ў савецкі перыяд У. Караткевічам, знайшлі працяг у творчасці А.Петрашкевіча (“Прарок для Айчыны”, “Крыж святой Ефрасінні”, “Рыцар свабоды”), І. Чыгрынава (“Звон – не малітва”, “Ігракі”, “Следчая справа Вашчылы”, “Осцей – Альгердаў унук”), А. Дударава (“Купала”, “Палачанка”, “Чорная панна Нясвіжа”), І.Масляніцынай (“Крыж Ефрасінні Полацкай”), А. Курэйчыка (“Скарына”) і інш. Новае адраджэнне гістарычнага жанру ў 90-я гг. было абумоўлена надзённымі патрэбамі часу. Імкненне нацыі да рэалізацыі права на самавызначэнне, дзяржаўную незалежнасць, развіццё мовы і культуры, абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці, вяртанне некалі занядбаных духоўных і культурных каштоўнасцей — усё гэта спрыяла большай зацікаўленасці беларускіх драматургаў у раскрыцці гістарычнай тэмы. Заўсёды ў лёсавызначальныя для краіны часы мастакі слова звярталіся ў сваёй творчасці да асвятлення дзейнасці асоб, якія былі здольныя апярэдзіць сваю эпоху. Менавіта таму героямі іх п’ес з’яўляліся Е. Полацкая, Ф. Скарына, С. Будны, М. Гусоўскі і інш. Драматургі з сучасных пазіцый спрабуюць асэнсаваць падзеі далёкага мінулага як асновы фарміравання нацыянальнай адметнасці, таго пачуцця, што робіць

чалавека грамадзянінам, які клапоціцца не толькі пра асабісты лёс, але і пра лёс краіны. Талент вядомага празаіка І. Чыгрынава ярка выявіўся і ў драматургіі: кожная з яго п'ес (а іх напісана амаль два дзесяткі) мае своеасаблівы і арыгінальны погляд на многія вядомыя падзеі і вылучаецца спробай аўтара даць ім сваю інтэрпрэтацыю. У п'есе "Звон – не малітва" (1988 г.) аўтар пранікае ў дахрысціянскае мінулае Беларусі і ўзнаўляе эпізод, калі полацкая княгіня Рагнеда была пакарана высылкай у правінцыю за сваю ўпартасць у пытаннях веры. Яна выступала супраць гвалтоўнага ўвядзення хрысціянства, якое прывяло да жорсткасці, кровапраліцця і стала дзейсным інструментам далейшага закабалення полацкіх зямель. У дыскусіі з сынам Ізяславам Рагнеда выказвае сваю нязгоду з рашэннем апошняга адмовіцца ад паганства і прыняць праваслаўе. Спрэчка маці з сынам узнаўляе падзеі дзвюх эпох, паганства і хрысціянства, якія аказалі значны ўплыў на далейшае развіццё краіны.

Падзеі Крычаўскага паўстання 1743-1744 гг. пад кіраўніцтвам Васіля Вашчылы знаходзяць адлюстраванне ў п'есе І. Чыгрынава "Судовая справа Васіля Вашчылы" (1988 г.). Выкарыстаўшы архіўныя матэрыялы, аўтар здолеў намаляваць прывабны воблік кіраўніка Крычаўскага паўстання, спыніўшы сваю ўвагу на ўсебаковым раскрыцці характару галоўнага героя. Героем гістарычнай згадкі І.Чыгрынава "Осцей – Альгердаў унук" (1996 г.) з'яўляецца князь Осцей. Ён паўстае перад намі мужным і энергічным чалавекам, які абараняе Маскву ад нашэсця татарскага войска ў 1382 г.

Сваю адданасць падзеям беларускай даўніны засведчыў А.Дудараў, з-пад пяра якога ў 90-я гг. выйшла некалькі гістарычных драм. У трагедыйнай п'есе "Купала" (1994 г.) аўтар пераносіць нас у часы існавання Вялікага княства Літоўскага. П'еса закранае важныя для Беларусі гістарычныя падзеі, у прыватнасці, шлях князя Вітаўта да княжацкага трона. Галоўнымі героямі з'яўляюцца Вітаўт і яго стрыечны брат Ягайла. Паміж імі ідзе пастаянная барацьба за княжацкі трон. А.Дудараў, характарызуючы галоўных персанажаў п'есы, дае ўласную ацэнку героям. Апісваючы Ягайлу, аўтар не абмінае патаемных яго задум, паказвае хітрасць і жорсткасць гэтага чалавека. Але драматург не спяшаецца выставіць яго злачынцам і ліхадзеем і паказвае, што ў нейкі момант Ягайла завагаўся наконт таго, ці варта яму ажыццяўляць свае злачынныя планы. Іх здзяйсненню часта спрыяе акружэнне князя Ягайлы. Адмоўным атрымаўся вобраз стражніка Люценя, на сумленні якога ляжыць асноўны цяжар віны здрадніцкім забойстве Кейстута. Сэнс жыцця Люценя заключаецца ў халопскім служэнні ўладару, ва ўменні яму дагаджаць. Процілеглы тып адданасці гаспадару —пакаёўка ў палацы Вітаўта Алена. Безнадзейна закаханая у князя, яна дапамагае яму ўцячы з затачэння ў Крэўскім замку, памяняўшыся з ім адзеннем. Гэтая

самаахвярнасць каштавала ёй жыцця – Алену спальваюць на вогнішчы, лічачы яе служкай цёмных сіл. Князь Вітаўт паказаны як сумленны чалавек, патрыёт, для якога маральныя прынцыпы і ўласны гонар – вельмі важныя паняцці. Ён даруе Ягайлу ягоныя грахі і ідзе на пагадненне з ім, думаючы пра лёс роднай зямлі і свайго народа.

У цэнтры ўвагі драматургаў не толькі гістарычныя асобы, але і пісьменнікі. Стабільнай увагай карыстаецца Францыск Скарына. Асоба беларускага першадрукара, пісьменніка, перакладчыка, мастака-графіка, навукоўца з бліскучай еўрапейскай адукацыяй паўстае перад намі ў драматычнай паэме М.Арочкі “Судны дзень Скарыны” (1990 г.), гістарычнай драме А.Петрашкевіча “Прарок для Айчыны” (1990 г.), фарсе М.Клімковіча і М.Адамчыка “Vita brevis, або Нагавіцы святога Георгія” (1995). У творах М.Арочкі і А.Петрашкевіча шмат увагі адведзена драматычным перыпетыям жыццёвага лёсу славутага першадрукара: гісторыі судовых спраў, побытавых калізій, якія адабралі ў яго шмат здароўя, часу і вымусілі эмігрыраваць у Прагу. Судовая справа, звязаная са спадчынай, скончылася для Ф.Скарыны турмой, апынуўшыся ў якой, ён думае не столькі пра свой асабісты лёс і вызваленне, колькі пра лёс культуры роднага краю. У творы М.Клімковіча і М.Адамчыка вобраз Скарыны істотна адрозніваецца ад раней створаных беларускімі пісьменнікамі. Перад намі аматар любоўных прыгод, фарсавы персанаж. Твор быў неадназначна ўспрыняты чытачамі, таму што, на думку С. Лаўшука, гаворка ідзе “пра карэктнасць, пачуццё меры, якіх яўна не хапіла маладым літаратарам” [3 , с. 105]. Сюжэт гісторыка-біяграфічнай драмы А. Курэйчыка “Скарына” (2006) заснаваны на ўзнаўленні і асэнсаванні жыццёвага і творчага шляху выдатнай постаці XVI ст. Мы маем магчымасць пазнаёміцца з сучасным варыянтам гісторыка-біяграфічнай драмы, у якой мастак слова “фарміруе новы міф пра Ф. Скарыну, пераводзячы яго ў палемічна-дыскурсіўнае поле квазібіяграфіі” [3, с. 40]. Гаворачы пра жанрава-стылёвыя адметнасці твора, А.Курэйчык адзначае: “гэта не біяграфія і нават не гістарычная стылізацыя. Гэта погляд сучасніка на сучасніка, хоць і праз прызму нейкіх гістарычных рэалій” [4, с. 362]. Тры перыяды жыцця Скарыны—маладосць, сталы ўзрост, старасць — падаюцца на старонках п’есы. Такія тыпалагічныя рысы рэнесанснага дзеяча, як энцыклапедызм ведаў, валоданне некалькімі мовамі, схільнасць да вандровак, гуманізм, вальнадумства, патрыятызм, знаходзяць пераканаўчае ўвасабленне на працягу ўсяго твора. Убачым мы галоўнага героя і ў Вільні, і ў Падуі, некалькі разоў дзеянне перанясе нас у Прагу, калі Скарына, поўны сіл, аптымізму, выношвае планы на будучыню. У гэтым жа горадзе перад намі паўстае Скарына зусім стары і смяротна хворы. Высокія патрыятычныя пачуцці пранізваюць мастацкую структуру

п’есы і выражаюцца ў рэтраспекцыйных прыёмах, калі галоўны герой успамінае пра сям’ю, дзяцінства, родныя мясціны. Шмат выпрабаванняў выпадае на долю Скарыны. Паказальны эпізод прыезду Падзвіцкага, які шляхам падману хоча прымусіць Скарыну пераехаць у Вільню, але, атрымаўшы адмову, заяўляе “…Загінайцеся тут. І ведайце, што для краіны вы застанецеся… жулікам, здраднікам… А ўсе вашы кнігі мы знойдзем і знішчым”[4, с. 50]. Гісторыя даказала адваротнае. У цэлым маладому драматургу “ўдалося стварыць пераканаўчы мастацкі вобраз Скарыны, не злоўжываючы аўтарскай свабодай мастацкага вымыслу, захоўваючы жанравы код біяграфічнай драмы”[3, с. 41].

У аснову драматычнай паэмы Р. Баравіковай ”Барбара Радзівіл” (1991) пакладзены летапісныя падзеі ў Вялікім княстве Літоўскім, а таксама паданні пра каханне Жыгімонта II Аўгуста і адной з самых прыгожых жанчын сваёй эпохі Барбары Радзівіл. Зачараваны прыгажосцю княгіні, Жыгімонт тайна абвянчаўся з ёй, нягледзячы на нядаўнюю смерць жонкі, насуперак волі бацькоў і ўладалюбным інтарэсам беларускай і польскай шляхты. Стаўшы польскім каралём пасля смерці бацькі, ён дабіўся афіцыйнага прызнання Барбары польскай каралевай, але яна на жаль, у хуткім часе была атручана. У аўтарскай абмалёўцы гісторыя кахання Жыгімонта і Барбары падаецца ў святле рамантызацыі і меладраматызму. На першы план выходзяць пачуцці закаханых, якія кідаюць выклік свайму асяроддзю і часу, такому неспрыяльнаму для ўзвышанага кахання.

У беларускай драматургіі знаходзіць адлюстраванне чарнобыльская трагедыя. Творы А. Петрашкевіча (“Дагарэла свечачка...”, 1988), І. Чыгрынава (“Хто вінаваты”, 1993), М. Матукоўскага (“Бездань” , 1992), А. Ждана (“Салгалі богу, салгалі…”, 1993), А. Дударава (“Адцуранне”, 1994), В. Ткачова (“Блакада ў Кругліцы”, 1994) Г. Каржанеўскай (“Чарнабог”, 1997) і інш. вызначаюцца трагедыйнасцю пафасу і зместу. Філасофская сімволіка-рамантычная паэма-драма [1, с. 108] А. Дударава “Адцуранне” ўзнаўляе трагедыю жудаснага пекла, у якім апынуліся людзі. Разам з героямі п’есы Ліквідатарам, Дэсантнікам, Вешчуном, Старым мы трапляем у зону адцурання, дзе гіне ўсё жывое, вар’яцеюць людзі, знішчаюцца пабудовы. Дапаўняецца ўсё гэта містычна-неверагоднымі дзеяннямі: ажываюць мерцвякі і ідуць у зону. Рэальныя падзеі пераплятаюцца з умоўна-фантастычным паказам дзеяння, выводзячы нас на абсягі іншабыцця, вечнага часу. Ідэйная выснова твора заключаецца ў наступным: Чарнобыль – сімвал зла і вар’яцтва, перамагчы які можна толькі тады, калі мы будзем змагацца за “новае неба і новую зямлю”, звяртаючыся да гуманных ісцін, многія з якіх чалавецтва пакінула нашчадкам у біблейскіх запаветах. У п’есе М.Матукоўскага “Бездань”

асэнсоўваюцца наступствы Чарнобыля, падрыхтаваныя камандна-адміністрацыйнай сістэмай, якую ўвасабляюць у творы першы сакратар ЦК рэспублікі Антон Пятровіч Чумак і яго памагатыя. У рэдактара рэспубліканскай газеты Аляксея Траяна памірае пры родах жонка і дзіця. Яны, як мы даведаемся крыху пазней, сталі ахвярамі жудаснага экалагічнага эксперыменту. Асуджаючы кіраўнікоў тыпу Чумака, для якіх клопат пра ўласную пасаду з'яўляецца жыццёва важным, аўтар выказвае крытычнае стаўленне і да галоўнага героя п'есы Аляксея Траяна, які таксама стаяў на варце інтарэсаў камандна-адміністрацыйнай сістэмы. Перажыўшы асабістую трагедыю, ён убачыў увачавідкі тую бездань сацыяльнага і маральнага падзення ў грамадстве, сведкам якой стаў сам. Беларуская драматургія мае ў сваім арсенале і алегарычную драму. Яе прыклад — алегарычная п'еса-казка для дарослых Г. Каржанеўскай "Чарнабог". У дадзеным вобразе аўтар персаніфікуе тое, што раней называлася мірным атамам і што паслужыла прычынай вялікай катастрофы. Выразна прасочваецца сугучнасць слоў Чарнобыль — Чарнабог. За вобразамі Чарнабога, Мастака, Мары, Безаблічных прасочваюцца пэўныя алюзіі дня сённяшняга.

Абвастрэнне грамадскіх і сацыяльных праблем у другой палове 80 – 90-х гг., калі ўскладніліся ўзаемаадносіны паміж людзьмі, калі дабрыня і спагада саступілі месца жорсткасці і цынізму, надало новы творчы імпульс беларускім драматургам. Праблемы духоўнасці, пошуку чалавекам свайго месца ў жыцці знаходзяцца ў цэнтры ўвагі драматычных твораў А. Дударава ("Злом"), І.Каржанеўскай ("Мора, аддай пярсцёнак"), А. Паповай ("Улюбёнцы лёсу"), А. Федарэнкі ("Багаты кватарант"), З. Дудзюк ("Заложнікі шчасця), М. Клебановіча ("Збродныя душы")і інш. Па-рознаму адлюстроўваюць мастакі слова сучасную рэчаіснасць, але ж ёсць у іх ацэнках нешта агульнае. Гэтае агульнае можна вызначыць як абвостраную рэакцыю на рэаліі жыцця людзей у новых сацыяльна-эканамічных умовах. П'еса А.Дударава "Злом" (1989) паказвае нам жыццё і побыт людзей "дна". Кожны па-рознаму трапіў сюды. Сметнік стаў агульным домам для Піфагора, Афганца, Русалкі, Дацэнта, Хітрага, Пастушка і інш. Нехта з іх стаў ахвярай палітыкі і часу, а нехта — ўласных памылак. Кожны з герояў у душы звяртаецца да свайго мінулага, якое ім уяўляецца самым светлым промнем жыцця. Мінулае не дае ім спакою, прымушаючы пакутаваць душэўна і шукаць сэнс жыцця ў сваім існаванні. У нечым меладрама А. Паповай "Улюбёнцы лёсу"(1994) перагукаецца з драмай А. Дударава "Злом". І хоць яе героі не адносяцца да людзей "дна", але ж яны таксама жывуць настальгіяй па мінулым, таму што некалі былі "гаспадарамі жыцця", а сёння апынуліся на ўзбочыне жыццёвай дарогі. Гераіня твора Ірына са шкадаваннем ўспамінае прыгожае жыццё, якое ёй

забяспечваў бацька-генерал і ў якім было “столькі шыку”. Рэаліі новага дня зусім іншыя: кароткі любоўны раман Ірыны заканчваецца нічым, былы муж не змог далучыцца да новых гаспадароў жыцця, а бацька-генерал больш падобны да старога маразматыка, які хоча, каб яго адвезлі ў Маскву для прыняцця парада. Лейтматывам праз увесь твор праходзіць думка пра тое, што нельга бяздумна і бесклапотна карыстацца жыццёвымі дабротамі: тое, што лёгка даецца, лёгка і адбіраецца. П’еса А. Федарэнкі “Багаты кватарант” (1995) крытыкуе прыкрыя з’явы нашага грамадства і заклікае быць духоўна прыгожымі і маральна чыстымі. Героі п’есы – звычайная гарадская сям’я: дацэнт ВНУ Васіль Васільевіч, яго другая жонка Алена Яўгенаўна і іх дачка Наташа – студэнтка-першакурсніца. Пастаянная матэрыяльная нястача прыводзіць да частых сварак. Каб паправіць сваё фінансавае становішча, сям’я вырашае ўзяць кватаранта. Ім аказаўся студэнт-пяцікурснік Алесь, які плаціць за пакой у кватэры значна больш, чым трэба. Адкуль у студэнта столькі грошай? Праўда адкрываецца пасля шчырай размовы гаспадароў кватэры з Алесем і пасля таго, як іх дачка закахалася ў хлопца. Алесь — малады пісьменнік, які надрукаваў свой твор у амерыканскім часопісе і атрымаў за яго ганарар. На зман ён пайшоў дзеля таго, каб убачыць знутры лёс звычайнай сям’і і напісаць пра яе цікавы твор, які будзе сцвярджаць, што гэтыя людзі вартыя лепшай долі і лепшага жыцця. Грошы не раз’ядналі Алеся і Наташу, ды і для бацькоў Наташы яны – не галоўнае: сапраўднае каханне і шчасце не купляецца і не прадаецца за грошы, прыстойнасць і сумленне ва ўсе часы займалі і будуць займаць значнае месца ў нашым жыцці. Актуальныя этычныя і сацыяльныя пытанні, такія, як пошукі чалавекам свайго прызначэння, захаванне тых сіл, што ўтрымліваюць людзей ад дэградацыі, узняты ў меладраме А. Дударава “Кім” (2001). Хоць аўтар і не вызначае жанру свайго твора, абмежаваўшыся ў падзагалоўку азначэннем п’еса, ёсць усе падставы для гаворкі пра зварот мастака слова да меладрамы. Распрацоўка характараў, інтрыгі, раптоўныя сюжэтныя павароты, эмацыйная афарбоўка дзеяння, амаль казачны фінал даюць нам падставы для такога сцвярджэння. Галоўны герой шукае сродкі, каб выратаваць ад цяжкай хваробы сваю названую сястру. Малады чалавек трапляе ў розныя авантурныя сітуацыі, і мы становімся сведкамі самых неверагодных супадзенняў і метамарфозаў. У фінале нас чакае шчаслівая развязка, своеасаблівы “хэпі-энд”, які з’яўляецца ўзнагародай героям твора за дастойна вытрыманыя жыццёвыя выпрабаванні. Галоўны герой камедыі У. Сауліча “Сабака з залатым зубам” (1993) — начальнік медвыцвярэзніка маёр Козлікаў. Ён трымае ў кватэры самагонны апарат, які спраўна працуе і выдае якасную, на думку галоўнага героя, прадукцыю. Маці Козлікава Кацярына Карпаўна ўвесь час моліцца перад партрэтам сына, просіць даць шчасця і здароўя сваёй

крывіначцы, яго жонцы, іх дзецям і яе ўнукам. Нягледзячы на ўзрост, бабуля лепш за іншых бачыць страту духоўнасці і маралі ў грамадстве, якая прыводзіць да сапраўдных трагедый, разбураючы чалавечую асобу. Вось і пытаецца бабуля: ”Божачка, скажы мне, дурной, што гэта з людзьмі парабілася? Цкуюць адзін аднаго, душаць, б’юць, зусім звар’яцелі… Што гэта, Божачка?”(7, с. 106). З’явілася новая мода — заводзіць сабак, абавязкова з добрай радаслоўнай і пашпартам. Так з’яўляецца ў кватэры сабака, па мянушцы пан Фокс (як потым акажацца, звычайны вясковы цюцік), для якога патрэбныя асобныя апартаменты. Дзеля гэтага галоўны герой прыспешвае маці, каб тая падрыхтавалася да пераезду ў дом састарэлых. Кацярына Карпаўна, каб вызваліць плошчу для сабакі, абяцае памерці да канца дня. Спалучэнне рэальнага з парадаксальным і неверагодным, гратэскавая фактура п’есы дапамагаюць аўтару прасачыць за распадам чалавечай асобы. Катаклізмы жыцця балюча закранулі маладое пакаленне. Філасофскія пытанні жыцця і смерці знаходзяць сваё адлюстраванне ў п’есе К. Сцешыка “М. М. Сцэны жыцця ” (2005). Дыялог – спрэчка двух сяброў – Дзмітрыя і Сяргея – пакладзены ў аснову мастацкай структуры сацыяльна-філасофскай драмы. Дваццацівасьмігадовы Сяргей прыходзіць да высновы, што помніць пра смерць трэба пастаянна, таму што такая памяць вучыць цаніць жыццё, быць удзячным Богу за кожны пражыты дзень, за атрыманую асалоду ад зносін з іншымі людзьмі, ад гармоніі з прыродай. Праводзячы “рэвізію” жыццёвых каштоўнасцей, малады чалавек задумваецца над тым, што застанецца ад яго пасля смерці і нават запісвае свой “маналог для нашчадкаў” на дыктафон. Успамінае Сяргей свайго бацьку, які, хоць і не пакінуў асабліва добрай памяці пра сябе, але ў сына страта роднага чалавека выклікае шкадаванне. Дзмітрый смерці не баіцца і не жадае пра гэта гаварыць, але менавіта ён раптоўна памірае. Ідэйная выснова зводзіцца “да філасофскай квінтэсенцыі”: неабходна цаніць кожнае імгненне жыцця, каб пакінуць дастойны след пасля сябе на зямлі. Заслугоўвае ўвагі драматычная паэма У. Някляева “Армагедон” (2010), надрукаваная ў літаратурна-мастацкім часопісе “Дзеяслоў”. Па прызнанні самога аўтара, ён “напісаў пра ўсё, што можа стацца з чалавекам. І не толькі тады, пакуль чалавек жывы, але і тады, калі ён мёртвы. З п’есы вынікае, што смерці не бывае. Хоць завяршаецца п’еса канцом свету. Гэтая супярэчнасць і ёсць аснова быцця. На ёй і стаіць, хістаючыся, свет”[6, с. 77]. У нечым твор падобны да казкі з горкім прысмакам праўды: мы ўсё роўна застаемся заложнікамі нашых маленькіх трагедый. Ствараецца ўражанне, што аўтар шкадуе аб тым, што цывілізацыя пайшла па шляху тэхнічнага прагрэсу. Выберы мы іншы вектар развіцця, інакшым было б перамяшчэнне чалавека ў прасторы. У п’есе, па прызнанні аўтара,

“прысутнічае тэма вар’яцтва, ненармальнасці…, таму і выклікае здзіўленне, што нехта некага яшчэ здольны разумець. Бадай, гэта найлепшае, што можа стацца паміж намі” [6, с. 80].

Сацыяльна-палітычныя пераўтварэнні на мяжы стагоддзяў і актыўнае абмеркаванне ”забароненых” тэм прывялі да змен у грамадскай псіхалогіі. Драматургія не магла праявіць абыякавасць да гэтых змен і зрухаў. Пісьменнікі розных пакаленняў, літаратурных генерацый, творчага тэмпераменту адчулі неабходнасць у мастацкім асэнсаванні і пераасэнсаванні складаных і драматычных перыпетый народнага быцця. Скарыстаўшы багаты вопыт і аўтарытэт мінулых часоў, паяднаўшы мастацкую традыцыю і наватарства, сённяшняя беларуская драматургія пашырыла тэматычную і жанравую разнастайнасць, набліжаючыся да вырашэння і асэнсавання надзённых праблем сучаснасці.

1. *Аўдоніна, Т. В.* Вяшчун трагедыі і надзеі : вывучэнне драмы А. Дударава ”Адцуранне” на ўроках літаратуры // Матэрыялы рэспубліканскіх мэмарыяльных навуковых чытанняў “Навукова-педагагічная і літаратуразнаўчая спадчына М. А. Лазарука” (Мінск, 4 кастрычніка 2001) . – Мінск, 2003.

2. *Васючэнка, П.* Сучасная беларуская драматургія: Дапам.для настаўніка. — Мінск, 2000.

3. *Гончарова-Грабовская, С. Я.* Художественная парадигма современной русскоязычной драматургии Беларуси // Русский язык и литература. — 2008. — №7.

4. *Курейчик, А.* Скорина: сб. пьес / А. Курейчик. – Минск, 2006.

5. *Лаўшук, С. С.* Драматургія. Гісторыя Беларускай літаратуры ХХ ст. У 4 т. Т. 4. кн. 2: 1986—2000. — Мінск, 2003.

6. *Някляеў, У.* Армагедон // Дзеяслоў. — 2010. — №1 (44). – С. 76—108

7. *Сауліч, У.* Халімон камандуе парадам. / У. Сауліч. — Мінск, 1993.

8. *Шамякіна, Т. І.* Значэнне беларускай класікі ў сучасным свеце. Літаратурна-сацыялагічныя разважанні // Роднае слова. — 2008. — №10. — С.6- 8.

С. Я. Гончарова-Грабовская (Минск)

«НОВАЯ ДРАМА» В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ДРАМАТУРГИИ БЕЛАРУСИ

В современной русскоязычной драматургии Беларуси «новая драма», как одно из ее течений, представлена пьесами П.Пряжко («Трусы», «Урожай»), К.Стешика («Мужчина — женщина — пистолет»), Н.Халезина («Поколение Jeans») и др. Эту генерацию авторов объединяет стремление отразить негативные социальные проблемы постсоветского общества в новых формах драматургического языка. Поэтика и проблематика их пьес органично включается в художественную парадигму русской «новой драмы». Эту закономерность обусловила социокультурная ситуация,

сложившаяся в конце XX — начале XXI века, характерная для обоих государств. В переходный период (распад СССР) обострились социальные конфликты в социуме, оказавшие влияние на формирование «поколения рассерженных», мировосприятие которых остро ощутило время, его негативные моменты (неудовлетворенность, борьба за выживание, одиночество и неустроенность в этом мире). Следующий фактор – языковая среда и культурные контакты. Многие русскоязычные драматурги стали принимать активное участие в российских конкурсах («Новая драма», «Евразия», фестивали в «Любимовке»). Так, лауреатами конкурса «Евразия» в 2003г. стали П.Пряжко («Серпантин») и Н.Халезин («Я пришел»), в 2004 г. – К. Стешик («Мужчина – женщина – пистолет»). Театрами России востребованы пьесы П. Пряжко («Трусы», «Третья смена», «Жизнь удалась», «Урожай»). На страницах российского альманаха «Современная драматургия» опубликованы «Мужчина — женщина — пистолет», «Спасательные работы на берегу воображаемого моря» К. Стешика (2005. №4; № 2007. №1), «Я пришел» Н. Халезина (2005. №1), «Урожай» П.Пряжко (2009, № 1).

В белорусской драматургии, как и в русской, «новая драма» тоже неоднородна, при этом не все пьесы этих драматургов к ней можно отнести. Присущие ей социологизм, документализм, биографизм, дегероизация, «катастрофическая модель», дискретная структура, отсутствие четко выстроенного конфликта, интерес к социальному негативу имеют место и в практике белорусских драматургов. В меньшей степени в ней выражены «апокалиптическое предчувствие» и «мазохистский комплекс». В большей – сочетание трагического и комического, абсурдного и профанного, мелодраматического и фарсового. Ее стилевая палитра сочетает реализм, модернизм и постмодернизм, не исключены в ней элементы и неонатурализма. Эти пьесы вписываются в «новую театральную мифологему» (М.Мамаладзе) и демонстрируют авангардистские, экспериментальные поиски драматургов.

Эстетическая позиция «неустройства» является закономерной для пьес «новой драмы». Так, например, в пьесе «Мужчина — женщина — пистолет» (2005) К. Стешик отражает кризис частной жизни человека, одиночество и дефицит любви. В центре внимания автора личность со сложной психикой, ощущающая себя потерянной в этом мире. Закономерно драматург приводит героя к трагическому финалу — самоубийству. Причина — гнетущее одиночество: «… абсолютное!.. Навсегда!.. Понимаешь?! Я – один!.. Один!..» [1, с. 22]. Осознание того, что жизнь не получилась, порождает безнадежность и ощущение невозможности что-либо изменить. «Это мрак, серая пустота, конец

фильма, ничего не переменится»[1, с. 22]. У героя этой пьесы фильма не вышло. Его жизнь, как «плохое советское кино»: рос без отца, мать умерла, квартиру продал, мечту о красивой жизни не реализовал. Фотография из французского фильма, на которой были изображены молодой Бельмондо, в шляпе, а рядом с ним ─ девочка, оказалась для героя утраченной иллюзией о счастье. Он просит женщину «симулировать хоть как-нибудь кусочек настоящего счастья… хоть на чуточку… оказаться за дверью…пусть и не на самом деле… но просто поверить… Франция…улицы Парижа… прозрачный воздух Я – Бельмондо, ты – девочка в белой водолазке» [1, с. 22], но настоящее хорошее кино пусть и совсем короткое не получилось. Мужчина запутался в жизни и оказался в пустоте, выход из которой — смерть... Как post factum, разговор женщины по мобильному телефону свидетельствует о том, что у нее «свое кино», свои повседневные заботы, своя жизнь, в которой для него не нашлось места.

В пьесах представителей русской «новой драмы («Пластилин», «Агасфер», «Черное молоко» В. Сигарева, «Терроризм» братьев Пресняковых, «Культурный слой» братьев Дурненковых) смерть становится избавлением от мук земных, от одиночества в этом мире и выражает надежду на лучшее в мире потустороннем. Как правило, экзистенциальная ситуация выбора для одинокого молодого человека завершается тоже трагически: самоубийством или насильственной смертью.

Автобиография как документ героя и эпохи, искреннее и доверительное повествование, драматические и трагические моменты, социальный негатив политического толка, — все это свойственно «новой драме» как русской, так и белорусской. По своей стилистике пьеса Н.Халезина «Поколение Jeans» близка постановкам российского «Театра. doc». Подобно Е. Гришковцу, Н. Халезин выступает в одном лице: автор — актер — режиссер. Лиро-эпическая природа монодрамы позволила драматургу вести откровенный разговор со зрителем, говорить не только от первого лица, но преимущественно о себе, о своем поколении. Герой-рассказчик — alter ego драматурга. Он контоминирует в себе субъекта, адресата и ситуацию. В то же время выполняет и другие функции (сам создает драматургическую ситуацию, сам ищет пути выхода из нее), является не только носителем, но и адресатом информации. В монологической структуре пьесы находит свое выражение частная жизнь героя (арест, суд, тюрьма), эгоцентризм его «Я». Проблема экзистенциального разграничения Я и не — Я, Я — сейчас и Я — вчера становится единственной и определяющей. Чувствуется рефлексия героя, его переживание, стремление вызвать в «безмолвном» собеседнике отклик. При этом действие как таковое отсутствует, его заменяет рассказ,

содержащий концентрацию драматических событий, их внутреннюю коллизию. Историко-биографические факты, положенные в основу сюжета, отражают время 1970 - х гг., когда модны были джинсы, и период конца XX в., когда они стали символом поколения свободных людей. Герой самоидентифицирует себя с поколением jeans – генерацией свободных людей — Мартином Лютером Кингом, Махатма Ганди, Матерью Терезой, Андреем Сахаровым.

Оригинально выстроено автором и структурное поле монолога «Я – Я». В монологическую конструкцию включены предполагаемые диалоги, которые имели место в жизненных ситуациях (диалоги продажи джинсов, допросов в милиции и др.). В отличие от монодрам Е. Гришковца, в данной пьесе «поток сознания» перебивается музыкальными спецэффектами, выполняющими функцию ремарок-пауз.

Наиболее ярким представителем «новой драмы» является П.Пряжко. В центре внимания его пьес – нравственный предел эпохи потребления, ее бездуховность. Пронизанные иронией и самоиронией, они отражают инновационность «новой драмы», которая сводится, с одной стороны, к эстетическому примитивизму, с другой – к философской обобщенности. Пьесы П.Пряжко («Трусы», «Урожай») определили новую тенденцию не только в современной белорусской драматургии, но и русской (сочетание ироничного, злого языка с острой комедийностью, социального пессимизма с самопародией). Одни представители российской критики и театра высоко ценят пьесы этого драматурга, считая его новатором, «ниспровергателем законов драматургии» (П.Руднев, И.Вырыпаев, Л.Невежина, Г.Заславский, А.Жиряков), другие — признают его гениальность, но отмечают при этом злоупотребление ненормативной лексикой (Н.Черных, М.Давыдова). Сам же П.Пряжко не желает «развлекать публику», читает философов-постмодернистов и успешно реализует в художественной концепции своих произведений теорию «бифуркации» и «ризомы», «пишет о том, что видит» [2, с.132]. П. Пряжко стремится установить новые отношения между реальной и выдуманной действительностью, отходит от прежних канонов и штампов, формируя свою театральную тенденцию. Его художественная манера сочетает традиционные и авангардные средства и приемы, в ней неонатурализм уживается с постмодернизмом, примитивизм с метафорой, быт с философией, архетипы и мифологемы со смелой игрой смыслами. Все это «переплавляется», приобретая яркую творческую индивидуальность. В отличие от представителей русской «новой драмы» П. Пряжко духовную катастрофу общества подает не в гиперреалистической форме, как В.Сигарев, брутальной, как Ю.Клавдиев, философско-метафорической, как братья Пресняковы, а трагикомической, абсурдной. Примером может

служить пьеса «Трусы». Ее ризоморфная фактура в традициях театра абсурда (в частности, «Елизаветы Бам» Д.Хармса) свидетельствует о трансмутации драматических паражанровых единиц, состоящих из «кусков», эпизодов, диалогов, «разговоров трусов», размышлений. За внешней абсурдно-чернушной оболочкой произведения – безнравственность и бездуховность, имеющие место в нашей жизни. Трусы – метафора, выражающая дикую, уродливую жизнь. Трусы – фетиш для Нины, ради них она живет, в них – смысл и цель ее жизни. Абсурдная ситуация доводится до гротеска. Трагикомический подтекст подчеркивает драму социума. Автор раскрывает чудовищную деградацию не только главной героини, но и ее окружения (пьяницы, шантажист милиционер, злые соседки). Все вульгарно, пошло и абсурдно. Показать социальный негатив общества — цель автора. «За этим текстом стоит конкретная задача — раскрыть тему катастрофы через потерю предмета…» [3]. Данную установку успешно реализуют театры («Театр.doc» реж. Е. Невежина; Санкт-Петербургский театр на Литейном, реж. И.Вырыпаев), поставившие «Трусы». К сожалению, пьеса изобилует гиперненормативной лексикой, что снижает ее эстетический уровень, переводя в ранг субкультуры. И хотя язык пьесы органичен и адекватен ее героям, тем не менее режет ухо. Хочется надеяться, что период увлечения драматурга подобным сленгом пройдет, а его творческий имидж от этого не пострадает.

Сочетая в себе рудименты абсурдизма и релятивистской драмы, пьесы П.Пряжко предполагают смысловую зависимость от интерпретатора. Подтверждением сказанному является комедия «Урожай» (2009), в которой ярко выражен эстетический код «драмы абсурда» (антидрамы). Как и представители неоавангардистского театра второй половины XX в. (Г. Грасс,
С. Мрожек, Г. Пинтер, В. Гавел и др.), драматург стремится сделать театр «аналогом жизни» [4, с. 289].

Следуя этому постулату, П. Пряжко выстраивает сюжет пьесы «Урожай» на привычном бытовом материале. Характеристика мира и героев изначально не выглядит (как и у С. Беккета) условной. Скорее, напротив, — все подчеркнуто обычно, почти «реально»: сад, деревья, яблоки. Место локализовано и в то же время открыто. Время выражено порой года (приближается зима). Реалистическая достоверность – только первый слой пьесы «Урожай». Гораздо важнее подтекст, его метафоричность. П. Пряжко избегает единственно возможного смыслового наполнения. Автор стремится универсализировать узнаваемую жизненную ситуацию (сбор урожая яблок), экстраполировать ее на модель социума в целом, подать бытовые проблемы как проблемы бытийные.

Как и в драме абсурда, в пьесе отсутствует интрига, однако соблюдается традиционная структура (завязка, кульминация, развязка). Молодые люди (Егор, Валера, Ира и Люба) собирают яблоки и кладут их в ящики.

В а л е р и й. Только их нельзя бить.

Е г о р. В смысле?

В а л е р и й. Ну, в смысле, что их надо очень аккуратно класть в ящики, тогда они будут лежать долго. Ронять нельзя.

Е г о р. Понял. Прикольно [5, с.89].

П. Пряжко делает акцент (как и С. Мрожек) на парадоксальности ситуации, в которую попадают герои: они знают, как правильно собирать яблоки, но делают все наоборот. Метафизика их действий сводится к тому, что вместо бережного отношения к яблокам, они прибегают к варварским методам их сбора: сбивают их ящиками, трясут деревья, ломают ветки. Процесс сбора яблок считают «прикольным». В финале мы видим, что урожай собран, при этом его объем превышает тот, что оставили их предшественники. Герои покидают сад, считая, что все сделали «нормально».

Сад в пьесе является семантическим и структурообразующим началом. Это метафора, расшифровать которую не трудно. Мифологема *дерево* обозначает символ жизни, символ познания. Это фундаментальный культурный символ, репрезентирующий вертикальную модель мира, аккумулирующую бинарные оппозиции (земля ─ небо, добро ─ зло). *Сад* – это и символ гармонии, упорядоченности бытия. Его плоды ─ материальные и духовные блага, которыми распоряжается человек.

П. Пряжко в простом сюжете показал жестокое и потребительское отношение молодых людей к этому благу. Если в европейской драме абсурд представлял реакцию на ситуацию отчуждения индивидуума, его безнадежность и безвыходность, то в современном контексте эти противоречия расставляют другие акценты. Молодые люди П. Пряжко – «одноклеточные», простейшие, для которых высокие материи не подвластны, а жизненные потребности низменны. Драматург показывает деградацию индивида как социокультурный знак. Если беккетовский человек – потерянный в мире, то герой Пряжко в этом мире существует сам по себе.

Универсальная мифема «*маленький человек*», используемая драматургами-абсурдистами (Беккет, Пинтер, Мрожек), претерпевает метаморфозу: оппозиция «маленький человек ─ das Man» выражается оппозицией «маленький человек – социум». В пьесе П.Пряжко образ-мифема «*маленький человек*» утрачивает мифические черты и

демонстрирует его деградацию, констатирует необратимую редукцию до «простейшего», живущего по инерции, поступающего так, как удобно.

«Маленький человек» (Валерий — Ира, Егор — Люба) в пьесе «Урожай» представляет деконструкцию образа-мифа Адама и Евы. Запретный плод — яблоко, сорванное в саду, лишило когда-то Адама и Еву рая. Однако не «по зубам» оно оказалось героям П. Пряжко: Люба решила попробовать яблоко, но сломала зуб. Вот почему в их определении яблоки «дебильные». Налицо страшная ирония, явно выраженная брутальным способом. Путь познания человека чреват, а путь, избранный героями пьесы, страшен своими последствиями: собранный ими урожай оказался непригодным. Молодые люди самоутверждаются, но каким способом?

Конфликт данной пьесы отличается от классического варианта конфликта: он разрешается в подчеркнуто умозрительном плане, выстраивается на противопоставлении правильного — неправильному, нормального — парадоксальному. Он носит универсальный характер и заключается в попытке молодых людей справиться с поставленной задачей – сбором яблок. Естественно, данный тип конфликта не находит разрешения в рамках пьесы и допускает множество трактовок. Последнее тесно связано с пониманием абсурдистами человеческой истории как бесконтрольного слепого механизма (влияние философских взглядов Шопенгауэра), как явления цикличного, повторяющегося вновь и вновь и потому бессмысленного. Вот почему в пространственно-временной структуре «Урожая» важную роль играет мифологема *круга*, свойственная поэтике абсурда (С. Беккет «В ожидании Годо», Ф. Аррабаль «Фандо и Лис»). *Круг* выражает идею единства, бесконечности, выступает универсальной проекцией. Его внутренний простор ограничен и в то же время безграничен, он символизирует космогонию и эсхатологию. Как и С. Беккет, П. Пряжко точку не ставит. Эта принципиальная незавершенность вытекает из «философии абсурда», которая сводится к тому, что разрешимых проблем вообще нет, все повторяется по спирали, или по кругу. Очевидность иронического универсализма в пьесе выражена буквально: яблоки, которые были собраны другими, тоже были сложены в ящики без дна.

Как известно, в драме абсурда наблюдается корреляция комического и трагического, что дает право пьесы этого ряда атрибутировать как трагикомедии, трагифарсы и фарсы. Жанровый подзаголовок «Урожая» — комедия. Комическое в данной пьесе выражено в противоречии, заложенном в ее идейно-эстетической концепции: несоответствии желаемого и истинного, логики и антилогики. Стремясь к правильному сбору урожая, герои постоянно нарушали его правила. Попытка починить

ящики оказалась тщетной. Повторяемость иррациональных действий превратилась в порочный круг. Причина всему – не только отсутствие навыков забивать гвозди, но и «болезни», обусловленные пребыванием человека на свежем воздухе: аллергия — у Игоря, насморк — у Иры, давление — у Любы, агорафобия — у Егора. Обыгрывая мифему-образ «*сизифов труд*», драматург бытовой уровень выводит на универсальный, придавая ему иронический характер.

Трагическое – в подтексте пьесы, вербально оно выражено в заключительной ремарке: «Над истерзанным садом опускается ночь, всходит луна. Идет снег» [5, с. 101]. Однако трагического в традиционном понимании здесь нет, «есть только стойкое чувство трагичности существования» [6, с. 387]. При этом финал свидетельствует о нарушении механизма жанрового ожидания, механизма психологического ожидания зрителя / читателя.

Что касается вербального уровня пьесы «Урожай», то он выражается средствами скорее комизма, чем абсурда. По форме диалог в ней вполне традиционен, реплики и отдельные фразы в основном закончены.

П. Пряжко не использует «языковой абсурд», в котором язык становится метафорой человеческого существования, а «трагедия языка» соответственно экзистенциальной трагедией, формальным выражением «эмоционального и когнитивного смятения» [6, с. 192]. В его диалогах скорее просматривается традиция С.Беккета, проявляющаяся в повторах («В ожидании Годо»). Повтор становится не сюжетообразующим, а смыслообразующим, раскрывающим отсутствие у молодых людей элементарных навыков, их беспомощность.

Как и в пьесе Г. Пинтера «Сторож», в «Урожае» важную и значимую роль играют реквизиты. В данном случае — это ящики и яблоки. Они являются героями пьесы, вступают в конфликт, ведя собственную интригу (как и трусы в одноименной пьесе). Создавая сценическую атмосферу, они не только характеризуют героев, но обладают собственным символическим значением, открывая тем самым дополнительные смысловые перспективы. Битые яблоки и дырявые ящики олицетворяют ложность, псевдоплоды, псевдорезультаты человеческого труда, демонстрируют отношение человека к миру. Так П. Пряжко постигает онтологическую абсурдность мироздания, делая установку на такой вид абсурда.

Пьеса «Урожай» – постабсурдистская. В ней редуцируются беккетовские минимализм и амбивалентность, что расширяет традиционные параметры драмы и придает ей высокий ранг условности. Такое понятие «философии абсурда», как самосознание, трансформируется драматургом в соответствии с жизнью и культурой XX

в., соединяя современную философию и художественную практику с реалиями повседневной жизни. П. Пряжко не ставит цели учить зрителя, его задача – показать очевидное неблагополучие и заставить задуматься над сущностью «инфантильного поколения». Как и в пьесе «Трусы», драматург продолжает раскрывать тему катастрофы, но его герои ее не осознают, так как живут по своим правилам.

Как видим, «новая драма» в современной белорусской драматургии во многом сопряжена с русской, но в то же время обогащает ее поэтику новыми интенциями, демонстрируя яркую индивидуальность.

1. *Стешик, К.* Мужчина – женщина – пистолет / К.Стешик // Совр. драматургия. — 2005. — № 4.

2. *Павел Пряжко*: «Как любить и какого ближнего?» / П.Пряжко // Соврем. драматургия. — 2009. — № 3.

3. *Кашликов, А.* Трусы по всей квартире / А.Кашликов // Белгазета, 4.12.2006.

4. *Олби, Э.* «Смерть Бесси Смит» и другие пьесы / Э. Олби: сб. пьес. —М., 1976.

5. *Пряжко, П.* Урожай / П. Пряжко // Соврем. драматургия. — 2009. — № 1.

6. *Пави, П.* Словарь театра / П. Пави. — М., 1991.

Ивана Рычлова (Прага)

«РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПОЧТА» О. БОГАЕВА КАК АЛЬТЕРНАТИВА «НОВОЙ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ»

Причины, по которым из всех пьес Богаева мы выбрали именно «Русскую народную почту» (1995), заключаются не только в том, что эта пьеса – наиболее часто инсценируемое драматическое произведение Богаева. Важно то, что, несмотря на факт, что эта пьеса была дебютом драматурга, в «Русской народной почте» мы находим все главные темы предыдущего творчества Богаева: тему смерти, одиночества, попытки смириться с прошлым, размышления о состоянии современного российского общества.

I Главный герой «Русской народной почты» как антипод героев «новой драмы»

Герои «новой драмы» — это обычно *люди*, оставшиеся *на окраине общества,* находящиеся в *пограничных ситуациях*: самоубийцы, беглые преступники, гомосексуалисты, бомжи, умирающие, осужденные, террористы. Список действующих лиц обычно очень короток – два или три, обрывающиеся, стереотипные (так же, как и образ мыслей и жизни героев) диалоги, многие реплики остаются недосказанными. Широко

распространены и монологические пьесы, в которых действующее лицо только одно.

«Русская народная почта» имеет подзаголовок «Комната смеха для одинокого пенсионера в одном действии». Главный герой пьесы Богаева похож скорее на главного героя драмы «Газета «Русскій инвалидъ» за 18 июля» (1993 год)*, автором которой является представитель старшего поколения Михаил Угаров, чем на героя «новой драмы». Оба они – одинокие люди, живущие в виртуальном мире своих фантазий.

Оба героя олицетворяют собой прототип несчастного человека, в жизни которого, прежде чем он успел это заметить, отчужденность переросла в «качественно новое состояние» – в одиночество.

II Концепция авторских ремарок как полноценной части драматургического текста

Большинство молодых русских драматургов заявляет, что не имеет никаких эталонов, не стремится никому подражать. В случае Богаева, я думаю, это не так. В его пьесах мы можем найти пространные авторские ремарки, концепция которых удивительно напоминает авторские ремарки Николая Коляды или Михаила Угарова. Речь идет о подробных описаниях внутреннего состояния героя, детальном описании предметов, которые героев окружают, и предметов, создающих их внутренний мир. Авторская ремарка, таким образом, из технического замечания превращается в полноценную часть драматического изложения, дает возможность иного восприятия. Подобный тип текста находится на границе двух жанров: драмы и прозы, когда сценическая интерпретация не является необходимой частью авторского замысла. Читатель пьесы, так же, как и читатель прозы, располагает достаточным количеством информации и фактов для того, чтобы в его фантазии разыгралось действие, исключительно воображаемое «театральное представление».

Действие пьесы «Русская народная почта» начинается с огромной ремарки (полторы страницы мелким шрифтом, написанных в стиле Дж. Б. Шоу, В. Гюго или Э. Ростана. Из этой ремарки мы узнаем, что ныне покойная жена героя работала на почте. За годы работы она натаскала домой такое количество чистых бланков и конвертов, что они заполнили всю квартиру: «…Таскала, таскала, пачками, тележками, пока не ушла на заслуженный отдых…» [1]. В прологе автор создает удручающий образ микромира одинокого старого человека, жизнь которого не имеет никакого смысла: «…Жизнь текла непонятно откуда и куда, да и думать особенно ни

---

* Текст пьесы был впервые опубликован в журнале «Драматург» 1/1993, с. 30-49.

о чем и не хотелось: реки не выходили из берегов, ровно «тукала» вода в водосточной трубе…» [1].

III Переплетение реального и ирреального уровней действия

Стараясь заполнить пустоту, наступившую после смерти жены и всех близких, Иван Сидорович начинает писать сам себе письма. Конверты с письмами он прячет в разных местах своей комнаты, ищет их, находит, радуется тому, что получил их, читает и пишет ответы. Ответные письма он бросает в пустой комод. Письма адресованы его покойным старым друзьям, некоторые – и друзьям его молодости, с которыми он уже десятки лет не виделся, часть писем адресована государственным учреждениям и ведомствам. Постепенно ситуация градуирует: Иван Сидорович пишет российскому президенту и английской королеве Елизавете II.

Несмотря на то, что всю первую четверть пьесы главный герой ведет себя более чем странно, автор не переходит границ реальности. Только тогда, когда герой так устает от своих трудов, что в середине дня неожиданно засыпает, автор продолжает действие на уровне ирреального (подобно Н. Садур, например, в пьесе «Чудная баба»). Границей между двумя мирами в тексте является авторская ремарка. Из глубины комнаты, залитой лучами синего и зеленого света, появляются две фигуры: английская королева Елизавета II и вождь русской пролетарской революции Ленин[*]. Каждый раз, когда Иван Сидорович, обессиленный написанием посланий, засыпает, эти герои пытаются найти ответ на вопрос, что же такое человеческое одиночество. Они не спешат; вопросы задают медленно и задумчиво, так же, как кладут кости домино, которым забавляются со скуки.

Параллельно с тем, как одиночество героя становится сильнее, микромир одной запущенной комнаты, одной доброй, но одинокой человеческой души все больше превращается в фантасмагорию. Иван Сидорович, поведение которого в начале было всего лишь обычным поведением одинокого человека со странностями, все больше походит на сумасшедшего. Он в ярости рвет в клочки письма, которые ему «приходят», так как с изумлением замечает, что все они написаны одним и тем же (его собственным) почерком. Рассуждать о том, не сошел ли главный герой пьесы с ума, начинают и герои, которые наблюдали за Иваном Сидоровичем в то время, когда он спал: английская королева и вождь русской революции. События, происходящие в комнате Ивана Сидоровича, все больше переходят на уровень действия ирреального мира,

---

[*] Контраст между личностью аристократичной английской королевы и вождем рабочего класса, напевающим Интернационал, избранный Богаевым, мне кажется излишне тенденциозным.

перемещаются в экзистенциальную плоскость. Ленин и Елизавета II за игрой в домино решают вопрос существования или несуществования героя. Обе эти фигуры постепенно как будто прорастают в реальность, становятся хозяевами в комнате Ивана Сидоровича, что на уровне действия проявляется в том, что они ничтоже сумняшеся пользуются его личными вещами[**]. Границы между обоими мирами – реальным и ирреальным – автор всегда стирает сценической ремаркой. Становится понятно, что все происходящее в комнате Ивана Сидоровича – ирреально. Письма, которые сам себе от скуки писал Иван Сидорович, превращаются в настоящие. Они падают на изумленного героя с потолка, выглядывают из-за плакатов на стене. Их авторы – реальные и вымышленные, даже исторические персонажи (актриса Орлова, Сталин, Чапаев, Робинзон Крузо…) – постепенно заполняют комнату. Фантасмагория кульминирует в день рождения героя. Авторами поздравлений становятся инопланетяне, советские космонавты, незаконнорожденный сын Адольфа Гитлера и клопы, живущие в квартире Ивана Сидоровича. Последнее письмо, которое Иван Сидорович находит в своей квартире – это поздравительная открытка от смерти, которая желает преподнести ему самый приятный и дорогой подарок – вечную жизнь. Драматург завершает действие тем же способом, каким он его начал: авторской ремаркой, которая, в отличие от ремарки в начале пьесы, уже не так пространна. Герой остается один с подарком, который он получил от смерти: «Иван Сидорович озадачен, не знает верить или нет письму, рассеянно бродит по комнате, наступает на комочки писем.

— Вечно. Вечно. Вечно ... - вслушивается в свой голос, в интонацию нового слова - Вечно. Вечно. Вечно….

Растирает ладонью грудь, смотрит в окно.

Выкатилось из-за тяжёлых туч мутное зеркальце луны и вся комната озарилась светом.

На фоне городских крыш и труб разливается океан звёзд.— Вечно. Вечно. Вечно ... — вздыхает Иван Сидорович, ложится на кровать и кашляет.…» [1].

Заключение

[**] Например, они наливают себе чай из чайника Ивана Сидоровича. Эта сцена, хоть и является всего лишь авторской ремаркой, производит сильное впечатление на зрителя: в глубине комнаты беседуют за чаем, который наливают из чайника главного героя, английская королева и Ленин. Разговор о смысле жизни прерывают взрывы хохота одного из них. Сценическая картина явно указывает нам на превалирование ирреального света над реальным.

Мы не исчерпали все возможности интерпретации указанного полифонического произведения. На основании анализа действия и некоторых элементов мотивационных составных можно констатировать, что рецепция драматургии Богаева далеко не так неприятна, как рецепция творчества авторов, относящихся к шокирующему «гиперреалистическому» [2, с. 95] течению русской «новой драматургии» Но у Олега Богаева и авторов, относящимся к русскому варианту «new writing», есть и нечто общее: они разделяют общие коллизии. Эти коллизии вытекают из жизни в новой реальности, отмеченной изменениями в общественно-политической жизни последних более, чем двух десятилетий. Я думаю,что не важно, какие способы выражения и художественные методы авторы используют для того, чтобы выразить свои жизненные чувства — шокирующую реалистическую историю, полную жестокости и насилия, [3] или метафорические образы ирреального света. Лейтмотив пьес обоих диаметрально противоположных направлений в молодой русской драматургии — исповедей поколения о мире, главными чувствами в котором стали чувство отчуждения и одиночества — остается неизменным.

1. *Богаев, О.*: Русская народная почта / О. Богаев [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.theatre.ru/drama/bogaev/pochta.html
2. *Гончарова-Грабовская, С. Я.*: Современная русская драматургия: новации эксперимента / С. Я. Гончарова-Грабовская // Русская и белорусская литературы рубежа XX –XX1 веков: В 2 ч. Минск, 2007. Ч.1.
3. *Рычлова, И.*: Возможности интерпретации современной русской драматургии (На примере пьесы В. Сигарева „Пластилин“) / И. Рычлова // Сб. материалов 1-ого конгресса чешских славистов. Градец Кралове [CD-ROOM], 2009. ISBN 978-80-7405-045-9.

Л. А. Якушева (Вологда)

УХОДЯЩАЯ НАТУРА: ДАЧА В ДРАМАТУРГИИ РУБЕЖА XX–XIX ВВ.

Русская дача как топографический феномен существует уже более трехсот лет и представляет собой «пограничье» между городом и деревней, квартирой и отдельным домом, трудом и отдыхом. К концу XVIII века выбор был сделан и в отношении значения слова, поскольку дачами называли участки ценных казенных лесов, предназначенных для строительства кораблей, а не только небольшие загородные поместья.

К социально-экономическим параметрам, делающим этот объект типично-узнаваемым, относятся: меньший масштаб по сравнению с

другими жилищными постройками, наличие участка земли (4, 6, 10 соток при советской власти). Дача предназначалась для временного, сезонного проживания в летнее время. Поэтому сюда привозили только необходимые либо отслужившие свой срок вещи: непритязательность, простота быта становилась нормой, а необустроеность – эстетизировалась. В данном случае мы отмечаем еще одно пограничное состояние, заданное предметами, «населявшими» пространство, — между домом и помойкой.

Коммуникативная дачная среда априори эмоционально очень подвижна и насыщенна. Между соседями приняты частые контакты, взаимоотношения происходят при выполнении трудоемкой работы, при решении насущных вопросов, возможном совместном времяпровождении. Постоянное присутствие посторонних, отстаивание принципа справедливости по мелочам рождало среди дачников повседневную суетливость, «тесноту» отношений при ожидаемом (и даже возможном) просторе природного ландшафта.

А. П. Чехов, купив в 1892 году подмосковное Мелехово, настаивал, убеждая себя и окружающих, что это – усадьба, упоминая в письмах ее сопутствующие атрибуты: «комнаты громадные», «липовая аллея», «просторная жизнь», «лес, сад, парк», «река, пруд, церковь». Главным же аргументом в пользу именования Мелехова как усадьбы явилась «благоприобретенность», собственность имения: «Наша деревенская жизнь в собственной усадьбе, окруженной лесами и полями, была лучше всякой “дачной” жизни, испытанной нами до сих пор» [1, с. 116]. Усадьба – это то, что может быть утрачено, продано с аукциона; то, что может быть означено как «заброшенная», «поэтическая». Означающее же, выраженное в чеховских высказываниях по поводу усадьбы – дачи, по мнению Г. Ю. Стернина, воспринимается через сопоставление «содержания «дачных» рассказов Чехова с усадебными мотивами его же пьес», что позволяет «почувствовать остроту возникшего здесь противостояния» [2, с. 296]. Так на рубеже XIX—XX века дача становится не только фактом литературным, но в случае Чехова – образом, определяющим внутреннюю природу, поэтику художественного произведения.

Русская дача в историко-культурном выражении — это и поместье, и съемный загородный дом, и хибара, сарайка (домик для инвентаря), фазенда. Последняя четверть XX века в современной риторике симптоматично предложила свои варианты именования дач, зафиксировав отсутствие дома как такового: сад, огород, участок, сотки. Дачу можно рассматривать как явление, пережившее свой «золотой век» на протяжении XX столетия. Сначала она «поглотила» усадьбы, затем (в советское время) стала вожделенной разновидностью приобретаемой собственности. На изломе же времени XX—XXI века дача перестает быть

знаком обеспеченности и комфорта. Участь дачи была предрешена гигантоманией рубежа очередной смены вех, оставив о себе сентиментальные воспоминания как о вместилище душевной гармонии, стихийной свободы и самой возможности неброского человеческого счастья.

В пьесе Владимира Арро «Смотрите, кто пришел!» (1982) драматургическая коллизия разворачивается вокруг купли-продажи дачи известного писателя. Поэтому помимо значения *места,* дача выполняет здесь многослойную *витринную* функцию, демонстрируя очертания жизни ее бывших и будущих обитателей.

Дачный участок по тексту пьесы представляет собой довольно вместительное пространство: большой и малый дом, сад, прогулочные дорожки. Здесь есть место качелям, шезлонгам и столу со скамьями. Во всех деталях просматривается былая роскошь. В ремарке к первому действию читаем: «На столбе, ближе к главному дому старинный фонарь, ближе к авансцене – фрагмент забора – добротного, с «излишествами» [3, с. 59]. В советское время писатели принадлежали к номенклатурным работникам, и их благосостояние было гораздо выше среднего, что отражалось на быте, возможностях, например, иметь домработницу (в пьесе – Маша). Дачное хозяйство в полной мере соответствовало эстетике советского проектирования с его гигантоманией, чиносоответствием и подчеркнутой красивостью деталей. Один из покупателей Левада на реплику: «Чего его смотреть, дом как дом,» – возражает: «Я бы посмотрел... Есть маленько?.. Этого люкса? Терраска с колоннами. Этот, как его... Люблю, когда с мезонином!» [3, с. 77] Слова для описания дома подбираются с трудом, но демонстрируют отношение к даче как объекту, изменяющему статусный уровень ее владельца, «фасад» его жизни.

На момент начала действия в доме-времянке ведет хозяйство семья брата писателя, в чей привычный круг жизни вторгаются пришлые «покупатели». Все они оказываются в ситуации вынужденного коммунального сосуществования, которое и оборачивается выяснением жизненных принципов и позиций. Сцены в «русском стиле» проходят на территории, находящейся в некотором удалении от основного дома. Герои пьесы, подобно чеховским персонажам – «обреченным скитальцам» – все время кружат где-то поблизости, рядом. Проживание в доме-времянке ставит осиротевших родственников в позицию наблюдателей «со стороны», и уж ! не хозяев.

Персонажи пьесы оказываются не только по разные стороны от ландшафтного объекта, но и смысловое наполнение дачного текста для них различно по мере привычки сознания и уклада повседневной жизни. Здесь в семейном кругу делятся впечатлениями, играют в шахматы, пьют на

террасе чай. И хотя эмоциональное состояние героев неустойчиво, подвижно и переменчиво (автор с самого начала вводит указание для исполнителей ролей Табунова и Алины: «подавлены чем-то» [3,с.60]), сомнению не подлежит: им важно быть услышанными и понятыми друг другом. В этот неспешный быт и интеллектуальное пространство дачи как уединенного загородного дома, вторгается другой тип дачного отдыха – пляжный, палаточно-транзисторный. Внешние контрасты образа жизни «старых» и «новых» обитателей места настолько очевидны, что вместе с эмэнэс Шабельниковым впору задать вопрос парикмахеру Кингу: «Что вы здесь делаете? — Я? Тоже, что и вы. Отдыхаю на даче писателя Табунова. Временно» [3, с. 66].

«Бывшие» владельцы все еще пытаются строить свои отношения с фундаментальным основанием, ритуальной затверженностью порядков без оглядки на свое положение «временщиков». «Новые» – потребительски беспечны, не скованы рамками ни традиций, ни приличий. Для них дача это не то, что обживается, укореняется, взращивается, где «труд в каждом кустке, и в каждой пяди земли» [3, с. 60], а полигон для масштабных, претенциозных, но незамысловатых проектов. Роберт, хотя и несколько сбивчиво, так описывает свои мечты о собственном хозяйстве: «Тихий тенистый сад. С кривыми дорожками… Ну, одним словом, повороты, аллеи… Пруды, плакучие ивы, горбатые мостики… Пусть будут лебеди. <…> И в самых живописных, но укромных местах – беседки. Белые. <…> Красные абажуры сквозь зелень. В каждой беседке гости. Здесь два человека. Там компания… <…> Человек в белых перчатках распахивает дверцы – и там – бар… напитки. Лед. [3 ,с. 82] Воображение бармена рисует идиллию из мигающих лампочек, горячительных напитков, шумных компаний и пейзажного парка с тихой музыкой. Абсурдность таких сочетаний, безвкусица в конкретизации притязаний очерчивается вопросом Алины: «Простите, а что дальше?» Роберт: «Все, что хотите»[3, с. 82]. Мечта, красиво упакованная, «перевязанная» фонариками, в своем развитии останавливается при упоминании о ее смысловом наполнении.

В уже давней по времени рецензии о спектакле В. Мирзоева (постановка 1983 года) М.Швыдкой так определял возможную зрительскую позицию: «Еще до того, как прийти в театр, мы в принципе знаем: купят, или не купят жулики дачу, они обречены...» [4, с. 27]. Сейчас можно сказать, что высказывание, оформленное в пьесе Арро, оказалось недооцененным. Дача, в данном случае, выступала в качестве разменной монеты, зафиксировав ситуацию оформления прейскурантных отношений, в которые вовлекались все новые предметы, вещи, лица. Есть в пьесе эпизоды, когда ситуация мены представлена с сатирическим оттенком. Объясняя суть своей научной разработки, Шабельников поясняет: «Вот

нервная клетка мозга (кладет на руку пачку “Примы”). Кинг: Нет, лучше вот! (вкладывает ему в руку “Кемел”)» [3, с. 69]. Возможный подарок в воображении Алины — это золотой браслет, а муж ей дарит польский шампунь, добытый в очереди. Обыденная деталь подкрепляет предположение читателя / зрителя об узелках недопонимания, взаимопретензий между ними, которые также имеют фальшивомонетный отблеск.

Автор пунктиром прорисовывает возможное будущее дачи. Поскольку статус ее бывшего хозяина был достаточно высок, ему на смену, как владельцу, должен был прийти (по представлениям членов семьи) генерал или профессор. Линия жизни старшего поколения была очерчена принципами, которые артикулирует Табунов-старший: «Мы были терпеливы и доверчивы. Но не для себя... Брезгливы в выборе средств. Мы умели ждать! Мы ждали и работали...»[3, с. 68] Однако и он вынужден признать, что позволил себе в прошлом думать и поступать как-то иначе. Культуросообразное прогнозирование подобных ситуаций позволяет утверждать (а в данном случае подтверждением тому – художественный текст): поступки, отчужденные от внутренней сущности человека, оставленные без внимания, неотвратимо приводят к нравственной беспомощности и деградации, к тому, что следующие поколения, оказавшись в очередной раз в ситуации выбора, остаются без опоры и ориентиров.

В данном случае выбор, осуществляемый героями пьесы, – это выбор *человека у прилавка.* По одну сторону которого уставшие (не ко времени и не по возрасту) тридцатилетние интеллигенты, настоящее которых состоит из несбывшиеся ожиданий, обернувшихся вынужденной шабашкой по ремонту квартир вместо написания диссертации у Шабельникова и отчаянием и срывами у его жены Алины. У парикмахеров, барменов, банщиков, находящихся по другую сторону прилавка, к «высоколобым» был особый счет. Кинг о своем окружении: «Вы всегда пытались напялить на них пиджак своего размера! Вы поставили их в ложное положение уже в школе, где они должны были конкурировать с вами по части интеллекта… вы хотели уподобить себе, а поставили ниже себя» [3, с. 84]. Стремление выйти из положения «второсортных» приводит к желанию подавить, унизить, возвыситься за счет падения другого. И в этой связи мотив насилия, происходящий на фоне странного контакта, психологической аннигиляции «высоколобых» с их оппонентами»[5, с. 156], становится одним из основных в тексте. Униженные в своих намерениях, оскорбленные в своих ожиданиях, Алина и Кинг ведут свои жестокие «игры», предъявляя друг другу алогические требования: «хочу, чтобы именно она, но совсем другой, была бы со мной,

который был бы совсем другим» [6, с. 247], каждый раз стремясь заглянуть в пропасть, чтобы оторваться от нее. Вызов сословным предрассудкам, придавленное самолюбие, эксперименты с «прейскурантыми» отношениями оборачиваются для героев пьесы пустотой сердца, драмой отсутствия форм проявления добра.

В пору начала нового века дача оказывается вытесненной, ненужной. Она становится знаком времени изменившегося, уходящего – своего рода «вишневым садом» середины 80-х—90-х. Одному из героев В. Арро Шабельникову в мечтах вместо дачи грезился «собственный дом… деревенский. Рубленый. С горницей. С русской печкой. Может быть, с баней» [3, с. 86]. Вопрос, что бы делал в таком доме коренной городской житель, остается открытым. Важно то, что акцент в данном случае смещается в сторону эпитета *собственный*.

Тему с вариациями вокруг дома и дачи как его функции представляет драматургия Людмилы Разумовской. В комедии «Французские страсти на подмосковной даче» (1998) действие разворачивается на фоне «нового загородного дома в красивом месте у водоема» [7, с. 31]. В первой картине дача предстает перед зрителем как своего рода дом свиданий, где в роли нынешней и прошлой любовницы хозяина дома выступает дочь и мать. Во второй картине это объект купли-продажи, условие деловых отношений, в третьей, говоря словами одного из героев, это «сумасшедший дом», в четвертой – место примирения персонажей с действительностью и последнего пристанища одного из них.

Запутанность жизненных траекторий у персонажей такова, что все герои пьесы приходятся друг другу родственниками или любовниками. При отсутствии близких связей они готовы их устанавливать, попадая в какую-то катастрофически грустную круговерть. Они без конца объявляют о разводах, делают друг другу предложения, сопровождая все это рыданиями, шантажом и громкими признаниями. Шутливо брошенное предсказание Лили о будущем: «Простая человеческая семья в виде мужчины и женщины будет восприниматься как анахронизм»[7, с. 31], сказанное в начале первого действия, становится пружиной его развития. На этой подмосковной даче готовы умолять на коленях, топиться, стреляться на дуэли, сочетая разом французский запал и русский размах. Но француз оказывается не настоящим, а в постановке диагноза главным следует вопрос: «А страсти ли это?»

Происходящее в пьесе напоминает «детские игры» для взрослых, где определены действия и заданы роли: дочки-матери, актриса и ее поклонники, врач и пациенты, скряга и его родственники, обманутый муж и счастливый любовник. «Зоя: Кому теперь нужна брошенная невеста? Сергей Иванович: Дорогая, пока что ты еще моя законная жена» [7, с. 50].

«Детскость» подобных игр обуславливается соотнесением цели и результата с активностью действия и бурным звукоизвлечением, а незавершенность и повторяемость публичных «сцен» подтверждает мысль об инфантильности участников событий и психологической нестабильности среды. На что жалуются персонажи? На несбыточные мечты: Лара в детстве хотела, чтобы Сергей Иванович был ей отцом, а получила любовника, ее мать мечтала о доме, но квартиры, дома на ее деньги строили другие. Дом есть, но его в любой момент могут продать, разделить, сжечь. Обращает на себя внимание, что все герои пьесы — люди одного поколения (по представлениям и характеру отношений), несмотря на авторские указания возраста. Дочь и мать общаются как сестры, причем мать здесь в роли младшей сестры. Взрослое поколение впадает в беспамятство, и отрезвляюще-примиряющими с действительностью знаками для них становятся баня, традиционный ритуал застолья, оглядка на венчанный брак. И тогда они затихают, успокаиваются, произнося вполголоса сомнения, признания. И уже как заклинание звучат слова Лили: «Хоть бы кто-нибудь, наконец, на ком-нибудь женился по-настоящему!» [7, с. 54].

Герои Разумовской живут сложно, запутанно, принимая мечты за реальность, строя замки на песке. У этой пьесы грустный финал, поскольку – «заигрались», забыв о своих традиционных ролях. В ранних пьесах Л. Разумовской «Сад без земли» (1982), «Под одной крышей» (1978) мотив жизнеустроительства связан не только с потребностью создавать в своей душе тот самый желаемый дом, но и с необходимостью закладывать его фундамент здесь и сейчас: каждый имеет образ сада, но никто не хочет становиться садовником. И в таком случае вырастают сады без земли, лишенные побегов, цветения, плодов.

В заключении хочется отметить, что выбор дачного пространства как «лобного места» драматургами «новой волны» не случаен. Это место оживленное, необособленное, но уже и не город. Пространство открытое, раздольное, но испытывающее на себе преобразования и культивирование. Будучи человековедами, драматурги обеспокоены тем, что войдет в привычку сознания, что под воздействием коммунальности быта и бытия будет будоражить и воспроизводиться, а что – как наркоз – снимать боль и усталость. Дача в таком случае становится и уходящей натурой, и призмой, сквозь которую симптомы XX века видны наиболее отчетливо.

1. *Чехова, М. П.* Из далекого прошлого. / М. П. Чехова. — М., 1960.

2. *Стернин, Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. / Г. Ю. Стернин. — М., 1984.

3. *Арро, В.* Смотрите, кто пришел // Соврем. драматургия. – 1982. — № 2.

4. *Швыдкой, М.* Возьмемся за руки, друзья? Пьесы В. Арро на московских сценах // Театр. — 1983. — №7.

5. *Арро, В.* Не смотрите, никто не пришел! Главы из книги «Сквозное действие»// Знамя. — 2003. — №4.

6. *Гинзбург, Л.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. / Л. Гинзбург – СПб., 2002.

7. *Разумовская, Л.* Французские страсти на подмосковной даче. // Соврем. драматургия. — 1999. — №1.

А. А. Шавель (Минск)

ЭЛЕМЕНТЫ АБСУРДА В ДРАМАТУРГИИ Н. САДУР

Одной из ярких творческих индивидуальностей в русской драматургии последнего тридцатилетия является Нина Садур.

О данном авторе писали М. И. Громова, Н. Пашкина, И. Л. Данилова и др., отмечая, в частности, нарушение логики закономерностей и большую роль случайности в художественном мире драматурга [1, с. 25].

Глубинные особенности, присущие стилю Н. Садур, выявить непросто. Известно, к примеру, что сам автор отрицает абсурдное мироощущение своих пьес, но при этом нам кажется, что поэтику Н. Садур, «обморочную», выстроенную на нерве, основанную на уникальном чувстве языка, можно гармонично рассмотреть в том числе и в связи с одной из наиболее любопытных тенденций современного литературного процесса – активным использованием драматургами рубежа веков инструментария театра абсурда. Данную тенденцию отмечали в своих работах многие исследователи: М. И. Громова, О. Д. Буренина, С. Я. Гончарова-Грабовская, О. Н. Садовая, Т. С. Злотникова и др. Абсурд имманентно присущ драматургии последних лет как на гносеологическом, так и на стилистическом уровнях. Причём в рамках эпохи постмодерна ничто не мешает автору «монтировать» «кадры» абсурда в драматургическую ленту совершенно любого стилевого направления. Иногда подобные кадры становятся двадцать пятыми, то есть практически невидимыми, но от этого не менее ощутимыми и значимыми.

А. Камю в программном произведении экзистенциализма «Миф о Сизифе» писал: «Абсурд рождается из столкновения человеческого запроса с безмолвным неразумием мира… **Иррациональность, человеческая ностальгия** и **абсурд**, вытекающий из их встречи, – таковы три действующих лица той драмы, которая неминуемо должна покончить со всякой логикой, на какую бытие способно» [2, с. 47].

Попробуем прочитать драматургию Н. Садур, исходя из гипотезы присутствия в ней элементов абсурда и высказывания А. Камю. Обратим внимание на два диптиха – «Заря взойдёт» (1982) и «Чудная баба» (1983). Каждый из них являет нам образы воплощённого экзистенциального одиночества, открывающие другим героям двери в иной, «подлинный» мир, о котором в середине XX века так много писали философы-экзистенциалисты.

«Иррациональность». Для всего хитросплетения ассоциаций, связанных с иррациональностью, в пьесах Н. Садур есть ёмкий синоним – «хаос», определяемый через противопоставление с «порядком», таким типом организации мироздания, существовать в котором привычно и просто. «Порядок» не вызывает вопросов и предназначен для «серостей» (именно так определяет обитателей и адептов порядка герой пьесы «Ехай!»).

Но в то же время «порядок» очень хрупок и, как правило, не выдерживает столкновения с «хаосом», даёт трещину, через которую проникает экзистенциальный трепет, выворачивающий привычный мир наизнанку.

В пьесах Н. Садур обязательно есть герой-проводник, герой-портал, на самом глубинном уровне связанный с «хаосом», одновременно являющийся его порождением и орудием. В диптихе «Заря взойдёт» таким проводником является пятнадцатилетний подросток Егор, спасающий от смерти водителя автобуса Виктора, всей душой верующего в «порядок».

Источником абсурда в данной пьесе является образ волка на дороге, видеть которого может только Виктор. Невидимый волк – явное нарушение «порядка» – переворачивает мир простого водителя, который оказывается способен усмотреть в этой встрече высший смысл. С образом волка как раз и рифмуется образ Егора – человека с волчьими повадками, воплощающего экзистенциальное одиночество. Привязываясь к Зое и Виктору, Егор пытается стать обычным человеком, но его забота о приёмных родителях открывает им глаза на всю глубину бездны, которая лежит между их существованием и «подлинной» жизнью.

Во второй части диптиха «Лунные волки» читатель оказывается уже в самом сердце иррациональности. После «эвтаназии», совершённой Егором по отношению к Зое и Виктору, мы видим героя-проводника в лесном доме, наедине с Мотей, секретным агентом «порядка», которая должна передать Егора кому-то, кого она называет «они». На протяжении всего действия воют волки. Они словно олицетворяют иррациональный мир, который породил Егора, но, тем не менее, не приходит ему на защиту.

Очеловеченный своей привязанностью к Зое и Виктору, герой становится уязвимым, теряет способность управлять ситуацией и легко

поддаётся на провокации Моти, которая, однако, также чувствует на себе влияние иррационального и, вместо того, чтобы сдать Егора для «исследования» и «дальнейшего применения», убивает его из уважения. Так герой навсегда остаётся в мире «хаоса»: «Эй, волки! Грядёт Егорий в звёздном плаще, зарю поднимать! Ликуйте, лунные!» [3, с. 80]

Ликование «хаоса» также можно наблюдать и в пьесе «Чудная баба» (1983). Героем-проводником здесь является некая Тётенька (Убиенько), называющая себя «злом мира» [3, с. 15]. Встречая на совхозном поле Лидию Петровну, она избирает её в качестве своего антипода, доброй половины. И под воздействием Тётеньки весь мир для Лидии Петровны преображается: «убегает» полевая тропинка, исчезает роща, из ниоткуда появляется глубокая яма, и, наконец, сдвигается и сползает в Мировой океан весь верхний слой Земли. В новом для себя, иррациональном мире Лидия Петровна испытывает чувство глобального одиночества. Но наедине с «безмолвным неразумием мира» боится остаться и Тётенька. Для неё «хаос» имеет смысл только в том случае, если есть, кого помучить, «поводить».

И Егор из пьесы «Заря взойдёт», и Тётенька дают самохарактеристики, а также характеризуются другими персонажами таким образом, что в их иррациональной природе нет никаких сомнений.

	Егор	***Тётенька***
Самохарактеристики	«Я наполовину из вас, из людей, а на вторую – из железа» [3, с. 66]. «Я на тыщу лет на свете живу» [3, с. 66]. «Я, может, даже не человек» [3, с. 80].	«Я – зло мира» [3, с. 15]
Характеристики, данные другими персонажами	Зоя: «Детонька, волчонок» [3, с. 76]. Мотя: «Происхождение твоё не ясно никому. Назначение – тем более. Применить тебя нельзя» [3, с. 78].	Лидия Петровна: «Какая тяжёлая, сумасшедшая, дурная баба!» [3, с. 10]

Интересно также, что Зоя и Виктор, люди среднего возраста, называют пятнадцатилетнего Егора на вы в то время как он их – на ты.

Лидия Петровна, разумом понимая всю абсурдность ситуации, всё равно подчиняется чудной бабе.

Таким образом, человек «порядка» оказывается слаб перед силой иррациональности. И хаос, транслируемый героем-проводником, по ходу развития действия, заполняет собой всё пространство пьесы.

«Человеческая ностальгия». Мотив ностальгии (тоски) – один из ключевых в рассматриваемых нами пьесах. Тоска для героев Н. Садур – понятие атмосферное, определяющее душевное состояние героев и их бытие.

В пьесе «Заря взойдёт» тоскует не только Виктор, пытающийся постичь весь глубинный смысл своей встречи с волком, и не только Зоя, остро сознающая собственную неспособность помочь любимому. Необъяснимая, не-человеческая, волчья тоска составляет суть характера Егора. И эта тоска передаётся каждому, с кем доведётся встретиться герою, причём особенно уязвимы те, кого Егор искренне любит (Зоя, Виктор). Это же ощущение может заполнять собой целый мир: неслучайно Моте кажется, что с появлением Егора все люди исчезли, и мир замолчал.

Что же касается «Чудной бабы», то в этой пьесе для определения состояния экзистенциальной тоски (ностальгии) даже предлагается специальное слово – «тянет», «потянуло» [3, с. 9].

Овладев душой героини однажды, состояние тоски больше не покидает Лидию Петровну и, принося невероятные моральные страдания, тем не менее, дарует ей истинную зоркость и чуткость. Новые качества оказываются несовместимы с «порядком» мира «серостей», для которых отныне сама Лидия Петровна становится чудной бабой, опасным источником иррациональности.

Можно сделать вывод о том, что в пьесах Н. Садур тоска выступает в качестве маркёра экзистенциальной пограничной ситуации.

«Абсурд». Французские экзистенциалисты видели лишь единственное спасение от абсурда – непосредственное погружение в абсурд, слияние с ним.

В художественном мире Н. Садур мы как раз можем наблюдать торжество абсурда, формирующего «подлинное» мироздание.

Герой-проводник лишь открывает тайную дверь в иррациональный мир, а далее персонажи сами проявляют инициативу и действуют, уже исходя из логики абсурда, то есть из полного отсутствия видимой, житейской логики.

По сути, все анализируемые ниже сюжетные повороты адекватны стратегии ситуационного абсурда, предполагающей сочетание диалогов, построенных по стандартным правилам языка и выполняющим коммуникативную функцию, и алогичного действия.

В пьесе «Заря взойдёт» абсурд заполняет собой мир ещё в первой части диптиха. Зоя решает стать святой, однако для осуществления этого плана ей необходима мученическая смерть. И героиня, поддавшись волне иррациональности, исходящей от Егора, просит его убить и её саму, и Виктора. Известно, что философы-экзистенциалисты неоднократно писали о самоубийстве как о единственном выходе для того, кто осознал всю бессмысленность и безысходность жизни. Н. Садур предлагает несколько иную вариацию данной темы: Зоя использует Виктора как средство совершения самоубийства, как живое орудие её слияния с абсурдом. Выполнив просьбу Зои, Егор переносит своих приёмных родителей в свой мир, и отныне они все вместе принадлежат «хаосу».

В «Лунных волках» в ситуации экзистенциального выбора оказывается Мотя и, будучи, «стражем порядка», тем не менее, покоряется логике абсурда и убивает Егора, чтобы тот в свою очередь смог стать святым – «Егорием в звёздном плаще» [3, с. 80].

Что же касается «Чудной бабы», то здесь смесь иррациональности и тоски осмысляется не только как безумие Лидии Петровны, живущей в «новорождённом» мире, среди муляжей, но и как сам муляжный мир, отношения в котором показаны на этот раз при помощи инструментария сатирического абсурда. Одна из героинь пьесы – Елена Максимовна – пытается оградить себя и других от «хаоса», однако, избавившись от внешнего источника проблемы, а именно отправив Лидию Петровну в сумасшедший дом, она оказывается не в силах захлопнуть уже открытую дверь в «подлинный мир». Тётенька звонит по телефону прямо в конструкторское бюро, и муляжный мир рассыпается, как карточный домик.

Таким образом, в пьесах Нины Садур есть всё для соответствия высказыванию А. Камю: иррациональность, тоска и абсурд, рождающийся из их столкновения.

Ответ драматурга на «безмолвное неразумие мира» вполне можно трактовать в русле активного обращения к поэтике абсурдного и философии экзистенциализма. Однако подобное прочтение пьес Н. Садур, является, разумеется, далеко не единственным.

---

1. *Данилова, И. Л.* Стилевые процессы развития современной русской драматургии: автореф. дис. док. филол. наук / И. Л. Данилова. — Казань, 2002.

2. *Камю, А.* Миф о Сизифе / А. Камю. Творчество и свобода: сборник. — М., 1990.

3. *Садур, Н.* Обморок / Н. Садур. — Вологда, 1999.

Е. М. Точилина (Минск)

ТОПОС ГОРОДА В ПЬЕСАХ А.ДУДАРЕВА И РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ «НОВОЙ ВОЛНЫ» 1970 – 80 гг.

Пространственно – временной континуум пьес русской драматургии «новой волны» свидетельствует об их типологической близости с пьесами А.Дударева 1970 – 80 гг. Структура художественного пространства в их пьесах реализована через воссоздание образов макропространства (Города) и микропространства (Дома), которые воплощают два масштаба существования человека: социум и частный мир. Основными локусами макропространства становятся *город* («Свалка», «Порог», А.Дударева, «Восточная трибуна» А.Галина, «Фантазии Фарятьева» А.Соколовой, «Потом…потом…потом…» А.Соколова, «Колея» В.Арро), *пригород* и *деревня* («Вечер» А.Дударева, «Все кошки серы» А.Образцова, «Звезды на утреннем небе» А.Галина).

«Урбанистическая модель» [4 ,с. 7] реализована в пьесах 1970 – 80 гг. в трех аспектах: бытовом, социальном и бытийном. Бытовой аспект отражает реальную действительность, узнаваемость мира. Социальный – создает модель социума, определенное место в которой занимает герой пьесы. В бытийном аспекте Город становится воплощением художественной вселенной, представляющей неидеальное бытие героев. Все три уровня органично взаимосвязаны: «социальное обытовлено, а быт социализирован» [4, с. 7]. При этом дискомфорт быта и негатив социума экстраполируются на трагическую неукорененность человека в мире. Город становится знаковым элементом в пьесах как А. Дударева, так и русских драматургов «новой волны». В системе символов, выработанных историей культуры, город занимает особое место. Ю.М.Лотман выделяет две основных сферы городской семиотики: «город как имя и город как пространство» [5, с. 275]. Названия населенных пунктов в пьесах А.Дударева семантически насыщены. В пьесе «Порог» поселок, где находится родной дом Буслая, назван Светлый, что свидетельствует о гармоничности этого пространства. Покинув родной дом, Буслай оказался в провинциальном городке Дубровенске, где происходит его встреча с обитателями квартиры Пакутовича. Этимология названия Дубровенск связана со словом «дубрава», отражает близость к природе, истоку.

Семиотика города как пространства раскрывает отношение города к окружающей его земле. Ю.М. Лотман выделяет два типа городской модели: концентрический и эксцентрический город. Концентрическое положение города в семиотическом пространстве связано с образом города на возвышенности (например, на горе). Такой город «относится к

окружающему миру как храм» [5,с. 276], воплощает идеальную модель вселенной. Эксцентрический город расположен «на краю культурного пространства» [5,с. 277]. «Это город, созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею, что дает двойную возможность интерпретации города: как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка, — с другой» [5,с. 277]. Эксцентрическая городская модель близка пьесам А.Дударева и русским драматургам «новой волны». При этом актуализируется оппозиция «естественное – искусственное», «мир природы – город». Большинство персонажей пьес являются городскими людьми, далекими от природы. Утрата «кровной» связи с природным истоком сопровождается погружением героя в мелочность быта, в конфликтные отношения. Проблема разорванной связи между человеком и природой становится одной из ключевых в пьесах А.Дударева, воплощается в судьбах Гастрита («Вечер»), Буслая («Порог»). Разобщенность с миром природы, настойчивое стремление «вписаться» в городское пространство расценивается как угроза нравственно–духовной деградации современного человека.

М у л ь т и к. А что им еще делать? Ни руки, ни душа не заняты... Часы свои отработает, в столовке поест, придет в свою кирпичную хату, в голубой ящик посмотрит... А дальше что? День длинный... А возле дома ни огорода, ни хлева, ни курицы... Пусто [3,с. 17].

В пьесе «Вечер» выстраивается бинарная пространственная оппозиция «природное (исконное) – искусственное (тварное)». Центральное место в художественном пространстве «неперспективной» деревни Вежки занимает колодец, вокруг которого объединяются герои. Образ колодца связан с мифологемой «живой воды», в чудодейственную силу которой верит Мультик. Сам колодец приобретает антропоморфные черты, одухотворяется:

М у л ь т и к. Разъехались все... А колодец живым должен быть... Из него черпать надо, чтобы вода в землю не ушла, чтоб не застоялась, чтоб свежей была... Вот я сам и выбираю ее каждый день [3,с. 6].

Единение жителей деревни с природным началом подчеркивается звуковым наполнением пьесы: *«где – то далеко одинокая кукушка считает кому – то годы. Нестройный и еще несмелый хор и смелое торжественное «ку – ка – ре – ку – у – у» оповещает всю деревню о том, что пришел новый день» [3,с. 5].* Этому миру природы противопоставлены локусы «искусственного» пространства, служащие для общественного пользования, — столовая, магазин.

Деформация природного пространства отражена в пьесе «Свалка». Загроможденная грудами ненужных вещей свалка расположена на окраине города по соседству с комбинатом, откуда вывозят отходы производства. Загрязнение окружающей среды не оставляет природному миру шанса на

выживание: погибают воробьи, вороны, аист. Обречены на исчезновение люди – жертвы социального переустройства, выброшенные из социума. Воссоздается угрожающее пространство небытия, «анти – пространство», которое поглощает и мегамир: «Даже луна замызганная» [3, с. 265].

Разрушение мира природы отражено и в пьесах драматургов «новой волны». В пьесе «Сад без земли» Л.Разумовской попытка героини вырастить цветы без почвы приводит к деградации природы: теплицу заполняют «ряды искалеченных, изуродованных цветов. Бледные, изогнутые стебли, хилые, больные. Цветы, разбитые параличом. Цветы – монстры» [6, с. 139 – 140]. Название пьесы метафорично: нежизнеспособность сада, лишенного земли, проецируется на неспособность человека жить без семейной укорененности, дома. Драматическая ситуация, лежащая в основе конфликта пьесы «Сад» В. Арро, — разделение городского сада на частные дачные участки – «генетически» восходит к «Вишневому саду» А.Чехова. Здесь деформации подвергается цельное, гармоничное пространство сада, который воспринимается героями как символ молодости, бескорыстия, надежды.

З а р у б и н. Сад – это не просто садовые деревья на живописном склоне холма… <… >Сад – это очищение бескорыстной работой…И причастие к общему…И исповедь! И покаяние! Сад – душа города [1,с. 75].

Спецификой топоса Города, реализованного в пьесах А.Дударева и русских драматургов «новой волны», является его провинциальность, близость к периферии. Образ большого города (Ленинграда) воссоздается лишь в пьесе «Потом…потом…потом…» А.Соколова. Остальные города, как правило, провинциальны. В маленький городок детства возвращается Коняев («Восточная трибуна» А.Галина), в провинциальном городе Очакове живут Фарятьев и Александра («Фантазии Фарятьева» А.Соколовой), в молодом городе, построенном в Сибири энтузиастами – «шестидесятниками», происходят события пьесы «Сад» В.Арро. В пьесе «Порог» А.Дударева воссоздаются два «провинциальных» локуса: поселок Светлый (где живут родители Буслая) и небольшой городок Дубровенск (где находится квартира Пакутовича).

Понятие провинции становится в драматургии данного периода не столько географическим, сколько эмоционально – нравственным. «Провинциальные» локусы генетически восходят к драматической дилогии «Провинциальные анекдоты», пьесам «Старший сын», «Прошлым летом в Чулимске» А.Вампилова. В отличие от пьес А.Вампилова, в русской драматургии «новой волны» утрачивается лирико – ностальгическая атмосфера провинции, дающая возможность герою проанализировать свои поступки, осмыслить основы собственного бытия. Периферийное пространство становится метафорой психологической и

социальной периферии человека, выброшенности из социума, постепенного вытеснения в небытие. Пространство периферии очень характерно для пьес А.Дударева и русской драматургии «новой волны». В пригороде, удаленном от центра – города, расположены военная часть, «неперспективная» деревня, свалка, где происходят события пьес «Выбор», «Вечер», «Свалка» А.Дударева. Данные пространственные локусы теряют связь с центром, становятся обособленным пространством, словно обнесенным невидимой границей, пересечь которую практически невозможно. В пьесе «Вечер» никто не приезжает в «неперспективную» деревню, дорогу заметает снегом. Герои «Свалки» ощущают свою удаленность от внешнего, «нормального» мира:

П и ф а г о р. До города, Хитрый, далеко... К кому вопиешь, брат мой? [3,с. 218].

Семантика периферии свойственна и местам общественного пользования, элементам городской инфраструктуры. К ним относятся локусы, маркирующие городское пространство, реализованные в пьесах А.Дударева и русских драматургов «новой волны»: ***вокзал*** («Дом и дерево» Л.Петрушевской, «Все кошки серы» А.Образцова); ***аэропорт*** («Три девушки в голубом» Л.Петрушевской); ***парк*** («Сцены у фонтана» С.Злотникова); ***столовая*** («Вечер» А.Дударева); ***стадион*** («Восточная трибуна» А.Галина); ***гостиница*** («Картина» В.Славкина); ***больница*** («Три девушки в голубом», «День рождения Смирновой» Л.Петрушевской, «Дорогая Елена Сергеевна» Л.Разумовской, «Восточная трибуна», «Звезды на утреннем небе», «Библиотекарь» А.Галина, «Дурацкая жизнь» С.Злотникова, «Вечер», «Выбор» А.Дударева); ***парикмахерская*** («Смотрите, кто пришел!» В.Арро, «Стрижка» В.Славкина); ***баня*** («Смотрите, кто пришел!», «Сад» В.Арро); ***бар*** («Смотрите, кто пришел!», «Сад» В.Арро, «Сцены у фонтана» С.Злотникова, «Свалка» А.Дударева); ***кладбище*** («День рождение Смирновой» Л.Петрушевской, «Крыша» А.Галина, «Уходил старик от старухи» С.Злотникова, «Порог», «Вечер» А.Дударева).

Устойчивым «синдромом» городской культуры 1970 – 80 гг. является набирающий обороты культ потребления, отражающий интересы и потребности позднесоветского социума. При этом возрастает роль сфер общественной жизни, которые ранее почти не затрагивались русской драматургией, — сфер услуг, досуга, торговли. Значимыми пространственными локусами, маркирующими топос Города, становятся универмаги, рестораны, бары, парикмахерские, салоны красоты, бани. «Прообразом» локусов подобного типа было кафе «Незабудка» в пьесе «Утиная охота» А.Вампилова, которое определило социально – нравственное бытие Зилова, заменило ему дом. Зловещее значение

приобретал и образ официанта Димы – alter ego Зилова, потенциальную возможность реализации его личности.

В отличие от пьес А.Дударева, в некоторых пьесах «новой волны» сохраняется парадоксальность провинции, способность вмещать немыслимые в условиях столицы ситуации. Данная тенденция «генетически» восходит к пьесам А.Вампилова. Провинция становится особым пространством, где причудливо переплетаются реальность и ирреальность, действительность и фантасмагория, деформируется причинно–следственная связь событий. Эта «особая драматическая среда пьесы» [2,с. 45] дает основание неправдоподобным, фантастическим происшествиям. Конфликты в «провинциальной среде» разворачиваются в сюжеты одновременно и реально – бытовые, и фантастические, т.е. анекдотические. Так, в пьесе «Картина» В.Славкина анекдотическая ситуация (уничтожение «шедевра» провинциального художника) происходит в гостинице, напоминающей место действия драматической дилогии «Провинциальный анекдоты» А.Вампилова. Реальные события пьесы «Раньше» А.Соколовой (возвращение героя в родной дом) «соскальзывают» в онерическую плоскость: воспоминания героя о прошлом напоминают сон. Непонимание, озлобление, неспособность к полноценной коммуникации приводит к абсурдной ситуации в пьесе «Пригород» А.Образцова.

Таким образом, топос Города в пьесах А.Дударева и русских драматургов «новой волны» 1970 – 80 гг. раскрывает бытовой, социальный и бытийный аспекты существования человека позднесоветской эпохи, органично их соединяя. Урбанистическая модель драматургов реализована через образы провинциального города, пригорода, деревни, «вбирающие» семантику периферии. Бытовая и социальная периферия, в которой вынужден существовать человек, экстраполируется на периферию онтологии, вытеснение в метафизическое небытие.

---

1. *Арро, В.* Сад / *В.* Арро. Колея: Пьесы. — Л., 1987.

2. *Гушанская, Е.М.* Александр Вампилов: Очерк творчества. / Е.М. Гушанская. — Л., 1990.

3. *Дударев, А.* Порог: Пьесы. Перевод с белорусского. / А. Дударев. — М., 1989.

4. *Каблукова, Н. В.* Поэтика драматургии Л. Петрушевской: Автореф. дисс. канд. филол. наук. / Н. В. Каблукова. — Томск, 2003.

5. *Лотман, Ю.М.* Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. / Ю.М. Лотман. — М., 1999.

6. *Разумовская, Л.* Сад без земли / Л. Разумовская Сад без земли: Пьесы. — Л., 1989.

Тадеуш Осух, Гражина Лисовска (Слупск, Польша)

«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА НА ПОЛЬСКОЙ СЦЕНЕ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

«Три сестры» — одно из очень часто ставящихся на польских сценах драматургических произведений А. П. Чехова.

Многие годы четко прослеживается тенденция «старого» либо «нового» прочтения пьесы великого русского драматурга-новатора. Одни постановщики углубляются в своих спектаклях в переживания и настроения героев, другие воспринимают пьесу в сугубо комедийном жанре. Что касается реалистичности постижения произведения, то и в этом наблюдаются два подхода: воспроизведение подлинной атмосферы России конца XIX века или авангардистское решение, при котором на передний план выдвигаются схемы и конструкции Чехова в общечеловеческом звучании.

Несмотря на большое количество постановок пьесы, польскому зрителю на долгие годы запомнится спектакль «Три сестры», состоявшийся еще в 1963 году в варшавском Театре Вспулчесном в постановке Эрвина Аксера. Критика единодушно признавала, что режиссерская концепция спектакля, демонстрировавшая все актерские достоинства прекрасного коллектива, четко вырисовывается в контексте точно доведенной до зрителя чеховской мысли и великолепно, до малейших деталей, разработанных мизансцен. Можно с полной уверенность утверждать, что по сегодняшний день спектакль Аксера — одна из лучших постановок Чехова в Польше [1, с. 8].

Если мы сегодня обращаемся к драме Чехова, то должны отдавать себе отчет в том, что надежда обнаружить что-то новое, неожиданное в фабуле или среди великолепно начерченных психологических портретов персонажей драмы весьма иллюзорна. Перед актрисами и актерами стоит благородная задача создания достоверных героев, перед режиссером — изображение картины провинциальной жизни с большей или меньшей примесью бытовых элементов.

Предметом исследования настоящей статьи являются рецензии на важнейшие постановки «Трех сестер» в первом десятилетии нашего века в Польше.

Первый спектакль состоялся в марте 2001 года в краковском театре «Багателя» в постановке Анджея Домалика. К сожалению, в более чем двухчасовом спектакле нет ни одного момента, который мог бы действительно тронуть. Прочтение пьесы оказалось слишком поверхностным, герои лишены чувств и эмоций. Мы наблюдаем, как

правило, шаблонные лица и ситуации. Очень редко сквозь штамп и схему пробиваются настоящие эмоции, которые наделяют героев постановки интересными, оригинальными чертами. По мнению рецензента Агнешки Ольчик, «спектакль оставляет чувство неудовлетворенности или даже равнодушия. Является туманным, никаким. Человек забывает о только что увиденных сестрах и остальных персонажах сразу после выхода из театра» [2, с. 31].

Следующая постановка, которая, вне всякого сомнения, заслуживает внимания, состоялась в Варшавском театре Кристины Янды «Полония» в 2006 году. Спектакль поставила выдающаяся польская актриса Наташа Парри Брук в тесном сотрудничестве с Яндой.

По поводу спектакля актриса говорит: «С самого начала я знала, что хочу приурочить открытие большой сцены своего театра к постановке классической пьесы. Я мечтала о Чехове, а постановщик госпожа Наташа Парри Брук предложила спектакль о женщинах — «Три сестры». Я полностью одобрила предложение великой актрисы, тем более, что это красивая и универсальная история о судьбе женщин. Эти темы всегда актуальны. Все мы связываем свои надежды с удачной жизнью, счастливой любовью, заключением брака и благосклонной судьбой. Ведь женщины времен Чехова, по сути дела, незначительно отличаются от нас. Они так же, как Ольга, жертвуют собой ради других, есть такие, как Ирина, разыскивающие большую любовь. К сожалению, эта любовь не приходит, и по необходимости, чтобы только не страдать, не увязнуть в домашней неблагополучной обстановке, они решаются на несчастливый брак. Есть также недовольные браком Маши, которые, хотя сознают свое несчастное положение, но неспособны ничего предпринять. И в наши времена нетрудно встретить Наташу, которая завоевывает каждый день самым жестоким и беспощадным образом. В этой пьесе нет ни одной счастливой любви.

Мы уже знаем, — продолжает Янда, — что спектакль будет верен Чехову, а его центральным персонажем станет Наташа, женщина, которая входит после свадьбы в дом Прозоровых, чтобы с течением времени перевернуть в корне жизнь сестер» [3, с. 3].

Кристина Янда пригласила Наташу Парри Брук, чтобы та помогла ей в постановке спектакля. Оказывается, это был дебют почетной гостьи в качестве режиссера.

Обе актрисы, — Брук и Янда — при постановке пьесы решили уйти от современности, исходя из точки зрения, что настоящая, великая литература, в том числе драматургия Чехова, сама себя защитит.

Центральным действующим лицом в спектакле является Наташа. Ее появление в доме Прозоровых меняет все в жизни заглавных героинь.

Первое действие в спектакле Брук начинается радостно, ничто не предвещает трагедии. А потом все течет как в жизни большинства из нас. Оказывается, другие были мечты, надежды, представления, а то, что приходится нам испытывать, является серым, нередко трагическим. Ключевым для спектакля стало сценическое оформление Кристины Захватович. При помощи очень простых приемов она показывает нам, как меняется семья Прозоровых с момента прихода в дом Наташи. Дом, который был до нее чистым, светлым, со столом, накрытым белой скатертью, со второго действия становится вдруг неухоженным, заваленным игрушками. На столе, который является символом семьи, со второго действия нет скатерти. Можно сказать, что с каждым действием он меняет свое назначение, чтобы в конце спектакля зритель мог увидеть его в саду опрокинутым вверх ногами в качестве песочницы для детей Наташи.

Правда, очень редко, но можно наткнуться на рецензии, не до конца одобряющие спектакль. По мнению рецензента Изы Чапской, Наташа Парри со своей задачей не справилась. Спектакль вызывает, по ее мнению, чувство неудовлетворенности, театральная труппа за некоторым исключением работает хаотически и несыгранно. Чапска считает, что единственный персонаж, на который стоит обратить внимание, — это Маша, ее роль играет дочь Кристины Янды – Мария Северын. «Именно она становится центральной героиней, хотя, согласно с намерением постановщика, ей должна была стать Наташа. Рецензенты в восторге от игры Северын, это ее появления на сцене ждут зрители, запоминаются высказанные с достоинством слова Маши. Однако, несмотря на это, зрители могут испытывать чувство неудовлетворенности. Ведь от театральной труппы Кристины Янды они имеют право требовать значительно большего. Наташа Парри, дебютирующая в роли постановщика, с задачей не справилась», – завершает свою рецензию И. Чапска [4, с. 7]. Однако, на наш взгляд, рецензии в таком духе даже в малейшей степени не дискредитируют Наташу Пари Брук в роли постановщика.

Великолепно о драме Чехова и о самом спектакле сказала Мария Северын:

«Это одна из красивейших драм, которые до сих пор были написаны… И если кто-то из нас любит жизнь, людей и окружающий их мир, то, пожалуй, нет радости больше, чем побыть хотя бы минуту с Чеховым. Возможность оказаться на сцене и предложить зрителю путешествие с великим русским драматургом — это большой почет и одновременно большая ответственность» [3, с. 4].

В том же 2006 году, 1 и 16 декабря состоялись премьеры «Трех сестер» в Валбжихском драматическом театре и театре Польском во Вроцлаве.

Действие обоих спектаклей в постановке молодых польских режиссеров Моники Пенчикевич во Вроцлаве и Юлии Викторяньской в Валбжихе протекает в доме, в привычной, повседневной обстановке. Холодные, элегантные и функциональные интерьеры Польского театра, как замечает рецензент Артур Грабовски [5,с. 35—40], создали неповторимую атмосферу, которая сразу ощущается зрителем. Русские реалии спектакля под заглавием «Они» разворачиваются на фоне немецких декораций.

Режиссеру, по мнению рецензента, удалось оторвать спектакль от назойливой действительности и одновременно подчеркнуть его внутреннее содержание. Такого эффекта М. Пенчикевич добилась благодаря использованию односторонней семантической деформации. В этом аспекте важным является прием дисперсии пространства: в одно и то же время мы оказываемся во всех чеховских и «нечеховских» местах: в гостиной, наполненной воспоминаниями детства, на своей кухне и в чужой спальне, в местном доме культуры, в соцреалистическом городе. Великолепная «архитектура» театрального освещения, с одной стороны, покоряет, а с другой – вводит в заблуждение. Только в одном М. Пенчикевич следует за Чеховым: когда изолирует очередные сцены, как бы вставляя их в рамки стерилизованного «здесь и теперь», впрочем, не театрального мира, наполненного воспоминаниями, боязнями, робостью. Это ярко, трогательно и мучительно.

Юлия Викторяньска поставила спектакль по-другому, пригласив зрителей на чаепитие в запущенную дачу, напоминающую буфет. Уже с первых же действий пьесы и до трагикомической развязки всем хорошо известно, что будет смешно. Спектакль не о сестрах, которые не в состоянии поехать в Москву; это комментарий к драме, это фарс о мещанских провинциальных сестрах, безвольных офицерах и их командире – дамском угоднике.

«Они» и «Три сестры» — это два хороших спектакля, — констатирует А. Грабовски, — потому что один из них истинно потрясает, а второй – искренне смешит. Пенчикевич и Викторяньска создали картины по-женски чувственные и телесно почти нежные. Одна при этом немножко побледнела, а другая – покраснела, как бы выявили две стороны интимности: ужасающую (во Вроцлаве) и постыдную (в Валбжихе), которые необходимо было каким-то образом скрыть. Если сопоставить оба спектакля с авторской точкой зрения, то М. Пенчикевич резко обнажила женскую жестокость, а Ю. Викторяньска, махнув рукой, мимолетно

выдала тайну девичьей незрелости. Истинно своеобразный, но яркий и хороший театр.

Антон Чехов пишет о русской интеллигенции, которая не в состоянии следовать своему призванию. Сестер три, они различны по характерам и внутренним достоинствам: Ольга – добрая, Маша – справедливая, Ирина – чистая. Являются ли они сердцем провинции потому только, что умеют благородно тосковать о жизни в столичном городе? – ставит вопрос рецензент. Кажется, что состояние неудовлетворенности, которое превращается в источник агрессии, лишает сестер не только возможности действия и любви, но также осуществления своей мечты, мечты о Москве. Это обстоятельство обрекло их на пассивность. У Чехова, по словам Грабовского, родился дьявольский умысел: описывая женщин, одновременно он захотел изобразить интимную жизнь … мужчин и, следовательно, показать неофициальную Россию, а также негласную Европу.

Что ж пофилософствуем? – спрашивает автор отзыва на польские театральные постановки «Трех сестер» по драме А. П. Чехова, и, отвечая на этот вопрос, приходит к выводу, что поддержка воображения в размышлениях о современном мире, которое не соответствует актуальному строю действительности, является единственным решением проблемы.

Анализ рецензий на постановки «Трех сестер» в первом десятилетии нашего века в Польше позволяет с полной уверенностью утверждать, что только одна из них заслуживает нашего внимания. Это прекрасный спектакль, поставленный Н. Парри Брук в тесном сотрудничестве с К. Яндой, в ее театре Полония в декабре 2006 года. Остальные постановки, режиссеры которых стремились к разного рода новшествам, пытаясь ставить пьесу в духе авангарда, не всегда оказывались успешными, а были среди них и такие, которые вызывали у зрителей и критики лишь скуку и полное неодобрение.

---

1. *Szczepański, J.* Blask „Trzech sióstr” / J. Szczepański. // „Przyjaźń”. — 1963. 17/III.

2. *Olczyk, A.* Lecą wędrowne ptaki. / A. Olczyk „Teatr” —2001. — № 6.

3. *Kijowska, J.* „Trzy siostry” Krystyny Jandy, „Dziennik” № 193.

4. *Czapska, I. N.* Rodzinny biznes przy Pięknej, „Życie Warszawy”. 5. XII. 2006.

5. *Grabowski, A.*, Moskwa w domu. „Teatr”. — 2007. — № 3.

Л Р. Ішкініна (Мінск)

"ВЕЧНЫЯ" ПРАБЛЕМЫ Ў БЕЛАРУСКАЙ ДРАМАТУРГІІ КАНЦА XX СТАГОДДЗЯ

Тэатр мае за плячыма тысячагадовую гісторыю, але нягледзячы на сцэнічныя навацыі драматургаў, грандыёзныя сучасныя пастаноўкі, аснова драматычнага дзеяння і сродкі выражэння самі па сабе амаль не змяніліся. Усе істотныя элементы сучаснай сцэны можна сустрэць яшчэ ў антычным тэатры. Ёсць "вечныя" праблемы, якія ніколі не зменяцца: яны хвалявалі людзей і тысячу гадоў таму, яны зразумелыя гледачам сёння і, бясспрэчна, праз сотні гадоў застануцца актуальнымі. Гэта праблемы кахання і нянавісці, сяброўства і вернасці, бацькоў і дзяцей. Адна тэма, якая можа аб'яднаць усе пытанні разам, - гэта тэма лёсу чалавека.

Драматургія спрабуе вырашаць складаныя праблемы быцця. Яшчэ ў антычнасці глыбока даследавалася пытанне "чалавек і лёс". Напрыклад, Сафокл у сваіх трагедыях ставіць герояў у сітуацыю выбару, яны спрабуюць кінуць выклік лёсу. Сафокл падымае пытанні пра справядлівасць, пра шляхі і меру пакарання чалавека за яго віну. Драматургі асэнсоўвалі універсальныя праблемы; тэму чалавечага выбару ў безвыходных умовах.

Вопыт антычных драматургаў засведчыў, што паказ рэчаіснасці, надзённых палітычных і сацыяльных рэалій не перашкаджае вырашаць значныя праблемы. Драматургія закранае станоўчыя і адмоўныя бакі розных палітычных рэжымаў, паказвае сацыяльныя канфлікты грамадства. І ў той жа час драматургі праслаўляюць чалавека як індывіда, яго лепшыя рысы характару (высакароднасць, каханне, самаахвярнасць) і выкрываюць на адмоўныя (каварства, здрада).

Адметнасць драматургіі абумоўлена натуральнымі, набліжанымі да чалавечага жыцця, законамі яе існавання. Феномен драматургіі — стварэнне тэатральнай ілюзіі, падчас такой выразнай і пераканаўчай, што яна можа падацца болын рэальнай, чым само жыццё. Стварэнне п'есы — гэта майстэрства, для авалодання якім патрэбны не толькі значны жыццёвы досвед, але і адчуванне "чытача", адчуванне таго, што хвалюе сучасніка.

Напрыканцы XX стагоддзя з'явіліся драматургічныя творы Алега Ждана "Сям'я для старога сабакі", Зінаіды Дудзюк "Заложнікі шчасця", Міхася Стрыжова "Могілкі... ноч месяцовая...", Алены Паповай "Улюбёнцы лёсу", Міколы Арахоўскага "Лабірынт", якія былі ўключаны ў сёмы выпуск зборніка "Беларуская драматургія". На яго старонках друкаваліся лепшыя

ўзоры беларускай драматургіі, а таксама творы маладых беларускіх драматургаў.

У п’есе "Заложнікі шчасця" З. Дудзюк ставяцца даволі вострыя праблемы нашага нялёгкага, супярэчлівага, а ў нечым і проста парадаксальнага жыцця. Тут разглядаецца “вечная праблема” бацькоў і дзяцей. Фінал п’есы ўражвае: робіцца страшна, калі бацькі хаваюць дзяцей, але яшчэ жудасней ад думкі, што па віне бацькоў гінуць дзеці. Тэма нажывы і жарсць да "лёгкіх" грошай праходзіць скразной лініяй праз твор.

У п’есе "Могілкі... ноч месяцовая..." М. Стрыжоў выкарыстоўвае "Апавяданне пра мерцвяка" латышскага класіка Андрэя Упіта, яго літаратурны ход думкі і форму твора, але Стрыжоў здолеў напоўніць драматычны твор рэальным жыццём сённяшняга дня з яго праблемамі. Напачатку п'еса вельмі нагадвае драму жахаў, у яе рэальны і ірэальны свет уваходзіць чытач не без цяжкасцей. Дзеянне адбываецца ў адным месцы - на могілках. Асноўныя дзеючыя асобы -душы нябожчыкаў. На могілкі наведваюцца і жывыя людзі, аднак гэта не адбіваецца на змрочнай атмасферы п'есы, наадварот — узмацняе яе. Перад намі паўстаюць дакладна акрэсленыя і эмацыянальна афарбаваныя выявы, калі не трэба нешта дадумваць. Робіцца страшна за будучае пакаленне, якое можа не толькі зняць апошнюю вопратку з нябожчыка, але і забіць кагосці толькі дзеля таго, каб не быць злоўленым. Герою, якія звaліўся ў выкапаную яму, ніхто на працягу твора не дапаможа. Драматург паказвае чалавечую чэрствасць, грубасць, пошласць, агідныя адносіны аднаго чалавека да другога і, самае галоўнае, абыякавасць. Усюдыіснае раўнадушша да свайго жыцця, да жыцця іншага чалавека, усепранікальная абыякавасць...

Можна ўбачыць гэтую рысу амаль ва ўсіх творах. Няўжо зараз надышоў той момант, калі вядомая фраза "homo homini lupus est" ("чалавек чалавеку воўк") стала ключавой у падсвядомасці кожнага індывіда?

Калі разглядаць п'есу А. Паповай "Улюбёнцы лёсу", то мы бачым прадстаўнікоў адразу трох пакаленняў: Старога, Ірыну і Славу (былых жонку і мужа, якія жывуць разам у адной кватэры Старога) і іх дачку Насту. Старога амаль што ніхто не заўважае. Ён, душэўна хворы, застаўся ў "мінулым" стагоддзі, заўсёды збіраецца ў Маскву на парад. Стары не можа прымірыцца з той думкай, што ён болын не магутны начальнік. І ў гэтым яго вялікая бяда: складана мець усё і ў адзін час усё гэта страціць. У Ірыны (родная дачка Старога) жыццё яшчэ не прайшло, але чытач бачыць у ёй толькі разведзеную жанчыну, якая не можа прыстасавацца да адзіноты. Няўпэўненая ў сабе, яна шукае чагосьці чыстага і светлага. Спачатку нам здаецца, што вось яна знайшла новае каханне, але ў жыцці не заўсёды адбываюцца "хэппі-энды" — яна застаецца адна... Праблема гэтай сям'і ў тым, што яны не заўважаюць адзін аднаго: дачка Наста ні ў

якім разе не жадае жыць разам з бацькамі, Слава без ніякага сумлення прыводзіць у кватэру сваю каханку, а тая пачынае ўсталёўваць свае правы на маёмасць, якая наогул да якой наогул не мае дачынення. Галоўная праблема п'есы — людзі ставяць матэрыяльныя каштоўнасці вышэй за духоўныя. Герояў хвалюе толькі пытанне, каму дастанецца кватэра, а не пытанне ўсталявання добрых узаемаадносін у сям'і.

Сямейная трагікамедыя А. Ждана "Сям'я для старога сабакі" працягвае думку аб сэнсе існавання чалавечага жыцця без падтрымкі блізкіх людзей. Блізкія людзі закрыты для нармальных, чалавечых стасункаў. Андрэй Ільіч Верас, галоўны герой, пакутуе ад адзіноты. На дзень нараджэння да яго наведваюцца сваякі. На працягу п'есы мы не адчуваем ўвагі да яго персоны. Дзеці абмяркоўваюць толькі свае праблемы. Андрэй Ільіч вырашае прадаць усе рэчы з кватэры і з'ехаць. Яго хвалюе, каб яго сабаку забрала добрая сям'я. Адчуваецца, што ён не давярае сваім блізкім: нават сабаку не жадае пакідаць дзецям, бо ведае, што ім не будзе ніякай справы да яго.

М. Арахоўскі як драматург здолеў выказацца пра ўсе выпрабаванні, якія выпала перажыць чалавеку, які жыў і пры савецкім рэжыме, і ў час станаўлення незалежнасці беларускай краіны.

"Ку-ку" — цікавая і двухсэнсоўная назва. Раней ў драматургіі ніхто не адважваўся браць у якасці назвы твора выклічнік, які ў сучаснага чалавека асацыюецца з нечым дурным, вар'яцкім. Першапачаткова "ку-ку" — гэта спеў зязюлі. У англійскай мове слова гэтае мае іншае значэнне, якое дастаткова вядома нам дзякуючы папулярнаму раману-бестселеру англійскага празаіка Кена Кізі пад назвай "Палёт над гняздом зязюлі" і аднайменаму фільму Мілаша Формана. Гнязда ў зязюлі няма і быць не можа: так закладзена яе біялагічная сістэма. "Гняздо зязюлі" — хлусня, вар'ятня [1, с. 139]. Сэнс назвы становіцца выразным пры разгортванні дзеяння п'есы.

Дастаткова ўдумліва прачытаць эпіграф да п'есы "Ку-ку", каб зразумець, што мы будзем мець справу з творам, які не так ужо і проста можна зразумець:

Адзін сказаў: "Быццё ёсць свядомасць". Другі сказаў: "Свядомасць ёсць быццё". Трэці сказаў: "Яны -адно".

Аўтара няма, ёсць толькі гульня слоў. Драматург прынцыпова не раск-рывае прозвішча і імя таго, хто калісьці вымавіў гэтую фразу: мы не павінны, ды і не можам спрачацца з гэтым чалавекам, нам даецца толькі адно — лічыцца з тым, што сказана. Чытач чытае, пісьменнік піша — і ўсё. Мадэрнісція творы не тры-ваюць умешвання ў свой тэкст, драматургі гэтага напрамку як бы не заўва-жаюць жаданняў чытачоў. Можа і заўважаюць, але не надаюць значэнні інтарэсам іншых. Калі чытачу

сапраўды цікава акунуцца з галавой ў свет, дзе пануе іррацыянальнасць, алагізм, тады ён здолее распачаць чытанне п'есы.

З першых сцэн чытачам становіцца зразумела, што аповед пойдзе пра ўзаемаадносіны мужчын і жанчын, прычым ніякага "чыстага, светлага" кахання не чакаецца. Ды і якое можа быць сапраўднае пачуццё, калі мы бачым здраду мужу. "Ку-ку" - драма ў дзвюх дзеях, на працягу якіх мы бачым Вадзіма, Алену, Ларысу, Косцю і Яўгена. Пяць чалавек. Іншых прадстаўнікоў чалавечага роду на старонках п'есы мы болып не сустрэнем. Побач з імі існуюць незвычайныя персанажы, названыя самім аўтарам "істоты": Падушкападобны, Супермэн, Клеапатра, Камандзір і іншыя. Па меркаванні аўтара, "людзі" павінны быць падкрэслена загрыміраванымі.

П'еса "Ку-ку" арыгінальная па форме і кампазіцыйнай будове. У аснове яе ляжыць "разбурэнне, дэфармацыя першаснага вобраза рэальнасці".

Тэма кахання і нянавісці прысутнічае ў творы. Муж з жонкай сварацца, прызнаюцца адзін аднаму ў здрадах, клянуцца ў вечным каханні. Але мы не адчуваем шчырасці ў гэтых словах. Не хапае "шэкспіраўскіх" страсцей, але гэта таксама можна зразумець. У беларускага чытача зусім іншы менталітэт: беларусы — сціплая нацыя, якая не выносіць на суд свае эмоцыі. Эмацыянальная п'еса і відовішчны тэатр — з'явы культуры іншых народаў, з вельмі адрозным ад нашага менталітэтам. На беларускіх падмостках яны да цяперашняга часу выглядаюць вопраткай з чужога пляча замежнага пакрою [2, с. 102].

Але адно застаецца нязменным і робіць блізкімі ўсе нацыі - вечныя праблемы, якія павінна закранаць літаратура. Цікавасць да адвечных маральных, духоўных каштоўнасцей можна лічыць недастаткова праяўленай, але выразнай тэндэнцыяй, якая абумовіць далейшае развіццё беларускай драматургіі.

---

1. *Бельскі, А. І.* Беларуская літаратура XX стагоддзя: гісторыя і сучас-насць / А. І. Бельскі. – Мінск, 2005.

2. *Кісліцына, Г. М.* Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы. / Г. М. Кісліцына. — Мінск, 2006.

СОДЕРЖАНИЕ

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОСВЯЗИ И ПРАГМАТИКА

Е. А. Городницкий Мировоззренческие актуалии и стилевые доминанты современного литературного процесса
Г. Я. Адамовіч Да праблемы тыпалогіі беларускага кантэксту
П. С. Скоропанова «Прозы» русских и русско/белорусских писателей (конец XX — начало XXI века)
Т. А. Марозава Фальклор карпаратыўна-прафесійнай субкультуры горада: традыцыі, рэцэпцыя
Данута Герчиньска Литературоведческие аспекты перевода на польский язык произведений В. Распутина
М. М. Хмяльніцкі Рэцэпцыя беларускай літаратуры ў польшчы (памежжа XX—XXI ст.ст.)
М. Ю. Галкина Тело философа в книге Д. Галковского «Бесконечный тупик»
Н. В. Голубович Социальная фантастика М. Булгакова и В. Гигевича
Е. В. Крикливец Мифологическое пространство-время в прозе В. Астафьева и В. Козько: топос дороги
Г. В. Кажамякін Творчасць А. Адамовіча на сумежжы беларускай і рускай літаратур
А. Н. Андреев Массовая литература как фактор разрушения литературной среды
П. І. Лявонава Успрыманне беларускай паэзіі мяжы XX – XXI ст.ст. студэнтамі-культуролагамі
О. И. Царева Современная литература в школьном курсе: история вопроса
А. Н. Овчинникова «Манипуляция словами и образами» (С. Кара-Мурза) в метафорическом контексте глобального управления
Г. М. Юстинская От «реального» писателя к «концепированному» читателю
В. А. Капцев «Медийность» как отличительная черта образа современного писателя
М. В. Аляшкевіч Жанравыя асаблівасці літаратурнай крытыкі ў благасферы
В. М. Кулешова Женская проза Беларуси (проблемы самосознания)

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ДИАПАЗОН СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

Т. П. Барысюк Канцэпцыя бессмяротнасці ў сучаснай рускай і рускамоўнай паэзіі беларусі
Т. А. Светашёва Игра с жанровыми стандартами в русской и русскоязычной белорусской поэзии конца XX века
Н. А. Развадовская Жанрово-тематическое своеобразие поэзии В. Высоцкого
Т. В. Алешка Автор и читатель в новой коммуникативной ситуации (на материале поэзии Д. Воденникова)
Иоанна Мяновска «Россия – вздох. Россия – в горле камень. Россия – горечь безутешных слез» — забытая — возвращенная Л. Андерсен

З. І. Падліпская Тыпалогія жаночай лірыкі Я. Янішчыц і Г. Ахматавай
В.Ю. Жибуль Современные стихотворные азбуки в детской литературе Беларуси и России
В. В. Жыбуль Я. Сатуноўскі і Е. Лось: невядомыя старонкі творчых сувязей
И.С. Скоропанова Эстетические векторы поэзии Вс. Некрасова
С. Б. Цыбакова Маральна-выхаваўчая накіраванасць кнігі В. Лукшы «Жаўрукова песня»
В. А. Мандзік Цытата ў паэзіі В. Шніпа
А. Ю. Гарбачоў Паэзія В. Гадулькі
О. А Маркитантова Любовная лирика Д. Строцева
У.Ю. Верина Сюжет о мертвом женихе в современной женской поэзии
І. С. Скарапанава Канцэптуалісцкія праекты Віктара Ыванова

СОВРЕМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ: АНАЛИЗ СОСТОЯНИЯ

Т. В. Журчева Жанровые искания в новейшей драматургии: конец трагикомедии (постановка проблемы)
М. В. Савіцкі Жанрава-стылёвыя пошукі беларускай драматургіі на мяжы XX—XXI стагоддзяў

С. Я. Гончарова-Грабовская «Новая драма» в современной русскоязычной драматургии Беларуси

Ивана Рычлова «Русская народная почта» О. Богаева как альтернатива «Новой русской драматургии»
Л. А. Якушева Уходящая натура: дача в драматургии рубежа XX–XIX вв.
А. А. Шавель Элементы абсурда в драматургии Н. Садур
Е. М. Точилина Топос города в пьесах А. Дударева и русской драматургии «новой волны» 1970 – 80 гг.
Тадеуш Осух, Гражина Лисовска «Три сестры» А. П. Чехова на польской сцене последнего десятилетия
Л. Р. Ішкініна "Вечныя" праблемы ў беларускай драматургіі канца XX стагоддзя

Научное издание

Русская и белорусская литературы
на рубеже XX —XXI веков

Ответственный за выпуск — У. Ю. Верина

В авторской редакции
компьютерная верстка

Подписано в печать _____. Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Усл. печ. л. ____. Уч. -изд. л. _____. Тираж 100 экз. Заказ №

Налоговая льгота — Общегосударственный классификатор
Республика Беларусь ОК РБ 007-98, ч. 1;22. 11.20.600

Республиканский институт высшей школы
Лицензия ЛВ № 356 от 23.04.1999.

Отпечатано с готового оригинал-макета на ризографе
Учебно-образовательного учреждения БГУ
«Республиканский институт высшей школы»
220001, Минск, ул. Московская, 15.