

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ**  
**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ**  
**«ГОМЕЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. Ф. СКОРИНЫ»**

**ХРИСТИАНСКИЙ ГУМАНИЗМ  
И ЕГО ТРАДИЦИИ  
В СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ**

**Выпуск 2**

Основан в 2009 году

**Гомель**  
**УО «ГГУ им. Ф. Скорины»**  
**2010**

**УДК 80 (=16) : 008 (=16) : 27 – 4 (082)**  
**ББК 80 (=41) : 71 (=41) : 86.37 – 4 я43**  
**X 935**

**Редакционная коллегия** : Т. Н. Усольцева, канд. филолог. наук, доц. (гл. ред); И. Н. Афанасьев, канд. филолог. наук, доц.; Н. В. Сулова, канд. филолог. наук, доц.

**Рецензенты:**

А. В. Морозов, доктор филологических наук, профессор, заведующий отделом фольклора и культуры славянских народов ГНУ «Институт искусствоведения, этнографии и фольклора им. К. Крапивы НАН Беларуси»;

А. С. Лис доктор филологических наук, главный научный сотрудник сектора этнолингвистики и фольклора Института языка и литературы им. Я. Коласа и Я. Купалы НАН Беларуси

Рекомендовано к изданию научно-техническим советом УО «Гомельский государственный университет им. Франциска Скорины»

Выпуск 1 вышел в 2009 году

**X 935** Христианский гуманизм и его традиции в славянской культуре [Текст] : сб. научн. статей вып. 2./ редкол.: Т. Н. Усольцева (гл. ред.), И. Н. Афанасьев, Н. В. Сулова; М-во образования РБ, Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель: ГГУ им. Ф. Скорины, 2010. – 162с.

ISBN 978 – 985 – 439 – 508 – 1

В сборник вошли статьи представителей различных научных школ Беларуси. Значительная часть статей посвящена осмыслению феномена бытования традиционных христианских ценностей в условиях функционирования классической и постклассической культурных парадигм. Авторы предлагаемых в сборнике работ поднимают актуальные для современной гуманитарной науки вопросы, которые связаны с самым разнообразным литературным и языковым материалом, но при этом сфокусированные в ракурсе проблем христианского гуманизма, его традиций и судеб в славянской культуре.

Статьи, вошедшие в сборник, адресованы ученым-филологам, преподавателям дисциплин гуманитарного цикла, работникам культуры, аспирантам, студентам.

**УДК 80 (=16) : 008 (=16) : 27 – 4 (082)**  
**ББК 80 (=41) : 71 (=43) : 86.37 – 4 я43**

ISBN

©УО «Гомельский государственный университет им. Ф. Скорины», 2010

## СОДЕРЖАНИЕ

### 1 СУДЬБЫ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

#### ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Авдони́на Т. В.</i> Чехов – всегда живой!..	5
<i>Азарова И. Б., Евтухова И. Г.</i> Поэтика волшебной сказки Я. Колоса: классические традиции и индивидуально-авторский стиль	10
<i>Астапенко О. А.</i> «Тонкий крест и тайный путь» Осипа Мандельштама	12
<i>Бараноўскі А. А.</i> Адметнасці рэалізацыі вітальных матываў у сучаснай беларускай філасофскай лірыцы	18
<i>Березко А. Ф.</i> Литературная исповедь в составе жанровой системы документально-автобиографической прозы	22
<i>Вяргеенка С. А.</i> Роля хрысціянскіх персанажаў у ідэйна-мастацкай сістэме лекавых замоў	27
<i>Гаган В. Н.</i> Особенности колористики идеального мира в романе М.Ю. Лермонтова «Вадим»	31
<i>Галаганова Л. А.</i> А.В. Чичерин как ученый и личность	35
<i>Даниленко Е. И.</i> «Алексей Божий человек» Б. К. Зайцева: агиографические традиции и особенности авторской обработки жития	40
<i>Дробышевская Н. А.</i> Колыбельная песня в творчестве Ф.К. Сологуба	45
<i>Ермакова Л. Л.</i> Городской фольклор: некоторые особенности современного семейно-биографического рассказа	50
<i>Козороз И. Н.</i> Уровни религиозного пространства в тексте древнерусского автора XII века	53
<i>Королёва Е. А.</i> Колодец памяти...	58
<i>Марцинкевич Н. Э.</i> Феномен культуры в системе русского символизма	62
<i>Новак В. С.</i> Птушкі ў міфалагічнай традыцыі беларусаў	66
<i>Панкова Н. М.</i> Прадметна-тэматычная разнастайнасць малых фальклорных жанраў Веткаўшчыны	71
<i>Сивакова Н. А.</i> Предисловие в творческой системе С. Алексиевич: состав, функции, внутренняя организация	73
<i>Сусллова Н. В.</i> Солнце- <i>さん</i>	78
<i>Усольцева Т. Н.</i> Рапсодия Н.С. Лескова «Юдоль»: к проблеме жанра	81
<i>Цыбакова С. Б.</i> Образ искусителя в современной православной прозе (на примере произведений Н. Блохина и инока В. Филиппева)	84
<i>Шышова Т. М.</i> Манаверш: увесь свет у адным радку	88
<i>Ярыго Н. А.</i> Концепт железной дороги в современном славянском романе	92

#### БОГОСЛОВИЕ. ФИЛОСОФИЯ. КУЛЬТУРОЛОГИЯ

<i>Афанасьев И. Н.</i> «Чувства добрые» и война	98
<i>Беляева Е. А., Дорофеева А. А.</i> Сборник поэзии рядом с Библией	100
<i>Одиноченко В. А.</i> Вера Константина Леонтьева	103
<i>Ситникова М. Г.</i> Морально-эстетическое воспитание студентов-медиков при обучении их русскому языку как иностранному	108
<i>Сусллова Н. В.</i> РЕ-/ДЕ-/КОН-СТРУКЦИЯ	112

<i>Трохова Т. А., Холявко Е. И.</i> Информатизация высшего образования или возвращение к истокам? .....	115
<i>Усольцева Т. Н.</i> Особенности матримониального поведения в крестьянской среде в России первой половины XIX века .....	120
<i>Целехович Т. П.</i> Женское пророческое служение: к истории вопроса .....	123

## **2 ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА**

<i>Белка Л.Р.</i> Лексіка беларускай мовы сферы справаводства ў газеце «Наша доля» .....	128
<i>Кобыш И. И.</i> Мир чисел в стихах поэтов «серебряного века» .....	131
.....	
<i>Латицкая Н. И.</i> Лексема «ЗАПАХ» в поэтических текстах .....	136
<i>Осипова Т. А.</i> Концепт РЕВОЛЮЦИЯ в хронике И.Бунина «Окаянные дни» .....	139
<i>Палуян А. М.</i> Мастацкія і публіцыстычныя тэксты на занятках па беларускай мове ....	142
<i>Станкевіч А. А.</i> Фігуры размяшчэння і перастаноўкі як сітаксічны сродак выяўленчай выразнасці ў мастацкіх і публіцыстычных тэкстах .....	145
<i>Хазанова К. Л.</i> Пераклад як творчасць .....	149
<i>Холявко Е. И.</i> О своеобразии концептуальной семантики лексем, номинирующих витальные ценности, в русском и белорусском языках .....	153
<i>Шабудяева Н. И.</i> Слово-концепт МУДРОСТЬ (ПРЕМУДРОСТЬ) в книгах Священного Писания .....	157

# 1 СУДЬБЫ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В КЛАССИЧЕСКОЙ И СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

*Т. В. Авдонина*

### ЧЕХОВ – ВСЕГДА ЖИВОЙ!..

Драма как литературное произведение и одновременно словесный остов спектакля (т.е. объект для сценической реализации) является синтезом таких жанрово-стилистических аспектов, как действенное, диалогическое, театральное и игровое начала. Эти аспекты определяют уровень воздействия драматического произведения на чувства, волю и интеллект зрителя. Чеховская драма – это драма без столкновения сторон, в ней у лучших людей нет цели: главные герои его пьес как бы уклоняются от борьбы. Иванов, например, не может преодолеть скуки, чувства вины, у него нет ответов на жизненно важные вопросы; Раневская и Гаев, при всей их любви к родному имени, отказываются предпринять действенные меры для его сохранения.

В конце 19 в. серьёзная драма активно вытеснялась бесталанными антихудожественными пьесками (чаще всего это были приспособленные к русской действительности одноактные переделки комедий западноевропейских авторов с эффектными сценами) и лёгкой опереттой. Отсутствие в пьесах и театральных постановках даже намёка на жизненную правду возмущало Чехова: на сцене не жизнь, а нагромождение нелепостей, не люди, а какие-то загадочные существа. Чехов так характеризовал состояние современного ему театрального искусства: «Атмосфера свинцовая, гнетущая... Ходишь в театр <...> только потому, что некуда больше ходить. Смотришь на сцену, зеваешь, да потихоньку бранишься».

На рубеже веков театральное искусство переживало период сложных переплетений натуралистической и символической поэтики в истории своего развития, и Чехов, предвидя новые формы театральной поэтики, уходил от традиционного периода русской драмы, стремясь максимально приблизить правду искусства к жизненной правде. Новаторская стилистика чеховской драматургии требовала для своего воплощения совершенно новых методов режиссуры и актёрской игры. Но если бы Антон Павлович знал, как его произведения через сто лет будут интерпретированы искателями театральной славы...

Драматургическое искусство Чехова (в частности, его лирико-психологические пьесы «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад»), безусловно, оказало влияние на эстетику современного театра и драматургии, на выразительные средства и язык искусства 20 в. Это своеобразный переходный период, соединивший в себе «старое» и «новое», период, в котором утверждался эстетический плюрализм и проявилась многозначность культурных явлений. Ситуацию драматургического и театрального искусства критики определяют, прежде всего, как «перемену интонаций» (В. Славкин), обусловленную сменой драматургических поколений: появилась «новая драма», которая базируется на достижениях представителей «новой волны» 70–80-х гг. 20 в., возродивших традицию критического реализма и модернизма, но при этом имеет ярко выраженный «итоговый», обобщающий характер: в ней сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни (включая эротику), тенденция к использованию ненормативной лексики.

Последнее десятилетие Чехова ставят часто и много, пьесы его идут в разных режиссёрских стилистических редакциях – от реалистических до абсурдных. Многие режиссёры ориентируются на исконную чеховскую традицию и ставят спектакли, тяготеющие к метафорической насыщенности и усложнённости с ослабленным сюжетным стержнем. В них есть максимальное приближение к правде жизни, внешняя будничность, философский подтекст, свойственный чеховским драматургическим традициям. Режиссёры-постановщики, совмещая реалии действительности с чеховским контекстом, иногда

усиливают пессимистические нотки произведения, передают ощущение бессмысленности текущей жизни; погружая зрителя в подробности быта и размышлений героев чеховской поры, они показывают современную нам действительность в пародийно-ироническом ключе, что никоим образом не противоречит ни контексту, ни духу авторских произведений.

В чём-то старомодный, но глубокий, утончённый, истинный в своём творчестве Пётр Фоменко (режиссёр, с 1992 г. – художественный руководитель театра «Мастерская Фоменко») ставит Чехова в традиции 70–80-х гг. 20 в., когда Чехов для театра был мериллом и эталоном духовности. П. Фоменко остаётся самим собой, Дон Кихотом и идеалистом. В спектакле «Три сестры» рассказывается совсем не радостная история о прекрасных, возвышенных людях, которым не удаётся жизнь. Эта история о беззащитности духа, о драме интеллигенции, о поражении красоты, утончённых чувств. Именно так интерпретирует П. Фоменко это чеховское произведение, но отчаяние героев в спектакле Фоменко только усиливает инстинкт жизни: в финале, когда уходят из города военные и погибает на дуэли Тузенбах, сёстры, преодолевая себя, иступлённо говорят о том, что жизнь продолжается, и их страдания перейдут в радость, и счастье и мир настанут на земле. Эти чеховские слова, такие знакомые, звучат как призыв к тому, что не стоит сдаваться даже в самых отчаянных ситуациях.

Ещё одна интересная постановка – «Дядя Ваня» (сцены из деревенской жизни в 4-х действиях) московского режиссёра Льва Додина (с 1983 г. – художественный руководитель МДТ). Философское зерно спектакля режиссёр выводит на первый план. В его спектакле всё как в жизни, которую мы воспринимаем на уровне собственных мировоззренческих позиций. Жизнь течёт, и рано или поздно человек начинает ощущать прошедшую жизнь как некую ценность, которую он не сумел использовать. Начинают мерещиться призраки другой, непрожитой жизни, в которой сбываются все самые потаённые желания, осуществляются все надежды, превращаются в реальность сладостные фантазии. Человек с яростью сжигает прошедшее, отвергает настоящее и весь отдаётся этому другому, несбывшемуся, непрожитому. Чем полноценнее человек ощущает жизнь, тем острее он ощущает это противоречие, которое постепенно становится трагедией. Время идёт, и назревает один выбор – или отказаться от жизни вообще, или найти в себе мужество прожить ту жизнь, которая дарована тебе Богом, судьбой и которую ты в какой-то мере осуществляешь сам, силой своей личности. Смертельно больной доктор Чехов очень хорошо знал эту коллизию и с удивительной нежностью и отчаянной беспощадностью анализировал её. Всё это, как, впрочем, и многое другое, делает спектакли Льва Додина по пьесам Чехова (и красивейший из них – «Дядя Ваня») простой, но величественной мелодией на простые, но вечные темы.

В конце 20 в. чеховские спектакли Льва Додина выходили мрачными, жёсткими, смотрящими в лицо смерти, теперь Чехов у него получается элегантный, щемящий, смешной. Если прежние додинские работы были сильны метафорическими обобщениями, то в «Дяде Ване», прежде всего, важны точнейшие подробности жизни, чего, собственно, и добивался сам Чехов в своём творчестве. Спектакль, сделанный по всем правилам традиционного психологического театра, – доказательство тому, что в наше время ещё возможна серьёзная и ответственная работа с текстами Чехова. Внятно, резко очерченные характеры – Елены Андреевны, Астрова, Войницкого – действуют у Додина в простых «говорящих» мизансценах. Особая сила спектакля – в сценографии. Стога сена, висящие над сценой весь спектакль, в финале опускаются, давая постановке итоговое умиротворение: наверное, лучше сено на земле, чем алмазы в небе.

В последние десять лет молодые драматурги стали выражать своё отношение к русским классикам, в частности к Чехову, по-разному. Одни, например, прибегают к пародийной интерпретации ситуаций («Чайка спела» Н. Коляды, «Вишнёвый садик» А. Слаповского), другие – к прямым «переключкам» героев и мотивов («Оборванец» М. Угарова, «Остров Сахалин» Е. Греминой), третьи «дописывают» или развивают какую-то одну линию чеховской пьесы («Чайка» Б. Акунина). И теперь, в новом сценическом прочтении Чехов не звучит так мощно, как он звучал ещё лет 20–30 тому назад.

Современные режиссёры-«новаторы» в своей изобретательности значительно уступают новаторам-радикалам 70–80-х гг. 20 в., которые в споре с «шестидесятниками» создали новый театр, значительно обогатив методологию и практику сценического искусства. Хотя они тоже оказались более узкими по своей направленности, чем представители старшего поколения.

С работами молодых режиссёров тесно связано понятие «авангардный спектакль»: это поиски, эксперименты, разрушение традиций, создание нового сценического (театрального) языка, требование новых драматургических решений, актёрского существования, организации театрального пространства. А потом будет естественное возвращение к театру Станиславского. *Déjà vu!* Это вечный круговорот, и нет ничего лучше естественности и чистоты форм и образов, когда роза пахнет розой. Но к этому нужно прийти, «наломав немало дров».

Современные «авангардисты» осуществляют своё творчество в условиях рынка и чувствуют себя товаром, для них важнее понятие успеха, а не истины и классики. Такова, например, сценическая интерпретация пьесы «Вишнёвый сад» (2004 г.) в постановке Эймунтаса Някрошюса (режиссёр, с 1998 г. – художественный руководитель театра «Meno Fortas»). Примечательно само высказывание режиссёра: «... пора дать Чехову отдохнуть. Всем мировым театрам договориться и перестать ставить Чехова. Уж чересчур его эксплуатируют. Особенно последние тридцать лет. Но с другой стороны, куда от него денешься...»

С этим трудно не согласиться. Действительно, с «Вишнёвым садом» хорошо бы сделать паузу, ведь пьесе исполнилось сто лет (точнее, 106), и все смыслы, все жизни 20 в. свершили через неё свой ход и угасли, оставив только «музыку сфер», которую мы слышим каждый раз как некую, никогда не воплотившуюся до конца возможность театра. За сто лет «Вишнёвый сад» был столько раз «продан» и «перепродан», интерпретирован и «решён», что, наверное, ничего нового придумать уже просто невозможно – только уходить в бесконечные повторы. А можно попробовать его «решить» в голой пластике – ну так, без слов: чеховский рафинированный русский нынче мало кому понятен.

«Вишнёвый сад» – полигон трактовок и место для парада режиссёрских амбиций. Вот, например, Э. Някрошюс поставил шестичасовой спектакль, бесконечный по меркам сценического времени, безысходный по настроению и по-библейски отстранённый. «Вишнёвый сад» Чехова в сценографии литовского режиссёра – исход из Вишнёвого Сада (подобно бегству ветхозаветных евреев из Египта). Някрошюс пригласил тогда играть в этом спектакле катастроф только звёзд кино и театрального искусства – Л. Максакову, А. Петренко, И. Апексимову, В. Ильина. Хотя тексты режиссёр не жалуется (его спектакли собраны из бессловесных образов), каждому досталась своя порция текста, и на одну часть текста пришлось две части пантомимы – в ней вся соль постановки. Лучшую роль в спектакле сыграл Евгений Миронов – задыхающегося от любви к Раневской (!?), нежного (!?), растерянного (!?) Лопухина...

Супермодное исполнение режиссуры и драматургии в спектакле «Вишнёвый сад» немецкого режиссёра Рихтера способствовало тому, что из театра стали исчезать нормальные человеческие чувства. Кама Гинкас считает, что современные режиссёры делают клипированное кино и театральные постановки, вырезая значимые вещи буквально кусками и топорно «монтируют» зрелищные полотна из фрагментов.

Кинолента «Сад» (2008 г., режиссёр – Сергей Овчаров, Санкт-Петербург) – это не классическое прочтение чеховской пьесы «Вишнёвый сад». Чехов, как известно, был не в восторге от того, что пьесу в МХТ поставили как трагедию, как некий манифест краха эпохи: «... я не плакальщица, это всё должно быть совершенно по-другому. Я написал водевиль» – так писатель изложил своё несогласие с режиссёрской концепцией спектакля в письме к В.И. Немировичу-Данченко. Режиссёр фильма применил необычный приём съёмки: камера фиксирует много общих планов, когда в кадре говорят и двигаются сразу несколько человек. Именно так происходит в этой (и не только!) пьесе Чехова – все действуют одновременно, говорят и не слушают друг друга.

В 2009 г. в Купаловском театре (Минск) поставлен знаменитый водевиль А. П. Чехова «Свадьба» (режиссёр – модный московский гениально-скандальный художник Владимир

Панков) в жанре «саундрама», как определил жанр спектакля сам режиссёр. Этот совместный белорусско-русский спектакль приурочен к столетию со дня рождения Чехова. В постановке много «живой» музыки, хорошая хореография.

К юбилею Чехова была экранизирована его повесть «Палата № 6» (режиссёры – Карен Шахназаров и Александр Горновский). Сценарий фильма был готов к съёмкам ещё лет 20 назад, но К. Шахназаров вернулся к работе над фильмом только тогда, когда почувствовал, что нашёл актёра, который может сыграть главную роль. Доктора Андрея Ефимовича Рагина – главного врача провинциальной психиатрической больницы – сыграл Владимир Ильин, да так, что врачи, наблюдавшие за игрой актёра, говорили: «Наш клиент».

Герой повести ищет спасения от одиночества и абсурдности окружающего мира в занимательных разговорах с одним из своих пациентов, в котором увидел человека с неординарным мышлением, собственной философией. Под влиянием долгих бесед у доктора рушится старое мировоззрение и открывается новый путь, его собственный, который все эти годы он не хотел или не мог разглядеть. В беседах с душевнобольным Иваном Громовым доктор видит безумие мира и вскоре сам теряет рассудок. Но кто вправе решать, где та грань, за которой начинается безумие? Любой психиатр скажет, что грань, отделяющая неординарность от помешательства, весьма иллюзорна. Создатели фильма перенесли действие одноимённой повести Чехова в наше время, сохранив при этом язык оригинала, и снимали картину в реальной клинике для душевнобольных.

Можно много рассуждать о сущности искусства постмодернизма, покушающегося на мировую классику, переделывающего художественную литературу в «тексты», перекраивающую образы, характеры, идеи, сюжеты под собственное восприятие бесталанных «художников». (Поистине: кому нечего сказать, тот переписывает чужие сюжеты; истинный талант создаёт новые шедевры.) Но зритель (читатель) «хавает», и это, кажется, главное.

И тут опять встаёт проблема, о которой когда-то писал Чехов: что есть театр и какова публика? «Современный театр, – писал Чехов И. Л. Леонтьеву, – это сыпь, дурная болезнь городов. <...> Теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое» [1, т. 14, с. 222–223]. Как и сто лет назад, в «скверности наших театров виновата не публика» – она «всегда и везде одинакова»; «она всегда была стадом, которое нуждается в хороших пастухах и собаках, и она всегда шла туда, куда вели её пастухи и собаки» [1, т. 14, с. 224]. Это означает, что духовное и эстетическое воспитание народа в значительной степени зависит от «проводников» – представителей искусства: художников, поэтов, писателей, актёров, режиссёров, которые «пишут» в душах своих читателей и зрителей... не всегда этичные «поэмы».

И сегодня словами Чехова можно сказать, что русский театр «не стал лучше, чем он был 30–40 лет назад». «Не знаю, – писал Чехов в «Скучной истории», – что будет через 50–100 лет; но при настоящих условиях театр может служить только развлечением. Но развлечение это слишком дорого <...>. Оно отнимает у государства тысячи молодых, здоровых и талантливых мужчин и женщин, которые, если бы не посвящали себя театру, могли бы быть хорошими врачами, хлебопашцами, учительницами, офицерами; оно отнимает у публики вечерние часы – лучшее время для умственного труда и товарищеских бесед. Не говорю уже о денежных затратах и о тех нравственных потерях, какие несёт зритель, когда видит на сцене неправильно трактованные убийство, прелюбодеяние или клевету». Здесь можно дополнить перечисление: неправильно интерпретированные идеи, образы, обстоятельства.

Чехов видел в театральном искусстве также силу, соединяющую в себе одной все искусства, а задачу актёров не иначе как миссионерской. Потому что понимал, что «никакое искусство и никакая наука в отдельности не в состоянии действовать так сильно и так верно на человеческую душу, как сцена, и недаром поэтому актёр средней величины пользуется в государстве большею популярностью, чем самый лучший учёный или художник. И никакая публичная деятельность не может доставить такого наслаждения и удовлетворения, как сценическая» [1, т. 7, с. 242–243].

Сегодня пока ещё модно ставить на сцене и снимать в кино классику в авангардном стиле. И зрителю это нравится – разгадывать символы, тайные знаки в сценографических изысках режиссёров-постановщиков. За этими сценическими ребусами надёжно скрываются идея пьесы и её автор-драматург. Восхищённый такой феерией зритель на вопрос «О чём спектакль? Что понравилось?» выдыхает: «Обалденно красиво!» На это рассчитывал драматург?!. Если внешняя красота постановки затмевает авторскую мысль драматурга, то можно ли считать режиссёрскую задачу выполненной с точки зрения театрально-драматургического искусства?

Многие неискренние деятели культуры хорошо усвоили, что уровень зрительских притязаний сейчас довольно низкий и можно безнаказанно издеваться над публикой. Если ещё лет 30 назад считали, что публика, по словам Кшиштофа Занусси, развивается с огромным ускорением, интересуется хорошей литературой, кино и театром, то сейчас рафинированный язык искусства просто недоступен массовой публике.

Постструктуралистские постановки оставляют больше вопросов, чем дают ответов на экзистенциальные проблемы человека-зрителя. Хотя: ну красиво – и ладно, лишь бы зритель был доволен. Тогда ещё вопрос: что же зритель? Он такой умный, что пришёл в театр не на спектакль, а на подиумный показ фэшн-коллекции чьих-то фантастических идей, рождённых изменённым сознанием безумного творца? Он идёт в театр для поддержания имиджа, потому что нынче престиж для многих – главный мотив: «был в театре» не то, что «был в ночном клубе»; и уподобляется «голому королю», который не может признать свою интеллектуально-эмоциональную несостоятельность.

Режиссёр с мировым именем Дмитрий Астрахан уверен, что «суть эмоций, за которыми люди приходят в кино или театр, не меняется» [2, с. 17], потому что они хотят испытать чувства катарсического сопереживания, сострадания, сочувствия героям спектакля, передающего атмосферу любой исторической эпохи; они желают видеть вынужденный сюжет и реалистичную передачу чувств героев средствами актёрской психотехники, пластики.

Дело не в прямолинейном режиссёрском решении драматургической идеи автора пьесы, а в чрезвычайной «зашифрованности» сценических образов, когда некоторые режиссёры (в основном молодые, начинающие) говорят, что «опередили время, а зрители, дураки, ничего не поняли» [2, с. 18]. Так было с театром Мейерхольда: за символизацией образов и сценического действия удобно скрывать разнообразие трактовок своих авангардных мыслей и творческих идей. И это отнюдь не плохо! Но всё-таки лучшая реализация – постановки пьес современных драматургов, пишущих в соответствующем постструктуралистском ключе (П. Пряжко, К. Стешик, Г. Тисецкий и др.).

В поисках художественной правды сценического искусства Чехов требовал исключительно тонкого психологического исполнения даже самой маленькой роли. Чехов писал: *«Страдания выразить надо так, как они выражаются в жизни, т.е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестиком, а грацией»*. Много лет спустя В.И. Немирович-Данченко, вспоминая первые постановки пьес Чехова на сцене МХТ, говорил: *«...когда мы впервые играли Чехова, мы все, в сущности говоря, были «чеховскими»; мы Чехова в себе носили, мы жили, дышали с ним одними и теми же волнениями, заботами, думами...»* Но Чехов, по выражению Сергея Соловьёва, оказывается, универсальная «игрушка» человечества. И он будет жить всегда; его произведения (уже в виде, скорее всего, текстов) будут использовать и балаганный, и авангардный, и эпатажный театры, возможно, будут устраивать перформансы – поскольку театр Чехова эпохальный, экзистенциальный, он надисторический, надвременной.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Чехов, А. П. Полн. собр. соч. : в 15 т. / А. П. Чехов – М.: Худож. литер., 1950–1957.
- 2 Романова, А. Укротитель актёров / А. Романова // Советская Беларусь. – 2010. – 15 янв.

## **ПОЭТИКА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ Я.КОЛАСА: КЛАССИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЙ СТИЛЬ**

Народные сказки на русском языке в обработке Якуба Коласа напечатаны в третьем томе Собрания сочинений на основе автографа, который хранится в Музее песняра. Только четыре сказки из них датированы: «Человечье око» – 12.02.1946г., «Всеим болезням болезнь» – 17.02.1946г., «За добро зло» – 22.02.1946г., «Завистливый поп» – 20.10.1946г. Однако, на наш взгляд, вышеперечисленные произведения лишь обновлены, а задуманы и воплощены в первоначальном варианте значительно раньше (возможно, начальный рукописный вариант утерян). И тому есть веские основания. Мы знаем, какую роль сыграли народная сказка и, особенно, фантастика в становлении балладной традиции польско-белорусских писателей, романтических произведений Ф.Богушевича, Я.Купалы. Поэтика народной сказки, как и народного творчества, в значительной степени обусловила специфику прозы Яна Борщевского, Ядвига Ш., Каруся Каганца, З.Бядули, самого Якуба Коласа, особенно периода становления молодого таланта.

Древний человек не отделял себя от природы, считал себя звеном, частью круга жизни. Это представление нашло непосредственное отражение и в волшебных сказках, обработанных Я.Коласом.

Волшебные сказки представляют собой довольно значительную по количеству группу. Своим происхождением они обязаны мифологическим взглядам, фантазии и воображению древнего человека, которому было сложно понять и объяснить явления природы и социальные отношения.

Смысл, содержание волшебной сказки заключены в ее названии: «Собаченыш», «Кот-сват», «Сны леса», «Иван-дурак и Конек-Горбунок» и т.д. В этих сказках с действительностью происходят метаморфозы, какая-то фантастическая призма преломляет обыденные события, создавая чародейство. В волшебных сказках нет границ фантазии, тут есть все: магия, превращения, чудеса, необычные люди и звери, волшебные вещи, коварные злодеи и добрые герои, которые побеждают.

Я.Колас не отступает от старой сказочной традиции, и его герои действуют вместе с медведями, мышками, пчелами («Сын Леса»), котами, зайцами, волками («Кот-сват»), некоторые сказочные герои происходят от животных («Собаченыш»), необычные звери и волшебные вещи и атрибуты обязательно выступают в роли помощников (Конек-Горбунок, мышка, гребешок, живая вода и т.д.).

Стихия, грозные силы природы, которые трудно было понять и объяснить нашему предку, принимают конкретные образы злодеев: коварный колдун («Отдай мне то, что в доме неизвестно»), Кощей Бессмертный и Баба Яга («Сын Леса»), «страшилище, чудовище-Сам Скокоть, борода в локоть, а нос в сажень» («Собаченыш»). По мере развития человеческого общества, социальных отношений, с появлением класса эксплуататоров образ злого героя трансформируется в конкретного царя, пана и чиновников-крючкотворцев («Иван-дурак и Конек-Горбунок», «Сын Леса»).

Волшебные сказки прошли достаточно долгий путь развития, выработали устойчивые традиции в композиционном построении и в выборе художественных приемов. Эти сказки отличает бесконечное богатство поэтики и сказочной обрядности.

В литературных сказках Я.Колас придерживается традиционной композиции: зачин, основная часть, концовка.

Действие сказки всегда начинается неопределенно: «В каком-то государстве был некогда великий голод...» («Сын Леса»), «Возвращался домой с ярмарки один богатый человек...» («Отдай мне то, что в доме неизвестно»).

Иногда автор-переводчик белорусской сказки сразу называет главных действующих лиц, объявляет их чудесное появление на свет: «Поймали рыбаки щуку, рыбу-прожору. Большущая

была рыба... Отнес повар кусок диковинной рыбы своей жене. Подали щуку к барскому столу. Остатки выбросили сучке. Прошло некоторое время, и в один день родились сыновья у барыни, у кухарки и у сучки. Хорош барынин сын, кухаркин лучше его, а сучкин еще лучше» [3, с. 274].

Концовка сказок тоже выдержана в традиционной манере: «Вот моя жена, – она меня из неволи выручила! [3, с. 344] («Отдай мне то, что в доме неизвестно»), «Будь нашей царицей! Выходи замуж за Ивана» [3, с. 334] («Иван-дурак и Конек-Горбунок»), «И взял ее себе в жены» [3, с. 281] («Собаченьш»), «И стал Глинский-Пепелинский царским зятем. Ему отвели дворец. А когда царь умер, то Глинский-Пепелинский стал царем, а главным министром его остался кот Максим» [3, с. 295] («Кот-сват»).

А вот концовка коренным образом отличается от предыдущих в плане разграничения понятий личной выгоды и всеобщего блага: «Царь... выдал за кузнеца свою дочь... И мышка с ним тоже осталась. Так и сидела у него за пазухой. Когда кузнец делал добрые дела, она сидела спокойно. Если же кузнец поступал плохо, мышка начинала царапать его острыми коготками у самого сердца. Много добра сделал кузнец в том царстве. Научил людей железо ковать да изготавливать из него разные изделия для нужд людей... Погостил кузнец у матери, с соседями повидался, научил их кузнечному ремеслу. А потом забрал с собой мать и отправился в то государство, откуда была его жена, где люди равно все трудятся и друг дружке помогают» [3, с. 320] («Сын Леса»). Налицо факт влияния идей о равенстве и братстве, а также приложенная автором модель этого государства. Если приблизительно предположить время обработки сказок по обозначенным конкретно датам, то главный смысл, тема и идея вполне укладываются в курс политики партии 30-х – 50-х гг. 20-го века.

Что касается основной (или эпической) части содержания сказки, то здесь снова выделяется «Сын леса». В соответствии с традицией эпическая часть разворачивается спокойно, широко, с трехкратным повтором событий или основных мотивов и эпизодов: герои трижды готовят обед, Собаченьш трижды бьется со Скокотом, три дочери у Скокота в сказке «Собаченьш», три раза Кот Максим сватает за Мартина Глинского-Пепелинского царскую дочь («Кот-сват»). В таком неторопливом действе, в диалогах раскрываются черты характера героя и врагов, объясняются мотивы их поступков, дается оценка их действиям.

Именно в подобной манере излагается сказка «Сын леса» до момента приезда главного героя к горе, в которой спрятан замок Кошца Бессмертного. Затем сухой событийный план неожиданно контрастно выходит на первое место, оставляя за собой традиционную сказочную описательность и неторопливость повествования. Появляется множество действующих лиц (Мышка, Кошца Бессмертный, Баба Яга, Царь, Царевич, 12 богатырей, пчела, конь, кобылка), события стремительно следуют друг за другом, остается минимум диалогов, разговор передается посредством косвенной речи, события кратко объясняются автором. Я.Колас как бы сознательно отходит от трактовки: «Долго сказка сказывается». Однако, несмотря на быстроту развития событий, ограничение развернутых описаний, сказка звучит захватывающе, живо, оригинально и не теряет своей привлекательности.

В выборе средств художественной выразительности Я.Колас предстает великим мастером, с легкостью сочетающим постоянные сказочные эпитеты, типичные формулы, сравнения, символику русского происхождения с белорусскими и своими, авторскими, художественно-стилевыми средствами. Это проявляется в создании образа, быта, в описании событий и чудес и выражается посредством речи. Именно в ней отразилось влияние белорусского языка. В тексте много грамматических форм, синтаксических конструкций и слов белорусского происхождения: «не было чего есть» [3, с. 308], «матери ломают руки» [3, с. 308], «проходило время родить» [3, с. 308], «лубянка» [3, с. 308], «сядет на бережку ручья» [3, с. 309], «смотрит на молодых медведенков» [3, с. 309], «положила на лубке свежих плястров меду» [3, с. 310], «месячник» [3, с. 310], «поснимала поклажу» [3, с. 310], «досматривают хозяйство» [3, с. 310], «коростливая кобылка» [3, с. 311], «с кем потыкался?» [3, с. 291], «почесывает чуприну» [3, с. 330] и т.д.

На определенную степень развития общественно-экономической формации и зрелость социальных отношений указывают следующие примеры: «Чиновники

крючкотворные от крючкотворства хлеб едят» [3, с. 311], «отряд прислужников» [3, с. 311], «придворные магнаты, кавалеры ... фрейлены» [3, с. 293], «ушел в деревню к девушкам и прогулял всю ночь» [3, с. 328], «прибавил разных замысловатых вещей, которые нравятся девушкам» [3, с. 331].

Таким образом, налицо факт не простого пересказа народной сказки, а литературная обработка, творческий подход мастера к своему произведению.

Волшебные сказки весьма актуальны и по сей день. Они не только познавательны, но и несут элементы воспитания и эстетики. А поскольку сказки формировались в течение длительного времени, то содержат в себе сведения об историческом прошлом: далеком и близком, отражают эпохи с их нравами и обычаями, социальные и бытовые отношения классового общества, поэтизируют мечты простых людей о прекрасной жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Колас, Якуб. Поўны збор твораў: у 14 т. / Якуб Колас. – Мн.: Мастацкая літаратура, 1972 – 1978. – Т.3 – 1973. – 360с.

*О. А. Астапенко*

### «ТОНКИЙ КРЕСТ И ТАЙНЫЙ ПУТЬ» ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Туман, необъятная и мучительная пустота, страх и вечность – все эти мистические настроения, накрывающие «смертельно-бледной волной» душу, рано или поздно проходят сквозь строки любого поэта. Вера, как уверенность в невидимом (Евр.11;1), как нечто зыбкое и непостижимое, казалось бы, совершенно несовместимое чувство на фоне чётко выстроенного, материально-вещественного мировоззрения Осипа Мандельштама. Однако именно вера, словно очищающая дух вода, оказалась способной утолить жажду познания величайшего гения, впрочем, как и любого, кто касался её своими устами. Кто не жаждал познать её вкус? Кто не метался в вечных терзаниях по пластичной космогонии «вселенского Хаоса» в туманной пустоте между верой и неверием?!

Как движется эта жаждущая душа, по какой траектории проходит её «тайный путь», и ради чего совершается это паломничество?

Весьма рискованно судить о религиозных чувствах другого человека. Ведь это окна как бы в иной мир, окна, которые у О. Мандельштама «почти всегда затенены» [1].

По оставленным для нас, потомков, частицам гениальной души, чудесным образом кристаллизовавшейся в поэзии, мы всё же попытаемся отдернуть занавеси и понаблюдать за необыкновенным душевным поиском поэтического паломника.

Ты улыбаешься кому,  
О, путешественник весёлый?  
Тебе неведомые доли  
Благословляешь почему? [2, с.266]

Вряд ли стоит говорить о Мандельштаме как о «христианском поэте» в каком-то специфическом смысле [3, с. 35]. Христианские волнения не преобладают в бурной стихии других мотивов поэта. Он действительно не был богословом. Однако душевные метания именно этого характера для Мандельштама оказались настолько трогательными и запутанными, что до сих пор возникает вопрос, чем собственно было для поэта увлечение религиозной темой: «Душный сумрак кроет ложе, / Напряжённо дышит грудь... / Может мне всего дороже / Тонкий крест и тайный путь».

Известно, что в 1911 году поэт выбирает лютеранское крещение в епископо-методистской церкви в Выборге, вероятно, с чисто практической целью. Однако Надежда Мандельштам, давшая интервью Элизабет де Мони (журнал «Континент», № 3), отвергла это предположение: «Всегда пишут: «для того, чтобы поступить в университет», но это чепуха, блата хватило бы. Он просто верил, и это, конечно, на меня тоже оказало влияние».

Действительно, вроде бы отрекшись от иудейства, О. Мандельштам в своём стихотворении «Эта ночь непоправима...» сравнивает иудаизм с жёлтым «страшным» солнцем, олицетворяющим измену и разрыв, и «чёрно-жёлтый ритуал» будет закреплён в поэтическом языке Мандельштама с иудаизмом, еврейством и семейным «утробным миром», который имел место быть, но давно ушёл из его жизни. Достаточно вспомнить тот «хаос иудейства», тот дедушкин «чёрно-жёлтый шёлковый платок» (речь идёт о талесе), от которого мальчику «стало душно и страшно» [4, с. 21]. Однако через год после написания этой автобиографической исповеди, т.е. в 1926 году, Мандельштам в очерке «Киев», в предисловии к роману Б. Лекаша и в статье о Ш. Михоэлсе весьма тепло пишет о своём народе, об «иудейской созерцательности», восхищается «внутренней пластикой гетто», считает, что в нём «заложена огромная художественная сила». Оказывается, Осип Эмильевич гордится своим иудейским происхождением и однажды даже вызывает на дуэль Велемира Хлебникова, который задел его национальные чувства. С другой стороны, Мандельштам не пытается отказаться от христианства, когда возникает такая возможность, хотя он так и не был крещён водой по православной традиции. В статье «Скрябин и христианство» поэт утверждает, что «теперь всякий культурный человек – христианин», однако сетование «какая боль... для племени чужого ночные травы собирать» даёт ощущение некой чуждости не только советской действительности, но и русской национальной среде вообще.

Кроме того, поэту удаётся вобрать в себя целый комплекс культур: греческую, римскую, русскую, еврейскую и христианскую, которые чудеснейшим образом мирно сосуществуют, а их гениальный носитель в каждой из них чувствует себя родным. Достаточно прочесть его «Епископа», «Notre Dame», «Посох», чтобы понять волнующее чувство поэта по отношению к католицизму. С точно таким же трепетным чувством он пишет о православии («Айя-София», «Вот дароносица, как солнце золотое», «Люблю под сводами седая тишины»). А вот стихи «Лютеранин», «Здесь я стою», «Бах» – свидетельство открытости автора миру лютеранства.

Такое сложное и противоречивое отношение к религиозным конфессиям свидетельствует лишь об одном – «там, где царит абсолютная гармония, нет ни христианства, ни еврейства» [5]. Действительно, не целесообразно, да и кощунственно было бы придавать чрезмерное значение этническим контекстам в истоках поэзии Мандельштама. К этой национальной целостности, к этому космо-психо-логосу, как мы видим, Мандельштам не был привязан прочно. И христианские, и иудейские мифологемы явились важнейшими компонентами, с помощью которых поэт выстраивал свой мир «через отталкивание или сближение», но не более того. Бог, как величайший дух, един для всех, а все эти человеческие деления – пустые предрассудки. Мандельштам это не просто знал, он это чувствовал. «Порой странный человек, отрешённо что-то бормотавший... Он напрямик беседовал с Богом, взлетая туда, где царит абсолютная гармония. И где нет уже ни христианства, ни еврейства... все эти конструкции остались там, внизу», – говорит в своей беседе с Афанасием Мамедовым писатель, переводчик и религиовед Юрий Табак [5].

В самом себе, как змей, таясь,  
Вокруг себя, как плющ, виясь,  
Я подымаюсь над собою... [2, с.279]

То есть поиск веры не столько связан у Мандельштама с его этническим происхождением и какими то ни было конфессиональными приоритетами, сколько с внутренним расположением к самой сущности веры. Верно сказал по поводу мандельштамовских религиозных поисков Н. Лейдерман: «...для него не столь важна была проблема, какому Богу молиться, сколь проблема – молиться ли вообще?» [6, с. 97].

Вот это «молиться ли вообще» и оказалось главнейшим вопросом в религиозных поисках Мандельштама. По словам Т. Жирмунской, в самом начале пути обретения религиозного чувства «поэтом уловлен тот несказанный миг, когда жажда веры, врождённая потребность в вере опережают волевой шаг к вере» [1]. Поначалу он долго скитается между верой и безверием в своём «непостижимом лесу», том зыбком и туманном пространстве, не решаясь сделать уверенный шаг в какую-либо сторону. Поэтому процесс обретения этого внутреннего чувства у

Мандельштам будет сложным и мучительным, и ему будет предшествовать весьма долгий и непростой путь. И этот путь, как отметил Н.Струве, будет таким, каким не пошёл ни один русский поэт XX века. Это путь, каким следовал сам Иисус, – «принятие на себя вольной, искупительной жертвы», так называемое «экзистенциальное подражание Христу» [7, с. 431] с пророческими видениями, гонениями, казнью, воскрешением и вечной жизнью.

Осенний сумрак – ржавое железо

Скрипит, поёт и разъедает плоть...

Что весь соблазн и все богатства Креза

Пред лезвием твоей тоски, Господь! [2, с.280]

Явление «плода, сорвавшегося с дерева», робкого мальчика, созревшего на муки и страдания, по-настоящему пленяет своей искренностью чувств и великими сомнениями. Когда впервые «овейный потусторонним ветром» разум – то, что для Мандельштама есть почва и фундамент – затмевается в бессилии и безвластии перед «неистойвой, экстаической» жаждой веры, новоявленный герой религиозной эпопеи наотмашь отвергает и разум, и музу и полностью отдаётся мистическим откровениям:

Упасть на древние плиты

И к страстному Богу воззвать,

И знать, что молитвой слиты

Все чувства в одну благодать! [2, с.277- 278]

Поэт чувствует свою открытость навстречу вере: «И храм, как корабль огромный, / Несётся в пучине веков. / И парус духа бездомный / Все ветры изведать готов». Но именно в этот период образ своего лирического героя Мандельштам насыщает всеми своими сомнениями («Я в темноте, как змей лукавый, / Влечусь к подножию креста» [2, с.273]), двойственностью чувств и, наконец, убийственным страхом перед «оплотом духа» – верой:

...И слова евангельской латыни

Прозвучали, как морской прибой;

И волной нахлынувшей святыни

Поднят был корабль безумный мой.

Нет, не парус, распятый и серый,

С неизбежностью меня влечёт –

Страшен мне «подводный камень веры»,

– Роковой её круговорот! [2, с.281]

Сокрушительные строки, разбивающие о «подводный камень веры» любую сомневающуюся душу, любой «безумный корабль», поднявшийся волной Евангелия. Поистине драматически воспринимается поэтический возглас как бы изнутри в стихотворении «Образ твой мучительный и зыбкий», где эпитеты «мучительный и зыбкий» уже несут семантическую нагрузку некой религиозной трагедии, развивающейся в душе героя. Имя сакральное и святое, не произносимое всуе, вдруг выпорхнуло из груди, оставив душевную пустоту – антипод веры:

Образ твой, мучительный и зыбкий,

Я не смог в тумане осязать.

«Господи!» – сказал я по ошибке,

Сам того не думая сказать.

Божье имя как большая птица,

Вылетело из моей груди.

Впереди густой туман клубится,

И пустая клетка позади [2, с.78].

С нечаянным явлением Господа по зову души незаметно «входит в сознание тревожное, мистическое чувство» [6, с. 99]. По мнению Н. Лейдермана, мистическая ситуация, не предполагающая объяснения и полагающая в этом нечто кощунственное, для мыслителя-аналитика мучительна и тревожна. И действительно, герою религиозных исканий с его скепсисом со-знания мистицизм веры вряд ли мог быть близок. Именно поэтому, по словам критика, в архитектурных стихах первой книги Мандельштама «Камень» ведётся

поиск своего рода «доказательств» («Айя-София», «Notre Dam»), где храмы являются материальными свидетельствами деяний Творца. Таким образом, появившийся образ Рима (столица одной из великих мировых религий) в поэтическом мире Мандельштама стал носителем одной из самой откровенной его темы – темы религиозной веры.

Здесь же впервые восстаёт из недр души поэта два основных и взаимосвязанных элемента христианского откровения – Голгофа и Евхаристия. В дальнейшем эти два образа будут проводниками на пути религиозных озарений Мандельштама.

Как замечает Т. Жирмунская, вместе с «архитектурой духа», с этими объектами «культового назначения», с торжественностью и отточенностью слога на данном отрезке пути почти теряется живое чувство веры неутомимого паломника и всё реже прорывается сквозь строки «нервный голос его души»[1]:

И думал я: витийствовать не надо.

Мы не пророки, даже не предтечи,

Не любим рая, не боимся ада

И в полдень матовый горим, как свечи [2, с.82].

Однако именно на этом отрезке пути, уверяет Н. Струве, через точки соприкосновения между христианством и культурой (Рим и Византия) душа поэта обретает «исторически осмысленную веру». Исследователь пишет, что 1915-16 годы – это период настоящего «богословствования», в котором «страхи и мрачные тона субъективного подхода исчезают». «Как в стихах (в частности, в «Вот дароносица, как солнце золотое...»), так и в докладе о Скрябине, где центральными образами стоят смерть и Голгофа, Мандельштам ставит в ряд основные категории христианства – свобода («небывалая»), веселие («неисчерпаемое»), игра («божественная») – как производные факта искупления» [7, с. 435].

Здесь же, в докладе «Скрябин и христианство», Мандельштам утверждает одну из главных своих мыслей: искусство есть «бесконечно разнообразное в своих проявлениях «подражание Христу», вечное возвращение к единственному творческому акту, положившему начало нашей исторической эры» [8, с. 158], т.е. в искусстве творец как бы повторяет все этапы жизни и страстей Христовых: от рождества через распятие к Воскресению. Отсюда вытекает и следующее утверждение Мандельштама, которое станет поистине пророческим: «Мне кажется, смерть художника не следует выключать из цепи его творческих достижений, а рассматривать как последнее заключительное звено» [8, с. 157]. Вместе с некими условными предсказаниями (н-р: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьём, / И каждый час нам смертная година»), поэт, сам того не подозревая, в тот момент уже стоял на пути мучительного «подражания Христу», а эпитет из раннего стихотворения «тонкий крест» вырос в реальный символ распятия.

В 1916 году в стихотворении «Эта ночь непоправима...», которое было навеяно смертью матери, у Мандельштама появляются ещё несколько символов, характеризующих его отношение к религии. Это грозные символы двух солнц – чёрного и жёлтого:

Эта ночь непоправима,

А у вас ещё светло.

У ворот Ерусалима

Солнце чёрное взошло.

Солнце жёлтое страшнее –

Баю-баюшки-баю, –

В светлом храме иудей

Хоронили мать мою [2, с.114].

В «Разговоре о Данте» (1933) и в докладе «Скрябин и Христианство» Мандельштам неспроста употребляет именно образ солнца. Для него солнце есть жизнь и смерть одновременно. Одни исследователи интерпретируют чёрное – как чистое отрицание, отсутствие света в его источнике (по Еврипиду), жёлтое – как inferнальный цвет измены и разрыва; другие считают, что это символы, противопоставляющие жёлтый свет над Храмом сменяющему его чёрному солнцу апокалипсического христианства, встающему над воротами Иерусалима. Большинство исследователей соотносит мандельштамовское «чёрное солнце» с центральной

идеями христианства. В доказательство можно привести упоминание Надежды Мандельштам: «Но как можно забывать основной образ тьмы, которая настала в шестом часу «и продолжалась до часа девятого» и «померкло солнце...» Это и есть, по мнению жены Мандельштам, событие Голгофы, которое в трёх Евангелиях сопровождалось солнечным затмением (Мф.27:45; Мр.15:33; Лк.23:44 – 45). Вообще, образ чёрного солнца, из каких бы источников оно ни пришло в поэзию Мандельштам, по словам Надежды Мандельштам, «всегда связано с концом мира».

Кто знает, может быть, не хватит мне свечи,  
И среди бела дня останусь я в ночи,  
И, зёрнами дыша рассыпанного мака,  
На голову мою надену митру мрака, –  
Как поздний патриарх в разрушенной Москве,  
Неосвещённый мир неся на голове,  
Чреватый слепотой и муками раздора:  
Как Тихон, – ставленник последнего собора! [2, с.303]

С этого момента наступает следующий этап паломничества поэта, который можно рассматривать в рамках 1917-1921 годов. «Уподобляясь патриарху Тихону, Мандельштам надевает «митру мрака», затем бежит «от рёва событий мятежных» в Крым, где пьёт «христианства холодный горный воздух», – комментирует Н.Струве [7, 435].

В хрустальном омуте какая крутизна!  
За нас сиенские предстательствуют горы,  
И сумасшедших скал колючие соборы  
Повисли в воздухе, где шерсть и тишина [2, с.125-126].

«Зерно глубокой, полной веры», найденное под сводами Исаакиевского собора, позволяет герою пути наконец «преодолеть страх» перед верой окончательно.

В цикле 1921-1925 гг. процветает тема погибающего и страшного «века-волкодава», который «подходит к концу», умирает. А вслед за этими настроениями приходит и предчувствие собственной гибели. В московских стихах нравственное напряжение Мандельштам доходит до высшей своей точки, и религиозные мотивы как таковые отступают, пробиваясь только через переводы из старофранцузского эпоса. Однако именно в 1923 году из-под пера поэта выходят его пророческие строки, поистине новый Апокалипсис, ни с чем не сравнимое озарение «Грифельная ода»:

Мы только с голоса поймём,  
Что там царалось, боролось.  
И жёсткий грифель поведём  
Туда, куда подскажет голос [2, с.149-150].

Дальнейший путь героя погружён в губительную и кромешную тьму. В начале тридцатых годов, ещё не будучи «врагом народа», но уже забитый и измученный безденежьем и бесславием, поэт выдыхает свою самую испепеляющую молитву:

Помоги, Господь, эту ночь прожить.  
Я за жизнь боюсь, за твою рабу... [2, с.169]

1937 год. «Кончается жизнь, начинается житие» [7, с. 435], – поясняет Н. Струве. Подготавливаясь к мученической кончине, Мандельштам приближается к завершению своего пути, своего «подражания Христу». Появившиеся в «Третьей воронежской тетради» новые религиозные мотивы ведут его на «Распятие». Здесь душа Мандельштам в образе своего лирического героя сама «непосредственно участвует в мистической Тайной Вечере и впервые обращается *sotto voce*, со сверхчеловеческим целомудрием, к тайне воскресения в стихотворении-завещании «К пустой земле невольной припадая...» [7, с. 436].

«За незаконные восторги» получить «уксусную губку» - вот кара, вот та «лихая плата», которая была одинакова и для Иисуса, и для Мандельштам! Это ещё 1933 год, но это уже Голгофа... Безвозвратный путь, возможно предполагающий «вечное возвращение» в иных сферах, в иных жизнях, но сейчас – безвозвратный. События Голгофы преследуют его и далее, в строках 1937 года:

Как светотени мученик Рембрант,  
Я глубоко ушёл в немеющее время,  
И резкость моего горящего ребра  
Не охраняется ни сторожами теми,  
Ни этим воином, что под грозою спят... [2, с.238]

Оба стихотворения были написаны за год до арестов. Это и есть предвиденье судьбы, пророчество, столь свойственное Мандельштаму, как впрочем, любому гению «не от мира сего». Это видение событий, полученное свыше во время «радостного богообщения», это то идеальное и небесное, что так просто и естественно изложено на клочке земного и материального – клочке обычной бумаги!

Вообще трудно судить, когда именно в поэте созрело настоящее и крепкое чувство веры. Учитывая противоречащее религиозным откровениям время, когда пытаться войти в мир подобных переживаний и, по выражению поэта, искать в них «интеллектуальное приключение» было неприемлемо, вряд ли удастся это выяснить. «Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему обнажать перед читателем свои переживания подобного рода; религиозная топика допускается у него при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы. Злейший враг, которому объявлена война не на жизнь, а на смерть, – нескромность мистического чувства», – пишет С. Аверинцев [3, с. 28]. И лишь малочисленные интимные откровения поэта в письмах к жене, которые отметил в своей статье Н.Струве, помогают уловить всю трепетность внутренней жизни поэта. Исследователь замечает, что в период с 1919 по 1930 годы эти письма почти неизменно кончаются призыванием имени Бога. Сакральные фразы: «Храни тебя Бог», «Спаси Боже» действительно свидетельствуют о нежной внутренней теплоте, которая может жить только в верующей душе. «В письме 1926 года Мандельштам приоткрывает, что призывание Божьего заступничества для него не условность: оно рождается из молитвенного опыта», – заключает Н.Струве [7, с. 433]. Вот как, например, по вечерам любящий муж молится Богу о жене: «...каждый день, засыпая, я говорю себе: спаси, Господи, мою Наденьку! Любовь хранит нас, Надя». В феврале 1930 года после смерти отца Надежды Яковлевны, Мандельштам нежно утешает жену: «Христос с тобой, жизнь моя. Нет смерти, радость моя. Любимого никто не отнимет» [7, с. 434].

События последних лет жизни поэта слишком мучительны даже для постороннего наблюдателя: злая эпиграмма на Сталина, предательство, допросы, ссылки, галлюцинации, отчаянный выброс из окна, мольба о «жалости и милости», – по всем этим кругам Ада прошёл поэт, пережив свой «катарсис» и претворившись в плоть и кровь России.

Последний Апокалипсис в «Стихах о неизвестном солдате», где он – один из «миллионов, убитых задешево», вскоре сбылся: умершего от истощения поэта вместе со всеми усопшими уложили в штабель, а затем с очередной партией захоронили во рву...

Но именно в эту минуту искуплённое «солнце» поднялось из-за млечного горизонта над «бедной» землёй, и началась его новая, вечная жизнь.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Жирмунская, Т. Осип Мандельштам: «Господи! – сказал я по ошибке...» / Т. Жирмунская // Истина и жизнь. – 2005. – № 3-5.

2 Мандельштам, О. Э. Сочинения : в 2-х томах / О. Э. Мандельштам. – М.: Худож.лит., 1990. – Т.1. Стихотворения.

3 Аверинцев, С. С. Судьба и весть Осипа Мандельштама / С. С. Аверинцев // О. Э. Мандельштам. Сочинения : в 2 т. – Т. 1. – М.: Худож.лит., 1990.

4 Мандельштам, О. Э. Хаос иудейский / О. Э. Мандельштам // Сочинения : в 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990.

5 Табак, Ю. Там, где царит абсолютная гармония, нет ни христианства, ни еврейства / Ю. Табак // Хаос иудейский и христианский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/190/mamedov.html> – Дата доступа: 07.06.10.

6 Лейдерман, Н. Метасюжет книги лирики как явление стиля (О. Мандельштам «Камень») / Н. Лейдерман // XX век. Литература. Стил. Стилєвыє закономірности руской літєратуры XX вєка (1900 – 1930гг.). – Екатеринбург: Изд-во Урал. Лицея, 1994. – С. 86-102.

7 Струве, Н.А. Православие и культура / Н.А. Струве. – М.: Русский путь, 2000.

8 Мандельштам, О. Э. Скрыбин и христианство / О. Э. Мандельштам // Сочинения : в 2 т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1990.

*А. А. Бараноўскі*

## **АДМЕТНАСЦІ РЭАЛІЗАЦЫІ ВІТАЛЬНЫХ МАТЫВАЎ У СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАСОФСКАЙ ЛІРЫЦЫ**

У сучаснай беларускай паэзіі цэнтр раўнавагі ў пазнанні свету пасунуўся ў накірунку ад пачуццяў да роздуму. Аўтары лірычных тэкстаў усё часцей разважаюць над рэаліямі рэчаіснасці, першавытокамі з'яў, адметнасцямі чалавечай свядомасці, вынікамі людскіх учынкаў у будучым. Другой неад'емнай часткай сённяшняй лірыкі, дакладней яе агульнага тону, называюць плач, энк, стогн ці, карыстаючыся літаратурнай тэрміналогіяй, «элегічнасць гучання», «трагічнасць светаадчування». Варта зазначыць, што апошняе якраз не ўласціва паэтам інтэлектуальна-медытатыўнага кірунку. Творчасць многіх сучасных пісьменнікаў гэтай плыні прываблівае сваім віталізмам, прагай да жыцця як першакрыніцы існага.

Адным з самых яркіх паэтаў-аптымістаў, дэвізам якога можна смела назваць: Не згінацца перад выпрабаваннямі часу», – з'яўляецца Л. Дранько-Майсюк (зб. «Тут», «Акропаль», «Стомленасць Парыжам»). І хоць паняцце шчасця, як вядома, індывідуалізаванае, тым не менш, яно мае агульныя кропкі судакранання для кожнага: жыццё – найвялікшы дар. Лірычны герой паэта-жыццялюбаві заклікае:

Смутаг агорне – кветкі рві,  
Кветак не будзе – траву;  
Як выпадае, так і жыві,  
І не схіляй галаву [1, с. 67].

У гэтай філасофскай сентэтыцы, відавочна, заключаны вітальны сэнс. Кожны чалавек, на думку аўтара, у адказе за абраны ім шлях, за тое, багаты ён ці бедны, бо сярод тысячы сэнсаў і выбараў ёсць толькі адзін – вялікі і вечны. Лірычны герой не скараецца абставінам. Ён верыць у дапамогу звышматэрыяльнага, таго, што нехта называе Богам, а нехта не называе зусім, але ўсё роўна верыць. Паэт даводзіць:

Трэба цешыцца з таго:  
Здрада мае нюх сабачы...  
Бог паможа, хоць яго  
Сапраўды ніхто не бачыў [1, с. 40].

І калі ў любоўнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка вітальная канцэпцыя зводзіцца да геданізму, то яго філасофская паэзія застаецца да канца шчырай, прасветленай, настроенай на чысціню і дабрыню.

Своеасабліваю інтэрпрэтацыю геданістычнага светаўспрымання можна заўважыць у інтымнай лірыцы Л. Дранько-Майсюка. З'яўленне героя-донжуана ў вершах пра каханне не выпадковае. Хутчэй за ўсё гэта абумоўліваецца ўжо ўзгаданым матывам пошуку, які нярэдка набывае статус сэнса- і тэкстаўтваральнага. Лірычны суб'ект бачыць у любові рацыянальную з'яву, падуладную не сэрцу, а розуму. Шляхам лагічных разважанняў ён прыходзіць да высновы:

Як цяжка на імгненне стаць  
За разумнейшага разумней,  
Каб словы простыя сказаць:  
«Даруй мне, мілая, даруй мне» [2, с. 57].

Па словах беларускай даследчыцы А.В. Браздзіхінай, «разуменне кахання як нетрывалай, эфемернай субстанцыі прыводзіць лірычнага суб'екта Л. Дранько-Майсюка да спрощанай высновы аб складаных супярэчнасцях пачуцця, што часцей за ўсё сыходзіцца ў

перасячэннях: каханне-шчасце (радасць, рай, асалода) і каханне-пакута (хвароба апантанасць, крыж)» [3, с. 29].

Гаворачы пра асаблівасці геданістычнага светаўспрымання лірычнага героя ў паэзіі Л. Дранько-Майсюка, варта зазначыць, што атрыманне задавальнення не становіцца самамэтай персанажа і не супярэчыць яго станоўчым якасцям. Адчуваючы пэўнае перанасычэнне, лірычны герой атрымліваць асалоду ад самых дзіўных адчуванняў і іх камбінацый. Зрабіўшы гэты працэс бесперапынным, ён амаль забыўся, што ўстрыманне ўзмацняе задавальненне. У рэшце рэшт, суб'ект прыходзіць да высновы, што няма нічога найдаражэйшага за жыццё: «Жыць можна скрозь...» [1, с. 47].

Не абмінае паэт і тэму сяброўства. Успамінаючы ранейшую здраду, творца не засмучаецца, ён прымае жыццё і ў гэтай яго іпастасі:

Пакут няма. Ёсць успаміны.  
І ў кожны спомін-успамін  
Сябры з'яўляюцца пустымі  
І здраднымі ўсе як адзін [1, с. 48].

Маральнае тут не саступае месца матэрыяльнаму. Аўтар даводзіць, што вяршыняй аксіялагічнай сістэмы чалавека павінна быць душа, нятленная, вечная:

Здаецца нічога не будзе  
З таго, што ў пясок адышло, –  
Хіба што душа ў перапудзе  
Хоць нейкае знойдзе святло [1, с. 74].  
( "Здаецца нічога не будзе" )

Блізкі па духу да Л. Дранько-Майсюка, але абсалютна адрозны па спосабах данясення сваёй філасофкай канцэпцыі (зб. «Гам, за дзвярыма», «Фаўна сноў», «Паром праз Ля-Манш») У. Арлоў. Такія палярныя паняцці, як віталізм і танатызм, набываюць у яго інтэлектуальна-медытатывунай лірыцы своеасаблівую інтэрпрэтацыю: жыццё не заканчваецца пасля смерці, мяняецца яго сутнасць. Пачатак і канец, на думку паэта, няспынна змяняюць адзін аднаго, падобна звенням у ланцугу, хоць такі погляд не зусім адпавядае агульнавядомым уяўленням пра рэінкарнацыю. Цесная знітанасць, сувязь паміж існаваннем папярэднім («дажыццёвым») і наступным дасягаецца найперш дзякуючы феномену памяці:

Празрыстасць імклівае прыні  
ўспомню – з жыцця, дзе рыбінай быў.  
Успомню пчалы пацалунак – быў  
кветкай калісьці.  
З жыцця. Дзе быў чалавекам,  
ўспомню каханне [4, с. 9].

Уяўленню пра смерць як пачатак новага існавання ці часовы перапынак у існаванні папярэднім, супрацьпастаўлена своеасаблівасць віталізму У. Арлова: жыццесцвярджальнасць развіта настолькі, што нават мёртвае здольнае нараджаць жывое: «Расце на гары мёртвае дрэва...», але ж «...спеюць і падаюць у траву плады» («Мёртвае дрэва» ) [4, с. 29]. Такое персаніфікаванае ўвасабленне смерці і інстынctu да ўзнаўлення робіць паэзію У. Арлова непадобнай да іншых. Аднак вызначальным для паэта становіцца напоўненасць, паўнавартаснасць жыцця. Так, у прыгчава-парабалічным вершы «Падарожнікі» аўтар дае падставы думаць, што чалавечае існаванне нічога не вартае без сяброўства, спагады, узаемапаразумеання. Такое жыццё горш за фізічную смерць. Бо жыць – значыць адчуваць і думаць, пакутаваць і радавацца кожнай хвіліне. У іншым выпадку, даводзіць паэт, чалавек на гэтым свеце нават слядоў не пакіне: «Трое маіх сяброў ідуць па белаай нерушы, // і ланцужкі іх слядоў абрываюцца» («Падарожнікі» ) [4, с. 5].

У. Арлоў імкнецца паразважаць над таямніцамі быцця і свядомасці чалавека: што ёсць жыццё і смерць, дзе паміж імі праходзіць мяжа і ў якім месцы яна абрываецца. Мёртвыя, на думку паэта, бываюць і сярод жывых, гэтаксама, як і жывыя сярод мёртвых. Так, у вершы «Вежа» ў якасці лірычнага героя выступае «самотнік», які пабудаваў вежу і замураваў сябе ў ёй: «...я разбурыў за сабою, падымаючыся угору, сходы...» [4, с. 91]. Такі пачатак асацыятыўна

адсылае чытача да постацей святых, якія пры жыцці здзейснілі так званы подзвіг «стоўпніцтва». Аднак аўтар не ўказвае дакладных прычын гэтага ўчынку, бо, думаецца, што гэта і не галоўнае ў творы. Паэт малюе яскравы вобраз чалавека, які і пры жыцці асабліва не адрозніваўся ад нябожчыка, бо, адмаўляючыся ад адразнастайных складнікаў і праяў зямнога існавання, лірычны герой адмаўляецца і ад жыцця: «...няма ніколі святла ў адзіным вакне» [4, с. 91]. Але ідэя верша не вычэрпваецца адзінай трактоўкай. Магчыма, у гэтым самаадгараджэнні ад свету і было тое непаўторнае, што вылучала самотніка з шэрагу іншых, такіх жа незразуметых грамадскасцю людзей (бо толькі гэтым можна патлумачыць падобнае адасабленне ад свету). Іншымі словамі, сутнасць жыцця для героя якраз і заключана ў аскезе, адрачэнні ад зямных радасцей. Сапраўды, бясконца адлегласць паміж чалавекам СТРАСЦІ і чалавекам ПАЧУЦЦЯЎ. Але ж нідзе жыццё не з'яўляецца настолькі паўнавартасным, як у сферы духоўных інтарэсаў.

У. Арлоў верыць у наяўнасць іншасвету. Вобразы-медумы, што ўзнікаюць у яго паэзіі пры ўзгаданні пераходу з адной існасці ў другую, могуць быць самымі рознымі: ад ужо згаданых дзвярэй, да моста і нават люстэрка («Там, за дзвярыма», «Мост», «Люстэрка»). Апошняе, між іншым, можа набываць самыя розныя мадыфікацыі, тыпу студні, акна.

Калі жыццё поліантычнае, то для паэта зусім не выключана, што двойнік героя у іншым свеце можа цікаваць за ім гэтаксама, як сам персанаж можа сачыць за сваім дублёрам:

Абліччы жанчын мяняюцца ў адным люстэрку,

Як абліччы пракожых.

Яны перакідваюцца паблажлівымі позіркамі і  
знікаюць... [4, с. 64].

Зусім іншы па змесце, але тоесны па сутнасці вышэй прыведзенаму вершу твор «Студня». Гледзячыся ў студню, нібы ў люстэрка, лірычны герой раптоўна заўважае, што ён бачыць сябе спачатку дзіцём, потым старым чалавекам, а пасля яго адбітак у вадзе знікае зусім. Час ва ўмовах жыцця, паводле У. Арлова, не мае ніякага значэння. Аўтар гуляе з ім, падпарадкоўвае яго ўмовам і абставінам. Гэта непакоіць лірычнага героя, але больш палохае іншае: «Няўжо гэта я – адсутнасць адлюстравання?» [4, с. 60]. З адзначанага верша можна зразумець, што не смерць выснова жывому, не яна падводзіць рыску пад зямным існаваннем, а «адсутнасць адлюстравання». Гэта значыць, што яшчэ пры жыцці чалавек, губляючы свае лепшыя якасці, а галоўнае – уласную непаўторнасць, можа страціць і фізічную значымасць у свеце, ужо ўзгаданую адсутнасць адлюстравання.

Такім чынам, вершы У. Арлова, напоўненыя жыццесцвярджалнай сілай, не пазбаўлены і танатычных элементаў. Смерць у лірыцы паэта – з'ява, роўнавялікая жыццю, такая ж рэальнасць, як і само чалавечае існаванне. І хоць нярэдка героі яго вершаў маюць фантастычнае ці міфалагічнае паходжанне («Мінатаўр», «Арфей», «Сізіф»), у іх стварэнні аднолькава выразна праступае хрысціянскі пачатак. На апошні ўказваюць матывы адраджэння-ўваскрэсення, адказнасці за грахі («Сізіф»), за свае ўчынкі, за сваё слова і вернасць яму («Арфей») і інш.

Несумненна, што вітальны пачатак пераважае і ў паэзіі А. Разанава. Яго імя ўжо даўно стала сімвалам эксперыментатарства і творчага пошуку. У аснову творчасці паэта пакладзена своеасаблівая гульня з тэкстам, у якім кожны мікраэлемент важны, у якім кожнае слова – адметны свет, у якім кожная рэч жывая. У паўсядзённым жыцці рэчамі прынята лічыць нешта матэрыяльнае, канкрэтнае, што мае толькі прадметнае значэнне. Але ж пад пяром А. Разанава яны пераходзяць у іншую іпастась, сакралізуюцца. Да рэчаў можна аднесці і душу, і пачуцці, якімі, у сваю чаргу, надзелены прадметы побыту:

Натура свечкі – самаахвярнасць:

Яна «нявечыцца» дзеля бліжніх, нічога

Не пакідаючы сабе, і таму ёй, як

Чароўнаю кветкай вячаецца рэчаіснасць... [5, с. 398].

(«Свечка»)

Вобраз душы праз яе прадметнае ўвасабленне ў выглядзе свечкі, якая «нявеччыцца дзеля бліжніх» суадносіцца са сцвярджэннем хрысціянскай маралі і сімвалізуе пакутніцтва, самаахвярнасць. Аднак канцэпцыя жыццесцвярджэння ў лірыцы А. Разанава мае не толькі біблейскія вытокі. Тут яшчэ больш, чым у паэзіі У. Арлова адчуваецца ўплыў усходняй філасофіі: жывое можа страціць свае вітальныя якасці без унутранага стрыжня-душы, і, наадварот, на думку аўтара, мёртвае з цягам часу можа ажыць:

Там, дзе ён пабывае,  
Жыццё адраджаецца нават з прысаку,  
Нават з жуды [5, с. 399].  
(«Дождж»)

Зварот А. Разанава да новай рэальнасці, ці, дакладней метарэальнасці, па словах Г.Кісліцынай, «гэта прысуд рэчаіснасці» [6, с. 82]. Такая пазіцыя даследчыцы невыпадковая, бо, працягвае яна, «няма сэнсу дзяліць свет, калі людзі ўсіх краін, нацыянальнасцей, веравызнанняў і палітычных поглядаў стаяць на парозе атамнага няшчасця» [6, с. 83]. Імкненне А. Разанава да разгадкі спрадвечных таямніц быцця Г. Кісліцына звязвае з эсхаталагічным настроем (г.зн. звязаным з канцом свету).

Пастаянныя перашкоды на шляху да спазнання таямніц быцця толькі павышаюць цікаўнасць лірычнага героя, і ён вучыцца іх пераадольваць:

Бачу праз перашкоду.  
Думаю праз перашкоду.  
Праз перашкоду жыву [5, с. 235]

Магчыма, гэтая перашкода, як і ў вершах У. Арлова, з'яўляецца своеасаблівым медыумам, «дзвярыма», за якімі хаваецца тагасветная, неспазнаная рэальнасць, куды лірычны герой хоча патрапіць, але баіцца не вярнуцца: «І стала сонца зямлёй. // І стала зацьменне целам» [5, с. 235]. Лірычны герой ведае рашэнне праблемы, але пазбавіцца сябе ён пакуль не гатовы:

Мне падабаецца жыць – але адно  
толькі жыць не магчыма,  
мне падабаецца ведаць,  
што людзі мяне разумеюць – аднак,  
аднак гэтаму разуменню  
пярэчыць неадольная перашкода,  
і гэтая перашкода я сам [5, с. 343].

Ставіць перад сабой мэту і ісці да яе, абмінаючы бар'еры, набіраючыся вопыту, спазнаючы свет, – вось першазадача лірычнага героя. Але паступова персанаж прыходзіць да разумення абсурднасці такога існавання, ён усведамляе: «...Я – мэта, што тоесна перашкодзе» [5, с. 231]. Паводле А. Разанава, абмежаванасць чалавечай асобы становіцца асноўнай прычынай гарманічнага існавання апошняй у навакольнай рэчаіснасці. Вынікае, каб павялічыць «радыус» сваіх магчымасцей і спазнаць свет, трэба страціць мэту, страціць сябе: «І ўсё менш ува мне мяне, і ўсё больш бязмежжа» [5, с. 230]. Толькі вызваліўшыся ад паўсядзённага цяжару, можна набыць вольнасць. А смерць як пэўная яе альтэрнатыва прадстаўляе значна больш магчымасцяў у параўнанні з дакладна акрэсленымі межамі папярэдняга існавання. Яна ж, з'яўляючыся пачаткам новага жыцця, абяцае лірычнаму герою тое, што ён ужо некалі меў:

Я авалодваю доляй, доўжуся ў заваёвах,  
аднак мае новыя дні як найвялікшую мэту  
мне адкрываюць, што ўжо мінула, і як найвялікшую  
ўзнагароду мне абяцаюць тое, што я ўжо меў [5, с. 347].

Памерці ў гэтым свеце, каб потым нарадзіцца ў яшчэ неведомым – формула вечнага існавання, у якой выразна адчуваецца захапленне аўтара ўсходняй філасофіяй. Смерць – гэта тое жыццё, якое чалавек змяніў на іншае. Яна ж – адсутнасць жыцця для таго, хто ўяўляе яго на зямлі адзіна магчымым. Можна ўпэўнена гаварыць, што крыніцай віталістычных поглядаў з'яўляецца незадаволенасць аўтараў механістычным тлумачэннем рэальнасці.

Такім чынам, сцвярджаючы нятоеснасць рэчаіснасці сукупнасці хімічных, фізічных і механічных з'яў, яны абсалютызуюць якасную своеасаблівасць жыцця, прыцягваючы для яго тлумачэння выдуманых нематэрыяльных фактары, у тым ліку – душу.

## ЛІТАРАТУРА

- 1 Дранько-Майсюк, Л. Паэтаграфічны раман : вершы, проза / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Кніга, 2002. – 111 с.
- 2 Дранько-Майсюк, Л. Тут : вершы, вершы, паэмы, эсэ / Л. Дранько-Майсюк. – Мн. : Мастацкая літаратура, 1990. – 214 с.
- 3 Брадзіхіна, А. Канцэпцыя кахання ў лірыцы Л. Дранько-Майсюка / А. Брадзіхіна // Известия «ГГУ імя Ф. Скарыны». – 2006. – №1. – С. 29 – 35.
- 4 Арлоў, У. Там, за дзвярыма : вершы / У. Арлоў. – Мн. : Маст. літ., 1991. – 94 с.
- 5 Разанаў, А. Танец з вужакамі : выбранае / А. Разанаў. – Мн. : Маст. літ., 1999. – 462 с.
- 6 Кісліцына, Г. Алесь Разанаў: Праблема мастацкай свядомасці / Г. Кісліцына. – Мн : Беларуская навука, 1997. – 143 с.

*А. Ф. Березко*

### ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСПОВЕДЬ В СОСТАВЕ ЖАНРОВОЙ СИСТЕМЫ ДОКУМЕНТАЛЬНО-АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

В современной литературе необычайную популярность приобрели формы организации художественного материала с главенствующей ролью фактов и событий из жизни их авторов. Отмеченные особенности поэтики присущи не только «автобиографической», но и «документальной» литературе, что нередко приводило к полному отождествлению этих терминов в литературоведческой среде. К настоящему времени в научной мысли утвердилось следующее терминологическое обозначение данного литературного явления – «документально (мемуарно)-(авто)биографическая литература (проза)», которое позволило разрешить существовавшее противоречие.

В составе данного литературоведческого комплекса четко разграничиваются два пласта, выделяемых по принципу внешнее-внутреннее: «документальная (мемуарная)» и «(авто)биографическая проза». В центре внимания «документальной (мемуарной) прозы» находятся события реальности, которые фиксируются автором, выступающим в роли их свидетеля, очевидца, участника. Основу «(авто)биографической прозы» составляет отражение мировоззренческих и духовных изменений, происходящих с автором под влиянием событий реальности. Если произведения «документальной (мемуарной) прозы» отличает стремление запечатлеть состояние внешнего мира, то для «(авто)биографических» текстов характерно исследование внутреннего мира личности, находящейся в центре повествования. В свете вышеизложенного, невозможно не согласиться с позицией В. Стрельцовой, по мнению которой, основным критерием разграничения документальной и автобиографической литературы, при общей для них опоре на документальный факт, является обязательное наличие в последней процесса «творчага абыходжання з дакументальным матэрыялам, дзе найперш важныя адбор і арганізацыя» [1, с. 13]. Исходя из этого В. Стрельцова предлагает дефиницию термина «автобиографическая проза», которая используется в научном пространстве в качестве базового, по причине отсутствия таковых в литературоведческих словарях и энциклопедиях: «Аўтабіяграфічная проза – тып (форма) арганізацыі мастацкага матэрыялу, у аснову якога пакладзены сапраўдныя факты і падзеі жыцця аўтара» [1, с. 10].

Документально (мемуарно)-(авто)биографическая проза сформировала своеобразную жанровую систему, включающую в себя автобиографию, мемуары, дневник, записки, записные книжки, письма и т.д. Дифференциация жанров внутри этой системы осложняется тем, что один и

тот же жанр в отношении конкретного произведения может выступать то как жанр «документальной (мемуарной) прозы», то как жанр «(авто)биографической прозы». Кроме того, жанры «документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы» зачастую стремятся к синтезу, что приводит к возникновению гибридных жанровых образований. Эта ситуация осложняет процесс выработки четкой дефиниции терминологии жанров, влечет за собой появление все новых и новых жанровых типологий. По мнению С.П. Останиной, «мемуары представляют собой особый жанр в литературе и имеют несколько разновидностей: автобиографии, путевые заметки, дневники» [2, с. 198]. А.Ю. Наркевич предлагает иное разграничение документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы, выделяя три самостоятельных литературных жанра – дневник и тесно связанные между собой, «часто неотделимые» [3, с. 70] друг от друга мемуары и автобиографии. Сходную классификацию жанров документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы предлагает В.А. Мильчина. По ее мнению, жанр автобиографии обладает набором отличительных особенностей, которые «позволяют отделить ее от смежных жанров: биографии, мемуаров, дневника» [4, с. 12]. Отечественный литературовед А. Мальдис, вслед за польским исследователем А. Сайковским, вычленяет «бгучыя нататкі», «памятныя кніжкі», «справаздачныя пісьмы», «дзённікі, або дыярышы» как жанровые разновидности мемуарного жанра [5, с. 12-13]. С этой точкой зрения не согласен В. Атрашкевич: «Да аўтабіяграфічнага жанра адносяць аўтабіяграфіі, мемуары, дзённік, споведзь, падарожныя нататкі, у старажытнай літаратуры таксама дыярыш. Яны маюць усе рысы звычайных літаратурных жанраў...» [6, с. 223-224]. В. Стрельцова, рассматривая автобиографическую прозу как многожанровую категорию содержания, выделяет в ее составе «мемуары», «дзённікі», «аўтабіяграфію», «эпістальрый» и «запіскі» («нататкі», «запісныя кніжкі») [1, с. 25-27].

Отсутствие единства взглядов на жанровую типологию документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы, а также на место в ней исповеди, еще более зримо обнаруживается в одной из последних литературоведческих энциклопедий, вышедшей в свет в 2001 году под редакцией А.Н. Николюкиной – «Литературной энциклопедии терминов и понятий». Г.И. Романова, автор статьи «Автобиография», определяет последнюю как «жанр документально-художественных произведений, преимущественно в прозе» [7, стб. 15]. И далее: «К автобиографии в широком смысле относят тексты, разные по своей жанровой форме, определяемые авторами как воспоминания, или мемуары, записки о своей жизни, исповеди, дневники, записные книжки, разговоры, анекдоты» [7, стб. 15].

С.В. Жожикашвили, словно ведущий заочный спор со своими коллегами по литературоведческому цеху, на страницах энциклопедии отказывает дневнику в праве на существование в качестве самостоятельного литературного жанра: «Дневник – периодически пополняемый текст, состоящий из фрагментов с указанной датой для каждой записи. Обычно то или иное произведение в форме дневниковых записей относится к какому-либо из известных жанров (роману, повести, репортажу), и «дневниковость» лишь придает ему дополнительную специфику» [8, стб. 232]. Исповедь в качестве самостоятельного литературного жанра выделяет А.М. Ваховская, отмечая при этом, что к ней «примыкают дневник, записки, автобиография, роман в письмах, которые могут принадлежать как художественной, так и художественно-документальной прозе...» [9, стб. 320]. Наконец, дефиниция мемуаров, предложенная в энциклопедии Г.В. Якушевой, звучит следующим образом: «Мемуары (фр. *memoires* – воспоминания) – разновидность документальной литературы и в то же время один из видов т. наз. исповедальной прозы» [10, стб. 524].

Таким образом, в современном литературоведении нет общепризнанной классификации жанров документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы. Задача построения ее жанровой типологии, по справедливому замечанию В. Стрельцовой, осложняется еще и тем фактом, что «апроч уласна аўтабіяграфічнай літаратуры (мемуараў, дзённікаў, запісных кніжак, эпістальярнай спадчыны) ёсць шмат твораў, што існуюць на мяжы, за якой – эсэістыка, немастацкія жанры, лірычная проза з выразнай аўтабіяграфічнай асновай, а таксама вялікая колькасць стылізацый» [1, с. 17-18]. В результате одни и те же произведения, в целом относящиеся к документально (мемуарно)-(авто)биографической

прозе, переносятся авторами разнообразных литературоведческих справочников в качестве примеров из одной словарной статьи в другую.

В этой связи становится очевидным, что причина подобных разночтений заключается в отсутствии фундаментальных исследований теории отдельных жанров документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы. Вопрос разграничения жанров данного литературоведческого комплекса, выделения тех существенных, отличительных черт, позволявших бы четко классифицировать соответствующие произведения – один из наиболее актуальных научных вопросов. Решение данной проблемы связано в том числе и с поиском ответа на вопрос, каково место исповеди в пространстве документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы. Это в свою очередь позволит выяснить, какой литературоведческой единицей является исповедь: самостоятельный жанр? жанровая разновидность? специфический литературный прием? особая авторская интонация?

Сосредоточим свое внимание прежде всего на разграничении автобиографии, мемуаров и дневника как художественных форм, наиболее близких исповеди. Для начала необходимо отметить, что каждый из обозначенных жанров, в силу их принадлежности к документально (мемуарно)-(авто)биографической прозе, будет иметь набор общих черт, присущих всем им без исключения. Такими устойчивыми признаками являются: форма повествования от первого лица; «установка на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности» [11, с. 10]; отсутствие сюжетных приемов; авторская субъективность при подаче материала. Наличие таких общих черт дает основание предположить, что изначально для реализации замысла по созданию произведения автобиографической направленности существовал единственный жанр, который в процессе эволюции генерировал новые виды. По мере своего развития отличия между видами становились все существеннее. В результате связи между ними в значительной мере утратились, хотя все еще отчетливо ощущаются в виде названных нами общих черт. Степень близости между различными видами неодинакова: если, к примеру, связь между автобиографией и записками уже не выглядит столь очевидной, то грань между исповедью и автобиографией представляется едва различимой. Таким образом, приступая к сравнению, будем исходить из того, что дневник, автобиография и мемуары – это три самостоятельных литературных жанра, которые обладают своими отличительными особенностями, но при этом связаны внутренним родством.

Мемуары – «повествование в форме записи от лица автора о реальных событиях прошлого, участником или очевидцем которых он был» [12, с. 759]. Из приведенного определения следует, что главной отличительной особенностью содержательной стороны жанра мемуаров является стремление зафиксировать важные с точки зрения автора исторические события, сохранить память о тех людях, с которыми ему довелось общаться. Таким образом, форма подачи материала от первого лица, заставляющая читателя поверить в искренность, невыдуманность описываемых событий, необходима автору для рассказа не о собственной жизни, что характерно для автобиографии и дневника. События личной жизни автора в мемуарах как бы смещаются из центра повествования на его периферию, не выступая объектом пристального рассмотрения. Как известно, никто так не чувствует особенности того или иного жанра, как обращающийся к нему писатель. В этой связи приведем одно из авторских пониманий природы жанра мемуаров, содержащихся в блистательном его образце XVI века – «Мемуарах» Филиппа де Коммина: «Монсеньор архиепископ Вьенский, удовлетворяя Вашу просьбу, с коей Вы сооблаговолили ко мне обратиться, – вспомнить и описать то, что я знал и ведал о деяниях короля Людовика XI... я изложил как можно ближе к истине все, что смог и сумел вспомнить...» [13, с. 56]. На эту же жанрообразующую черту мемуаров в пространном обращении к читателю указывает В. Блакит, разъясняя цель своего произведения под названием «Уваскрасеньне ўчарашняга дня»: «У гэтым расповедзе ... толькі тое, што было ці адбывалася, што ведаў, бачыў на свае вочы, чуў на свае вушы, альбо ўведаў з дакументаў ці вартых даверу крыніцаў... Лёс наканавы майму пакаленьню рэдкую магчымасьць жыць на зломе эпох, пераступіць мяжу, лінію перамены ня толькі стагоддзяў, быць сьведкам і ўдзельнікам лёсавызначальных

падзеяў, тэктанічных зрухаў у сьвядомасьці і сацыяльным быцьці грамадства. На пакручастых жыцьцёвых дарогах і сьцяжынках мне пашчасьціла знацца і сустракацца... з цікавымі, унікальнымі людзьмі... » [14, с. 189-190].

Жанр дневника традиционно трактуется в литературоведении как «форма повествования, ведущаяся от первого лица в виде повседневных записей» [15, с. 707]. Здесь мы сознательно оставляем в стороне получившую распространение в литературе сентиментализма дневниковую форму («Сентиментальное путешествие» Л. Стерна, «Письма русского путешественника» Н. Карамзина и др.), поскольку в ней отсутствует обязательное для анализируемой нами группы жанров документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы тождество между главным героем и автором. Характерной чертой данного литературного жанра является установка на каждодневное ведение в большинстве случаев датированных записей, и, как следствие этого, мгновенность, непосредственность осмысления фиксируемых событий, отсутствие ретроспекции. Кроме того, в отличие от других автобиографических форм, жанр дневника характеризуется монологичностью, т.е. непредназначенностью для публичного восприятия. Отличительной чертой дневника является его принципиально незавершенный вид, предполагающий как возможное окончание текста, так и возвращение к нему, с целью внесения новых записей либо дополнения предыдущих. В отличие от автобиографии, автор дневника находится в состоянии постоянного самопознания, каждодневной изменчивости, поэтому его отличает стремление не столько донести до читателя собственные взгляды и идеи, сколько желание познать самого себя.

Автобиография как литературный жанр – это «описание своей жизни, собственная биография» [7, стб. 15]. Как и мемуарам, жанру автобиографии свойственна ретроспективность, а также диалогичность, т.е. ориентация на предполагаемого читателя. В поле зрения автора часто попадают исторические события, реальные исторические люди, однако, в отличие от мемуаров, роль документального начала в автобиографии снижена. Они воспроизводятся лишь как одно из звеньев в цепи жизненных событий автора, который не стремится определить их историческую значимость. Автор в первую очередь оценивает собственную жизнь. Современники, факты общественной жизни проникают в автобиографию лишь в той мере, в какой они оказывают влияние на жизнь автора.

Статус исповеди в отечественном и зарубежном литературоведении до сих пор неопределен. Большинство исследователей не рассматривают исповедь в качестве самостоятельного литературного явления, говоря в лучшем случае лишь об «исповедальности» как черте стиля, особой авторской интонации (Л. Гинзбург, М. В. Михайлова, Г. Г. Елизаветина и др.). Так, например, Н.Д. Кочеткова, отмечая усиление исповедального начала в документальных жанрах конца XVIII века, поясняет: «Речь идет не о формировании особого жанра типа исповеди, но о сложном процессе, связанном с углубленным вниманием к вопросам нравственного и психологического порядка» [16, с. 71]. Не видит оснований для выделения исповеди в качестве литературного жанра и В. Стрельцова: «Сповідзь, на нашу думку, досыць распаўсюджаная <...> разнавіднасць выкладу аўтабіяграфічнага матэрыялу з максімальным падключэннем аналізу эмацыянальна-душэўнай сферы (рэфлексывная самасьвядомасьць)» [1, с. 23].

Вторая группа литературоведов придерживается точки зрения, что исповедь является самостоятельным литературным жанром (А.М. Песков, А.М. Ваховская, М. Бахтин и др.). Традиция такого рассмотрения исповеди берет свое начало в работах М. Бахтина, который указывал при этом на ее генетическую связь с автобиографией, проявляющуюся в наличии основополагающего текста для обоих жанров – «Исповеди» Августина Аврелия. Развивая данную мысль М. Бахтина, М. Уваров резонно дополняет: «Исповедь и автобиография сосуществуют как взаимодополняющие и не существующие один без другого жанры» [17, с. 57]. Исповедь, по мнению российского исследователя, выступает как главная и неотъемлемая часть автобиографии, отличающая ее от жанра биографии. Наличие родственной связи между автобиографией и исповедью констатирует и Н.А. Николина. В своей книге «Поэтика русской автобиографической прозы» она называет исповедь наряду с проповедью и житием теми жанрами, на базе «скрещения» которых родилась автобиография в России [18, с. 9].

При всей полярности приведенных точек зрения о статусе исповеди в европейской литературе есть нечто общее, что сближает взгляды исследователей. И одни, и другие признают наличие тесной связи между исповедью и автобиографией, дневником, мемуарами как художественными формами, обладающими высоким исповедальным потенциалом. Г. Миш, стоявший у истоков изучения автобиографических форм письменности, утверждал, что исповедь выступает как один из возможных жанров воплощения автобиографии в литературе. В.Р. Бенет в 1965 году охарактеризовал исповедь как «разновидность или фальсификацию автобиографии» [19, с. 218]. Спустя четыре года Ж.Т. Шипли тоже классифицирует исповедь как «тип автобиографии» [20, с. 62]. Сходные мысли, но также не подкрепленные должным теоретическим обоснованием, начинают звучать и в российском литературоведении. Так, например, Г. Романова отмечает: «Авторы, намеревающиеся в своих произведениях рассказывать о себе предельно искренно, называют автобиографию исповедью...» [21, с. 6]. Это позволяет предположить, что исповедь представляет собой жанровую модификацию, которая возникает как результат трансформации жанров документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы, в том случае, если степень исповедальности в них оказывается очень высокой.

Таким образом, анализ путей исследования документально (мемуарно)-(авто)биографической прозы, представляющей собой многожанровую категорию, позволяет констатировать необходимость выделения исповеди в качестве специфической жанровой разновидности. Выявление факторов генезиса исповеди, раскрытие ее жанровой природы, исследование основных формообразующих принципов последней, дает основание сформулировать «рабочее» определение данного литературного явления. Принимая во внимание отсутствие единого вербального кода исповеди, что и не позволяет ей обрести статус самостоятельной жанровой единицы, исповедью в литературе («чистой» исповедью, исповедью-произведением) правомерно считать модификацию одного из жанров или жанровых образований (результат синтеза двух или нескольких жанров) документально (мемуарно)-автобиографической прозы, восходящую к христианскому таинству покаяния, которая выступает средством изложения сокровенных взглядов и идей исповедника, его жизненного кредо.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Стральцова, В. М. Шлях да сябе: Сучасная аўтабіяграфічная проза як мастацкая сістэма / В. М. Стральцова. – Мінск: Бел. навука, 2002. – 112 с.
- 2 Останина, С. П. Мемуары / С. П. Останина // Литература : Энциклопедия; сост. С. П. Останина – М. : ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. – С. 198.
- 3 Наркевич, А. Ю. Автобиография / А. Ю. Наркевич // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т.; редкол.: А. А. Сурков [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1962. – Т. 1. – Стб. 70-71.
- 4 Мильчина, В. А. Автобиография / В. А. Мильчина // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 12.
- 5 Мальдзіс, А. В. Як жылі нашы продкі ў XVIII стагоддзі: эсэ; Восень пасярод вясны: аповесць, сатканая з гістарычных матэрыялаў і мясцовых паданняў / А. В. Мальдзіс. – Мінск: Маст. літ., 2009. – 479 с.
- 6 Атрашкевіч, В. І. Аўтабіяграфічны жанр / В. І. Атрашкевіч // Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. / рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш. – Мінск: БелСЭ, 1987. – Т. 1: Акапэла – Габелен / І. П. Шамякін [і інш.]. – 1987. – С. 223 - 224.
- 7 Романов, Г. И. Автобиография / Г. И. Романов // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по обществен. наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкиной. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 232 - 234.
- 8 Жожикашвили, С. В. Дневник / С. В. Жожикашвили // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по обществен. наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкиной. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 232 - 234.

9 Ваховская, А. М. Исповедь / А. М. Ваховская // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по обществен. наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкиной. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 320 - 321.

10 Якушева, Г. В. Мемуары / Г. В. Якушева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Институт научн. информации по обществен. наукам РАН; под ред. А. Н. Николюкиной. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – Стб. 524 - 525.

11 Гинзбург, Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1971. – 464 с.

12 Левицкий, Л. А. Мемуары / Л. А. Левицкий // Литературный энциклопедический словарь; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 216 - 217.

13 Коммин де, Ф. Мемуары / Ф. де Коммин; пер. с фр. Ю. П. Малинина. – М.: ОЛМА-Пресс Инвест, 2004. – 510 с.

14 Блакіт, В. Уваскрасеньне ўчарашняга дня / В. Блакіт // Дзеяслоў. – 2007. – № 6. – С. 189 - 220.

15 Чудакова, М. О. Дневник / М. О. Чудакова // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / редкол.: А. А. Сурков (гл. ред.) [и др.]. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 2. – Ст. б. 707 - 708.

16 Кочеткова, Н. Д. «Исповедь» в русской литературе конца XVIII в. / Н. Д. Кочеткова // На путях к романтизму: Сб. науч. тр. АН СССР, Ин-т русск. лит. (Пушкин. дом); отв. ред. Ф. Я. Прийма. – Л.: Наука, 1984. – С. 71-99.

17 Уваров, М. Архитектоника исповедального слова / М. Уваров. – СПб.: «АЛЕТЕЙЯ», 1998. – 256 с.

18 Николина, Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие / Н.А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 124 с.

19 Benet, W.R. The Reader's encyclopedia: The only encyclopedia of the world literature in a single volume. / W.R. Benet. – 2 ed. – New York: Crowell, 1965. – P. 218.

20 Scipley, J. T. Dictionary of literary terms / J. T. Scipley. – Boston: Boston A Division of G.K. Hall & Co, 1970. – P. 62.

21 Романова, Г. Автобиографические жанры / Г. Романова // Литературный словарь; ред.-сост. А.В. Безрукова. – М.: «ЛУЧ», 2007. – С. 5 - 10.

*С. А. Вяргеенка*

## **РОЛЯ ХРЫСЦІЯНСКІХ ПЕРСАНАЖАЎ У ІДЭЙНА-МАСТАЦКАЙ СІСТЭМЕ ЛЕКАВЫХ ЗАМОЎ**

Замовы – самабытная з’ява нацыянальнай духоўнай культуры. Яны з’яўляюцца адным з самых архаічных жанраў абрадавага фальклору і захоўваюць, як адзначае расійская даследчыца Т. Тапарова, «... відавочныя прыметы язычніцкага светапогляду, якія выражаюцца перш за ўсё ў апеляцыйнай адэпта да сіл прыроды, каб дабіцца...» жадаемага выніку [1, с. 102]. Аднак, нягледзячы на архаічнасць, у замовах назіраецца непарыўная павязь язычніцкіх і хрысціянскіх уяўленняў. Замоўныя тэксты ўтвараюць матывы, структуру якіх складаюць суб’екты, іх дзеянні, аб’екты, на якія накіравана дзеянне і іншыя акалічнасці дзеяння. Названыя кампаненты дазваляюць канкрэтызаваць матывы праз суб- і мікраматывы. Дамінуючае месца ў замоўных тэкстах займае субматыў звароту замаўляючага да хрысціянскіх персанажаў, што пацвярджае выказванне Дж. Фрэзера аб тым, што «царкве вельмі часта ўдавалася прывіць парасткі новай веры да старога язычніцкага дрэва» [2, с. 363]. Аналагічнага погляду прытрымліваецца і А. Марозаў, сцвярджаючы, што «... народ пасвойму прапрацоўваў каноны праваслаўя, набліжаючы іх да сваіх дахрысціянскіх вераванняў» [3, с. 285].

Найбольш частотным матывам, які прысутнічае ў 58,02 % тэкстаў найбольш распаўсюджаных функцыянальных груп лекавых замоў, з’яўляецца матыў «Зварот замаўляльніка ...». У яго межах можна вылучыць асноўныя групы персанажаў, што дазволіла канкрэтызаваць аналізуемы матыў на аб’ектным сэнсавым узроўні і прадставіць класіфікацыю субматываў і мікраматываў. У якасці субматываў вышэйназванага матыву выступаюць наступныя: «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў», «Зварот

замаўляльніка да язычніцкіх персанажаў», «Зварот замаўляльніка да персанажаў, у якасці якіх выступаюць прыродныя і касмічныя аб'екты».

У замоўных тэкстах субматыў «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў» выконвае як структураўтваральную, так і сюжэтаўтваральную функцыі. Доказам першай (структураўтваральнай функцыі) з'яўляецца прысутнасць субматыву «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў» у малітоўных уступах або ў зачынах: «*Госпаду Богу памалюся, Святой Прэчытай Божьей Мацери поклонюся. Святая Прэчытая Божья Матер и Святый отче Никола, стань мне на помаш пристраек угавараць*» – Лоеўскі раён Гомельскай вобласці [4, с. 155, № 242], «*Госпаді Божя, васкресні маю малітву, вазлюбі, вазнесі да Госпада Бога і Мацеры Прачытай. Вячэрняя ілі утрэнняя зорачка, Прачыстая Матачка, прыступісь на помач, святы (панядзельнічак, уторнічак) на ратуначак*» – Кармянскі раён Гомельскай вобласці [5, с. 43], «*Госпаду Богу памалюся і матары Божай прыкланюся, – прыступіця і памажыця рабе божай. Сыботачка-мамачка, як ты свет аснавала, жаркае сонейка і яснае месячка, і зоры-зараніцы і божыя памаініцы, прыступіця і памажыця рабе божай*» – Старадарожскі раён Мінскай вобласці (вар. Лепельскі раён Віцебскай вобласці, Ганцавіцкі раён Брэсцкай вобласці) [6, с. 238, № 806]. Названы субматыў характэрны таксама для замоў іншых усходнеславянскіх традыцый, напрыклад, рускай: «*Господи Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй нас*» [7, с. 46, № 57], «*Господи Боже, благослови*» [7, с. 59, № 103]. У рэдкіх выпадках аналізуемы субматыў выкарыстоўваецца і ў чэшскіх замовах, аднак, у адрозненне ад іншых славянскіх традыцый, зварот не дапаўняе малітоўны уступ, гэтыя два сегменты ўжываюцца паасобку: «*Přesvatá Bohorodičko, prosím tě o pomoc. Svatý Otče, Antoníne, vyléčil jsi Hospodina Boha z veliké bolesti, od lámání v kostech ze 70 částí těla...*» («*Пресвятая Богородица, прошу тебя о помощи. Святой Отец, Антонин, ты исцелил Господа Бога от сильной боли, от ломоты в костях в 70 частях тела...*») [8, с. 98, № 51], або «*Bože, račiž ročiti, já N. Ročínám vodu dělati...*» («*Боже, соблаговоли начать, я Н. (имярек) начинаю воду делать...*») [8, с. 131, № 149]. З прыведзеных вышэй прыкладаў вынікае, што разам з хрысціянскімі персанажамі ў малітоўных уступах або зачынах прысутнічаюць і характэрныя ўвогуле для фальклорных тэкстаў персанажы, найменні якіх выражаны назоўнікамі, што «абазначаюць элементы ландшафту і дрэвы, назвы звяроў і птушак, нябесных свяціл і іншых крыніц святла, розных матэрыяльных прадметаў» [9, с. 344]. Для замоўнага жанру ўвогуле, як адзначаў У. Даль, характэрна «недасведчанае змяшэнне духоўных і мірскіх – святых і прымхлівых паняццяў» [10, с. 34]. Паводле меркавання даследчыка Б. Працэнкі, у прыватнасці, тэксты данскіх замоў «указваюць на своеасаблівае спалучэнне язычніцкіх і хрысціянскіх элементаў пры перавазе апошніх у зачынах. «Героямі» гэтай часткі замоў выступаюць, з аднаго боку, Ісус Хрыстос і Багародзіца, Гаўрыіл і Міхаіл-Архангел, Самуіл і Ілля-прарок і г.д., з другога – зара-зарніца, змей-змеявод ... месяц малады і інш.» [11, с. 43]. Традыцыя выкарыстання ўласных імёнаў хрысціянскіх персанажаў характэрна для агульнаславянскага кантэксту: у тэкстах рускіх замоў сустракаюцца святыя Ілья, Лазар, Пётр, Павел, Анціпій, Панцелеймон і інш. [7]; ва ўкраінскіх – Мікола, святыя Юрый, Панцелеймон, Пятро, Павел [4]; у балгарскіх – апосталы Фама, Кузьма, Дзям'ян, святыя Георгій, Атанас, Пётр, Ілья, Іван, Мікалай і інш. [12]. Наяўнасць уласных імёнаў хрысціянскіх персанажаў у беларускіх лекавых замовах, а таксама ў замоўных тэкстах іншых славянскіх традыцый дазваляе не пагадзіцца з меркаваннем К. Вяльмезавай адносна таго, што «святыя замоўныя персанажы, якіх называюць па імёнах», уласцівы толькі для «чэшскай замоўнай традыцыі» [13, с. 96]. Варта падкрэсліць, што хрысціянскія і агульнафальклорныя вобразы ўжываюцца з характэрнымі для кожнага з іх эпітэтамі: «святы», «прысвяты», «божы» «прачыстая», сонейка «яснае»; месяц «красны»; зоры (зара) «вячэрняя, ранішня»; вецер «ціхі».

Субматыў «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў», які ў большасці выпадкаў дапаўняе малітоўны ўступ або зачын, выконвае структураўтваральную функцыю, па сутнасці з'яўляецца этыкетнай формулай благаславення і не нясе асаблівай сэнсавай нагрукі. У сувязі з гэтым можна пагадзіцца з меркаваннем Г. Барташэвіч адносна таго, што «ў большасці выпадкаў хрысціянскія напластаванні кранулі не сам дух і сутнасць замовы, колькі асобныя фармальныя моманты» [14, с. 122]. Просьба замаўляльніка звычайна мае

выгляд абагуленых стэрэатыпных формул, накішталт «прыступі, дапамажы». Асноўнае дзеянне, скіраванае на пазбаўленне ад хваробы, у гэтых замоўных тэкстах выконваюць персанажы Ісус Хрыстос, Пятро, Павел, анёлы, хвароба, замаўляльнік, бабка, птушкі, жывёлы і г.д., якія становяцца суб'ектамі іншых матываў.

Зрэдку сустракаюцца такія тэксты лекавых замоў, у якіх менавіта субматыў «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў» з'яўляецца пачаткам развіцця сюжэта: *«Госпаду Богу памалюся, Прачыстай Божай матцы накланюся. Божая маць, прйдзі к нам і дапамажы нам. Прачыстая Божая матка ішла, залаты бручык нясла. Бручык, іспусціся, жываток, суніміся: падуманы, пагаданы, прыстрэчны, пасмешны, паньскі, хлапачы, дзявочы. Каб ні ачыналася, ні заміналася ні з поўні, ні сходу, ні маладзіком, ні ва веці вякоў»* [15, с. 139, № 343]. У замове, запісанай у Рагачоўскім раёне, Прачыстая Маці з'яўляецца таксама аб'ектам звароту замаўляльніка ў названым субматыве і суб'ектам у матыве «Спосабы пазбаўлення ад хваробы»: *«Памалюся сённяшняму дзянёчку, святому чацвярочку, святой мамачцы Прачыстай. Стань ты, мамачка Прачыстая, рабе божай (імя) на помач. Ішла маць Прачыстая на залатому масту, залатой трасцінай папіралася. К ёй наўстрэчу – Ісус Хрыстос. – Куды ты ідзеш, маць Прачыстая? – Іду к рабе божай (імя) на помач, вымаўляць, выгаварваць спужанне, здрыганне: начное, дзянное, полуночнае, з нутрэі, з пячаней, з жыл, з костачак, з сустаў. Па касці не хадзі, касці не ламі, сэрца не тамі, пасля мене, пасля духу майго»* [15, с. 196-197, № 526].

У некаторых выпадках субматыў «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў» з'яўляецца працягам развіцця сюжэта. Так, у замове, запісанай у в. Шастовічы Петрыкаўскага раёна, Прачыстая Маці знаходзіцца на Міфалагічным цэнтры (у дадзеным выпадку гэты персанаж з'яўляецца суб'ектам дзеяння ў матыве «Міфалагічны цэнтр...»), дзе выконвае пэўныя дзеянні, яе сустракае замаўляльнік і звяртаецца з просьбай аб дапамозе: *«Ішла па-за рэчкай да па-за шэрымі барамі, трапіла на царкву адну ў Самаране. Там маці Прачыста была. Маць Прачыста піва-віно варыла, удар-звіх гаварыла. Удар-звіх гаварыла, матку Прачысту прасіла. – Матка Прачыста, стань на помашч, памажы! У рабы божай (імя) удар-звіх загавары. Каб не балела, не пухла, не зудзела, не бялела і не чарнела! Адбяры, адвяжы, напусці, адпусці на балоты, густыя чароты, каб у рабы божай (імя) больш не палілася, а ўсё загаілася...»* [15, с. 100, № 201].

Такім чынам, аналізуемы субматыў выконвае (хоць і зрэдку) сюжэтаўтваральную функцыю, яго можна лічыць «матывам-сітуацыяй» (Б. Пуцілаў), з ім «звязана ўвядзенне героя ў апавяданне... і задаюцца адносіны паміж персанажамі, у межах якіх выяўляецца асноўная сюжэтная калізія» [16, с. 146].

У тэкстах беларускіх лекавых замоў прамыя звароты да хрысціянскіх персанажаў сустракаюцца ў пераважнай большасці. Гэта дае ўсе падставы не пагадзіцца з меркаваннем А. Максімава, які даволі катэгарычна сцвярджаў, што «ў замовах рэдкія прамыя звароты да хрысціянскіх персанажаў. Апеляцыя да іх адбываецца ўскосна, праз увядзенне адпаведных вобразаў у апавядальную частку замоў, якая звычайна мадэлюе сітуацыю, падобную да той, у дачыненні да якой прамаўляецца тэкст, або ў закрэпках. У большасці замоў у Бога, Багародзіцы, іншых хрысціянскіх персанажаў, у адрозненне ад дэманалагічных істот, не просяць на проста таго, дзеля чаго гучыць замова. Іх аўтарытэтам быццам падмацоўваецца просьба, забяспечваецца яе дзейнасць» [17, с. 18].

З мэтай вызначэння функцыі аб'екта, на які накіравана дзеянне ў субматыве «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў», неабходна даць падрабязную характарыстыку гэтага матывага кампанента. Часцей за ўсё ў межах аналізуемага субматыву замаўляльнік звяртаецца да Прачыстай Маці. Папулярнасць мікратыву «Зварот замаўляльніка да Прачыстай Маці» тлумачыцца мерай засвоенасці гэтага вобраза пэўным супольніцтвам. На прафаным узроўні чалавек перш за ўсё звяртаецца за дапамогай да маці, тое ж назіраецца і на ўзроўні сакральным. Паводле народных уяўленняў, Божая Маці «ўспрымалася блізкай простым людзям, іх першай заступніцай перад Сынам, якая па-мацярынску перажывае за ўсіх, суцяшае, якая міласцівая, спагадлівая да любога няшчасця і якая аблягчае боль» [18, с.

610]. У беларускіх лекавых замовах з мікраматывам «№Зварот замаўляльніка да Прачыстай Маці» гэты персанаж можна аднесці як да фальклорна-міфалагічных, так і да групы хрысціянскіх. Як сцвярджаюць даследчыкі, «паўсюдна ў рускіх Багародзіцу лічылі лекаркай самых розных хвароб» [18, с. 622]. Прыведзены тэзіс пацвярджаюць і прыклады беларускіх замоў, у якіх замаўляльнік звяртаецца да Прачыстай Маці з просьбай пазбавіць чалавека ад канкрэтных захворванняў (напрыклад, ад хваробы вачэй, «уроку», зубнога болю і інш.) або дапамагчы замаўляльніку ў гэтай справе: «*Госпаду Богу памалюся, святой Прачысце пакланюся. Святая Прачыста Божа маці, прыступі к майму дзіцяці ўдару ўгавараці*» – Старадарожскі раён Мінскай вобласці, вар. Буда-Кашалёўскі раён Гомельскай вобласці [6, с. 166, № 531], «*Госпадзі Божа, Прачыстая маці, прыступі-памагі скулу-рожу выгавараці*» – Салігорскі раён Мінскай вобласці [6, с. 199, № 671], «*Першым разам, божым часам Прасвятая Божая матка, прыступі і дапамажы начныя шаптаці і ўгавараці і сон накідаці*» – Салігорскі раён Мінскай вобласці [6, с. 342, № 1175]. У якасці фальклорна-міфалагічнага, але набліжанага да рэальнага свету персанажа, Прачыстая Маці заўсёды блізкая да народа: яе просяць прыйсці да хаты хворага і вылечыць яго ад пужання («*Святая Прачыста Божа мацерь, прыдзі к нашай хаткі, свяцонаму, крешчонаму рабу божаму (імя) іспуг шаптаці*» – г. Гомель Гомельскай вобласці [15, с. 201, № 538]). У дадзеным выпадку Прачыстая Маці адначасова з’яўляецца і персанажам магічнага тэксту, і выступае ў ролі лекаркі-шаптухі.

Персанаж Прачыстая Маці ў якасці аб’екта, на які накіравана асноўнае дзеянне, уваходзіць у склад структураўтваральнага матыву як персанаж хрысціянскай малітвы. Як кампанент сюжэтаўтваральнага матыву гэты вобраз набывае ўласцівасці фальклорна-міфалагічнага персанажа і выступае ў якасці саюзніцы лекара: дапамагае і замаўляльніку, і хвораму. У некаторых выпадках з аналізуемага матыву пачынаецца развіццё сюжэта, і персанаж (у дадзеным выпадку Прачыстая Маці), які з’яўляецца аб’ектам матыву «Зварот замаўляльніка ...», становіцца суб’ектам у іншых матывах (напрыклад, у матыве «Спосабы пазбаўлення ад хваробы»). Выбар аб’екта непасрэдна ўплывае і на характар звароту.

Такім чынам, прааналізаваўшы субматыў «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў», можна зрабіць наступныя высновы:

– у найбольшай колькасці замоўных тэкстаў (73,26 % ад усёй колькасці аналізуемых тэкстаў з субматывам «Зварот замаўляльніка да хрысціянскіх персанажаў») аналізуемы субматыў дапаўняе малітоўны ўступ або зачын, тым самым выконвае структураўтваральную функцыю, вызначаецца пэўнай клішыраванасцю, а замоўныя тэксты з гэтым субматывам уяўляюць сабой творы, у якіх маюць месца элементы, характэрныя як для замоўнага жанру, так і для хрысціянскай малітвы;

– у адзінкавых выпадках аналізуемы субматыў выконвае таксама і сюжэтаўтваральную функцыю, становіцца асноўным у комплексе матываў або дапаўняе іншыя матывы, што дазваляе пашырыць колькасць замоўных варыянтаў нават у межах адной функцыянальнай групы.

## ЛІТАРАТУРА

1 Топорова, Т. В. Др.-англ. *Erce, eorpan modor* – русск. *Мать сыра земля* / Т.В. Топорова // Заговорный текст. Генезис и структура. – М. : Индрик, 2005. – С. 102-111.

2 Фрззер, Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж. Дж. Фрззер; пер. с англ. М. К. Рыклина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – 781 с.

3 Морозов, А. В. Ментальные характеристики эпического и лирического устно-поэтического творчества восточных славян / А. В. Морозов // Этнопоэтика и традиция: к 70-летию чл.-корр. РАН В. М. Гацака / Отв. ред. В. А. Бахтина; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – М.: Наука, 2004. – С. 282-289.

4 Полесские заговоры (в записях 1970-1990 гг.) / сост., подготовка текстов и коммент. Т.А. Агапкиной [и др.]. – М. : Издательство «Индрик», 2003. – 752 с.

5 Крыніц кармянскіх перазвоны (абрады і песні ў сучасных запісах) / укладанне, сістэматызацыя, тэксталагічная праца, уступны артыкул В. С. Новак; пад рэд. І. Ф. Штэйнера. – Гомель : Гомельскі цэнтр навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 2000. – 210 с.

6 Замовы / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. Г.А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск : Навука і тэхніка, 1992. – 597 с.

7 Русские заговоры. / сост., предисл. и примеч. Н. И. Савушкиной; ил. и оф. Е. А. Трофимовой. – М. : Пресса, 1993. – 368 с.

8 Вельмезова, Е.В. Чешские заговоры. Исследования и тексты / Е.В. Вельмезова. – М. : Индрик, 2004. – 280 с.

9 Топорков, А. Л. Эпитеты в Олонском сборнике заговоров XVII века / А. Л. Топорков // Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : «Индрик», 2002. – С. 338-376.

10 Даль, В. И. О повериях, суевериях и предрассудках русского народа / В. И. Даль. – СПб. : Издательство «Литера», 1994. – 480 с.

11 Проценко, Б. Н. Из наблюдений над структурой текста донских заговоров / Б. Н. Проценко // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора: тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. – М., 1988. – С. 42-43.

12 Сборник болгарских народных заговоров / сост., пред. и комм. И. Ф. Амроян. – Тольятти : ТГУ, 2005. – 138 с.

13 Вельмезова, Е. В. Об именах персонажей чешского лечебного заговора / Е. В. Вельмезова // Славяноведение. – 2002. – № 6. – С. 94-101.

14 Барташэвіч, Г. А. Магічнае слова: Вопыт даслед. светапогляд. і маст. асновы замоў / Г. А. Барташэвіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1990. – 128 с.

15 Таямніцы замоўнага слова / уклад., сістэм. тэкстаў, уступны арт., каментарыі і рэдаг. І.Ф. Штэйнера, В.С. Новак. – Гомель : Беларускае Агенцтва навукова-тэхнічнай і дзелавой інфармацыі, 1997. – 320 с.

16 Путилов, Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б. Н. Путилов // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа (1895-1970). – М., 1975. – С. 141-155.

17 Максимов, А. В. Мифологический мир в малых формах фольклора восточных славян: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.09 / А. В. Максимов. – Смоленск, 2003. – 20 с.

18 Русская мифология. Энциклопедия. – М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2005. – 784 с.

*В. Н. Гаган*

## **ОСОБЕННОСТИ КОЛОРИСТИКИ ИДЕАЛЬНОГО МИРА В РОМАНЕ М.Ю. ЛЕРМОНТОВА «ВАДИМ»**

Неоконченный роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» – классическое романтическое произведение. Увлечение данной художественной системой не могло обойти юного поэта первой половины 19 века, живо интересовавшегося философией. Именно в это время произошёл настоящий расцвет немецкого идеализма, представители которого (в частности Ф. Шеллинг и его основной труд – «Система трансцендентального идеализма», 1800 г.), определили философско-эстетическую основу романтизма как художественного направления конца 18 – начала 19 вв.

Романтизм, прежде всего, особое мировоззрение, согласно которому «дух» превосходит «материю». П. Флоренский замечает, что в дионисийском искусстве, к которому, несомненно, относится и романтизм, «душа восторгается из видимого и, потеряв его из виду, восхищается в область невидимого» [1; с.48].

Неправильно думать, однако, что романтизм резко разделял идею и материю, так как, по словам Ф. Шеллинга, «на деле материя не что иное как дух, созерцаемый в равновесии своих деятельностей» [2, с.557]. И всё же Шеллинг видел различия между ними, утверждая, что именно дух является субстанцией мира, а материя есть окаменевший дух.

Дуалистичность романтического миропонимания обуславливает изображение жизни в резких контрастах. В таком контрастном изображении ясно проявляется установка на

универсальность данной художественной системы: романтическое искусство стремится вобрать в себя всю полноту жизни во всех её проявлениях, во всех сложных взаимосвязях и взаимопереходах эстетических категорий.

Показательно, что романтический «Вадим» М.Ю. Лермонтова полон богатых пейзажных и портретных зарисовок, насыщенных разнообразными цветами. Колористика даёт Лермонтову широкие возможности для раскрытия идейного содержания романа, так как средневековая культура накопила немалый опыт прочитывания символических значений цветов, обогащая психико-физиологическое восприятие цвета высокой духовностью.

В романе Лермонтова немало выразительных зарисовок несовершенного материального мира, лишённого духовного, но стремящегося к идеалу. Однако в «Вадиме» присутствует и сам идеал, и проявляется он, по традиционным романтическим представлениям, в природе. По мысли философа Ф. Шлегеля, относящегося к йенским романтикам, природа есть эманация Творца, материализация божественной идеи, а «все чувственные явления – это только буквы, которыми пишет дух» [3, с.24]. Не случайно, что романтизм, постоянно реализующий стремление материи к идеалу, в искусстве начал проявляться именно в пейзажной живописи.

Пейзажи у Лермонтова в «Вадиме» невероятно яркие и выразительные, в отличие от изображения монастыря и окружения Бориса Петровича, цветовая гамма пейзажей ярка и разнообразна: «День был жаркий, *серебряные* облака тяжелели ежечасно; и *синие, покрытые туманом*, уже показывались на дальнем небосклоне; на берегу реки была развалившаяся баня, ... около неё валялись груды кирпичей, меж коими выростала высокая *травка* и *жёлтые* цветы на длинных стеблях» [4, с.288]. Предметы материального мира в данной зарисовке представлены в полуразрушенном состоянии, в чём можно усмотреть как склонность романтиков в живописи к изображению руин, как воплощению движения времени, так и идею о стремлении материального к идеальному, что невозможно без разрушения первого.

В романе функции разрушителя берёт на себя Вадим. Этот герой стоит за чертой, разделяющей добро и зло, имея чёткие представления о первом, хотя бы как об объекте разрушения в числе других. Вадим обладает способностью очаровываться природой: «Вадим стоял под густой липой, и упоительный запах разливался вокруг его головы, и чувства, окаменевшие от сильного напряжения души, растаяли постепенно, и, отвергнутый людьми был готов кинуться в объятия природы» [4, с.300].

Фигура Вадима романтически трагична: он борется против того, что в глубине души любит. Вадим признаётся Ольге: «Облака призывали моё воображение к себе на воздушные крылья, но насмешливый голос шептал мне: ты способен обнять свою мысль всё сотворённое; ты мог бы силою души разрушить естественный порядок и восстановить новый» [4, с.297]. Под естественным порядком можно понимать природный, то есть тот, который не зависит от воли и разума человека. Природа познаётся эмоциями, и именно поэтому материальный и практичный Борис Петрович с ней никак не взаимодействует по тексту романа.

Интересным представляется проследить связь образа Вадима с Прометеем Ф. Шлегеля. Писатель в своём романе «Люцинда» «аллегорически изображает в Прометее не творца, а механического делателя людей при помощи клея и других материалов, заставляя себя и людей бесцельно, бессмысленно и скучно трудиться в постоянной суете» [5, с.263]. Ф. Шлегель пытается доказать, что только свобода от активных действий является высшим состоянием человека. Эта мысль созвучна православной идеи Божественного покоя как некоего сверхчеловеческого содержания жизни. Такой покой свойственен в «Вадиме» природе, что повторяет её восприятие Шлегелем: «Чем божественнее человек или человеческое деяние, тем более они уподобляются растению; среди всех форм природы оно является наиболее нравственным и наиболее прекрасным» [6, с.109]. Таким образом, реальный мир «Вадима» соотносится с состоянием мира по Шлегелю, когда Прометей ещё даже не склеил людей; бунт – период суеты, привнесённой в мир Прометеем. Идеальный мир – всегда мир полного покоя, который достигает своего максимума в природе.

Природа у Лермонтова прекрасна и чиста, она одна и содержит в себе Бога, от которого отделился человек, когда отделился от природы: «Если можно завидовать чему-нибудь, так это *синим, холодным* волнам, подвластным одному закону природы, который для нас не годится с тех пор, как мы выдумали свои законы» [6, с.300].

Природа становится единственным прибежищем для человека, но их разделяет целая пропасть, и природа остаётся равнодушной к страданиям или восхищению человека. Так, в одном из эпизодов красота природы навеивает на Вадима воспоминание о молодости, он растроган до того, что готов сожалеть о судьбе Ольги, которую он надеется сделать своей сообщницей в беспощадной мести. Но тут появляется его враг, Борис Петрович, который начинает бить Вадима, осыпая ругательствами за безделье. Ненависть разгорается в душе Вадима с новой, ещё невиданной силой, которую не может погасить красота природы. Природа бессильна против человеческого зла, жажды мести, так как она чиста и непорочна, а потому далека от грешного человека.

Цветовая гамма, используемая Лермонтовым в пейзажах, на первый взгляд передаёт исключительно значение гармоничности и красоты описываемой природы: серебряные, синие облака; яркие, зелёные травы; жёлтые цветы; блестящий синий поток; золотые лучи солнца, желтоватая зелень и белые корни берёзовых рощ и т. д. Однако эти цвета ещё больше подчёркивают равнодушие природы: синий, наиболее часто встречающийся в природных зарисовках (небо, холмы, облака) – глубокий, спокойный цвет. Интересно заметить, что в тексте чаще всего упоминается именно синий, насыщенный цвет, а чем темнее синий, тем, как известно, он глубже. Частый зелёный – цвет абсолютно нединамичный из-за совмещения в себе двух цветов противоположной динамики (синего и жёлтого). Серебряный, белый и золотистый отсылают нас к небесной символике и ассоциируются скорее не с цветом, а со светом. Как вкрапление для общей картины присутствует активный и земной жёлтый, но он скорее фигурирует как цвет солнца и тепла, модификация сияния.

В общем же, функционирование именно таких цветов при описании некоего идеального пространства отсылает нас к православным иконам, наполненным яркими красками. Только из иконы можно было почерпнуть опыт сверхчувственного постижения действительности, так как в сознании православного человека «икона – и то же, что небесное видение, и не то же: линия, обводящая видение» [1, с.63]. Средневековая икона вообще близка романтизму: она символична, в её основе «изображение не единичного явления, а лежащей в его основе идеи» [7, с. 164]. Неподвижность же природы вполне согласна с православной идеей Божественного покоя как высшего духовного напряжения.

Персонаж, наиболее близко стоящий к природе, чистый и безгрешный – Ольга, в некотором роде также Юрий. Ольга прекрасна и красота её одухотворена, это «женщина с огненной душой, с душой чистой и светлой» [4, с.360], «ангел, изгнанный из рая за то, что слишком сожалел о человечестве». Символично, что живая, непосредственная, озарённая любовью Ольга затмевает неверный свет монастыря: «Перекрестясь, она приложилась; яркая риза на минуту потускнела от девственного дыхания» [4, с.322]. Характерно, что у Лермонтова-романтика внешнее является прямым отражением внутреннего, ведь основным постулатом эстетики романтизма является то, что красота – проявление абсолютного идеала в единичном произведении.

Эта идея генетически восходит к христианскому пониманию красоты: духовная красота необязательно должна быть материально прекрасна, но вот прекрасное всегда божественно. Особенное развитие эта мысль получила именно в православном варианте христианства, где физическая красота есть божественная благодать, позволяющая воспринять «нетварное сияние божественной энергии» [8, с.28].

Ольга способна освещать собой тьму материального мира, в котором она находится: «Сальная свеча, горящая на столе, озаряла её невинный открытый лоб и одну щеку, на которой, пристально вглядевшись, можно было бы различить мелкий золотой пушок; остальная часть лица её была покрыта густой тенью; и только когда она поднимала большие глаза свои, то иногда две искры света отделялись в темноте» [4, с.279]. В портретных

характеристиках Ольги присутствует солнечный золотой и белый (белая рука), которые в пространстве тёмного дома Палицыных символизируют отблеск идеального мира в реальном.

Ольга постоянно сияет, пылает, сближаясь при этом с иконописным образом Богоматери, окружённой светом, блеском, огнём. Ольга неслучайно описана как страстная, она олицетворяет любящее сердце. Как и к Богородице на иконах, к ней устремляются все главные герои романа, ведь «именно ею <Богородицей> должно быть побеждено хаотическое царство смерти» [8, с.32].

Идеальная Ольга юна и неискушённа, чиста, именно она преображает и даже творит мир, наполняя его подвижной, пылающей творческой энергией. По словам Н.А. Бердяева, «этика творчества есть этика юности и девственности духа, этика, почерпнутая из огненного первоисточника», тогда как «завершение творчества есть уже его ухудшение, охлаждение, падение вниз, старость» [9, с.129]. Таким и предстаёт материальный мир, в частности дом Палицына, в котором вынуждена жить Ольга.

Но и в Ольге происходит борьба, тёмные силы искушают её жаждой мести. На мгновение Ольга поддается дьявольской силе, воплощённой в Вадиме, который заражает её своей страстью, и тогда в описаниях Ольги доминирует красный (танец для Палицына и его гостя). Однако настоящая любовь не оставляет в сердце Ольги место для ненависти. И дело здесь не только в любви как таковой, ведь любовь Вадима к Ольге не производит на него такого умиротворяющего действия. Дело в самой Ольге и в том потенциальном добре, которое она в себе хранит.

Избранником Ольги становится благородный Юрий, красота которого также имеет следы одухотворённости: «голубые глаза не отражали свет, но, казалось, изливали его на всё, что им встречалось» [4, с.303]. Однако Юрий в романе простой юноша, которого преображает своей любовью Ольга: «Только в глазах Ольги он почерпал неистовый пламень, бурные желания, гордую волю <...> вне этого круга он был человек, как и другой, – просто добрый, умный юноша» [4, с.346].

Природа выступает в романе как беззащитная перед злом. Символически эпизод, в котором Вадим наблюдает за бабочками: «Взор его упал на лиловый колокольчик, над которым вились две бабочки: одна серая с чёрными крапинками, другая испещрённая всеми красками радуги; как будто воздушный цветок или рубин с изумрудными крыльями, отделанный в золото и оживлённый какой-нибудь волшебницей; оба мотылька старались сесть на лиловый колокольчик и мешали друг другу, и когда один был близко, то ветер относил его прочь; наконец, разноцветный мотылёк остался победителем; уселся и спрятался в лепестках; напрасно другой кружился над ним <...> он был принуждён удалиться. У Вадима был пруттик в руке; он ударил по цветку и убил счастливое насекомое... и с каким-то восторгом наблюдал его последний трепет» [4, с.289].

Серого мотылька можно представить символом материального, а разноцветного, причём сияющего подобно драгоценному камню, – идеального. Эти субстанции борются за место в мире, сердце человека. Мир, лишённый как материального, так и идеального, предстаёт у Лермонтова в образе лилового цветка, яркого, но содержащего, наряду с активным красным, глубокий, пассивный синий, который преобладает в лиловом. На фоне серого с чёрным лиловый потускнеет, тогда как рядом с пёстрыми красками и сам станет ярче. Идеальное всё же побеждает, и этим становится уязвимым перед всеразрушающими силами зла.

Красота Ольги наиболее близка в романе к природе. Как и дикая природа, неискушённая Ольга бессильна перед человеческим злом: «Сердце восемнадцатилетней девушки так мягко, так нежно, так чисто, что каждое дыхание досады туманит его как стекло» [4, с.351]. Это проявляется в эпизоде, в котором девушка ждёт своего любимого, лишённая Вадимом всякой надежды. Её освещает зелёный фонарь, и этот спокойный, равнодушный цвет подчёркивает страдания Ольги, делая её внешность безжизненной: «Дрожащий луч <...> увеличивал бледность её лица; бледные губы казались зеленоватыми; <...> ни малейшая краска не пробежала ни по шее, ни по ланитам» [4, с. 351 – 352].

Однако надежда и любовь быстро пробуждают Ольгу, возрождая её красоту. Скитаясь по лесу вместе с Юрием, Ольга полна жизни, а в её описаниях впервые фигурирует нежный розовый как цвет здоровья (жизни) и невинности.

Подводя итог, можно ещё раз заметить, что роман «Вадим» во всех отношениях романтическое произведение, что отсылает нас к идеалистической концепции мира и роднит идейное содержание произведения с христианскими православными идеями. При этом цвет играет большую роль, так как он содержит ряд значений, закрепившийся за ним в культуре, а потому может стать символом, а, как известно, романтизм стремится к символизации и универсализации искусства. Идеальный мир предстаёт у Лермонтова блистающим солнечной энергией, небесным, а потому равнодушным к земной суете.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Флоренский, П. А. Иконостас / П. А. Флоренский. – Москва : Искусство, 1994. – 256 с.
2. Шеллинг, В. Ф. Й. Сочинения / В. Ф. Й. Шеллинг. – Москва : Мысль, 1998. – 1664 с.
- 3 Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 1 / [сост., пер. с нем., вступ. статья Ю. Н. Попова. Примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова] / Ф. Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – 479 с.
- 4 Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. : в 6 т. Т. 6 : проза, письма / М. Ю. Лермонтов. – Москва – Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1957. – 1002 с.
- 5 Лосев, А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. – Москва : Искусство, 1976. – 368 с.
- 6 Шлегель Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. Т. 2 / [сост., пер. с нем., вступ. статья Ю. Н. Попова. Примеч. А. В. Михайлова, Ю. Н. Попова ] /Ф. Шлегель. – Москва : Искусство, 1983. – 447 с.
- 7 Яковлев, Е. Г. Искусство и мировые религии : учебное пособие / Е. Г. Яковлев. – Москва : Высшая школа, 1977. – 224 с.
- 8 Бычков, В. В. Эстетическое сознание Древней Руси / В. В. Бычков. – Москва : Знание, 1988. – 64 с.
- 9 Бердяев, Н. А. О назначении человека : сборник / Н. А. Бердяев – Москва : Республика, 1993. – 382 с.

*Л. А. Галаганова*

### **А.В. ЧИЧЕРИН КАК УЧЕНЫЙ И ЛИЧНОСТЬ**

Жизнь человека, причастного культуре, является частью культуры. Пониманию культурной жизни эпохи способствует изучение биографии личности, а особенно – личности, воплотившей в себе характерные черты поколения или определенной социальной группы. В данной статье речь пойдет об Алексее Владимировиче Чичерине – литературоведе, являвшем собою не только образец выдающегося ученого-гуманитария советской эпохи, но определенный религиозный тип. Учитывая тот факт, что в настоящий момент осмысление феномена религиозной жизни в советскую эпоху находится на начальном этапе, мы полагаем, что рассмотрение биографии такой незаурядной личности, как А.В. Чичерин, способно внести вклад в изучение русской культуры XX века.

А. В. Чичерин принадлежит к древнему дворянскому роду, который ведёт своё начало от Афанасия Чичери (Чичерини), приехавшего в Москву в 1472 году в свите Софии Палеолог – невесты Великого Князя Ивана III. Сын Афанасия Чичери Иван Афанасьевич, умерший в монашеском чине, стал именоваться Чичериным.

Род Чичериных внесен в шестую часть дворянской родословной книги Тамбовской губернии и насчитывает более 200 имен. Среди Чичериных были монахи и помещики, чиновники и генералы, но наиболее прославили его интеллектуалы и дипломаты.

Старший брат деда А. В. Чичерина – Борис Николаевич Чичерин – был видным либеральным деятелем 60-80-х гг. XIX в., крупным юристом, профессор Московского университета и московским городским головой в 1882-1883 гг.

Георгий Васильевич Чичерин – двоюродный дядя А. В. Чичерина – второй после Троцкого нарком иностранных дел Советской России, руководил внешнеполитическим ведомством в течение двенадцати лет.

Отец А.В. Чичерина умер от воспаления легких, когда ребенку было десять лет. Мальчика воспитывала бабушка Елена Александровна (урожденная Ознобишина), а после ее смерти младшая сестра отца – Наталья Аркадьевна.

Вспоминая о гимназических годах, Чичерин очерчивает круг своих интересов: «Дома я читал то «Капитал», то «Критику чистого разума», то «Преступление и наказание», то «Строителя Сольнеса», то «Будем, как солнце!», поэтому гимназическая наука казалась мне пресной, для меня лишней» [1, с. 235]. Почерпнутые из столь разных источников знания складывались в сознании подростка в причудливую мозаику. Огромное влияние на юного Чичерина оказали и его гимназические товарищи. «...войдя в первый класс, я сел за одну парту с приглянувшимся мне полным, благообразным, воспитанным мальчиком – Митею Михальчи. <...> И дружба, завязавшаяся в первый час гимназической жизни, прошла через короткие и через долгие разлуки, проникла в совместную деревенскую жизнь, создала более чем полустолетнюю переписку, пронизала (без интервалов) все периоды жизни» [1, с. 238]. С детских лет до глубокой старости дружба являлась для Чичерина одной из важнейших духовных ценностей.

Филологические интересы будущего ученого сформировались благодаря общению с другим гимназическим товарищем – Максимом Кёнигсбергом. Именно он открыл для юного Чичерина особую прелесть стихов. Уроки внимательного и вдумчивого чтения, преподнесенные другом, Чичерин запомнил на всю жизнь. Это было удивительное для двух подростков общение – абсолютное погружение в культуру, никакой обыденности: «Книги вокруг Максима не просто лежали на кровати, на столике, на стульях. В его руках и вокруг него они создавали атмосферу, которую я вдыхал, и она проникала не только в разум, но и в сердце, рождая очень устойчивые и очень пытливые вопросы» [1, с. 242].

Еще одним другом Чичерина стал Серёжа Толстой, внук Л.Н. Толстого, благодаря которому юный Чичерин побывал в Ясной Поляне и на собраниях марксистского кружка, собиравшегося в доме миллионера Коновалова. В Ясной Поляне Чичерин познакомился с потомками великого писателя (с некоторыми из них он общался в течение всей последующей жизни), проникся особым яснополянским духом.

Кружок марксиста-миллионера оказался для представителя старинного дворянского рода абсолютно новой средой. Здесь велись жаркие споры, обсуждались социальные проблемы, и юный Чичерин, забросив алгебру и латынь, усердно готовил доклад о положении женщины при капитализме. Позже, описывая коноваловский кружок, он упоминает особенно бросившиеся ему в глаза детали, и отбор их говорит о его трезвом и ироничном отношении к происходившему. Вот, например, Коновалов-сын гневно обличает империалистическую войну, потрясая для аккомпанемента своих речей пепельницами, изготовленными в виде орудий и снарядов на оружейных складах его отца.

С посещением коноваловского кружка связано одно значительное воспоминание Чичерина. В 1916 году в кружке появился новый участник – «молчаливый и скромный мальчик», сын Максима Горького, организовавший для юных социалистов встречу со своим отцом. Эта встреча глубоко впечатлила подростка Чичерина – ведь в то время Горький был одним из его любимых писателей. С ребятами Горький говорил о грядущей революции, о Ленине. Обращает на себя внимание то, как Чичерин излагает речь Горького в своих воспоминаниях «Давние годы», изданных, в 1985 году, т.е. еще в советскую пору. Никакого пафоса – сдержанно-уравновешенное повествование. Передана заинтересованность подростков личностью Ленина, но – ни горящих глаз, ни сжатых кулаков – иными словами, никакого революционного пыла. Автор незаметно переходит с политических тем на литературные.

Вообще, в изданной в советское время части своих мемуаров Чичерин с удивительным мастерством обходит острые углы идеологии – не обличает революцию (возьмись он за это – и в 1985 году его воспоминания вряд ли увидели бы свет), но и ни в коей мере не превозносит её. Только однажды (во фрагменте, рассказывающем об организации музея в Карауле) он мимоходом бросает сухое замечание о том, что социализм был давно им принят «как самая справедливая экономическая и социальная система» [1, с. 306], но эти слова кажутся особенно пустыми и безжизненными на фоне последующего пространного и вдохновенного описания природы родового имения.

Весной 1918 года Алексей Владимирович окончил гимназию. Никаких определенных планов у него не было, и лето он провел в деревне, погрузившись в чтение книг. Идеалом для вступающего во взрослую жизнь юноши на тот момент был «суровый, требовательный, прямолинейный... только и живущий жизнью самой мысли» [1, с. 264] философ. Выбор пути был сделан, и осенью, с наступлением холодов, Чичерин отправился в Москву, предполагая начать обучение в университете, но при этом совершенно не задаваясь вопросом о том, что в университет для начала необходимо поступить.

Еще накануне отъезда из деревни он почувствовал себя плохо. Ему удалось добраться до Тамбова, где он остановился на ночь в доме семьи Унковских, своих хороших знакомых. И здесь его сразила тяжелая болезнь – сыпной тиф. Это было пребывание на грани жизни и смерти: «Болел я тяжело, был на краю могилы и сознавал это, как плавное соскальзывание в иное бесконечно легкое бытие» [2]. Но смерть была преодолена, больной пошел на поправку. Именно тогда и произошло событие, ознаменовавшее начало нового этапа в духовной жизни Чичерина: «Однажды утром, в комнате играли косые утренние лучи, я увидел светлого и тихого Христа, стоящего посреди комнаты, и себя самого, склонившегося перед ним. Он сказал мне:

- И Я люблю тебя. Ищи и всюду найдешь меня. Твори и облагородишь.

Последние два слова воспринялись почему-то менее отчетливо и, как будто, реставрировались в памяти потом, но первые остались во всей неприкосновенности, во всей их нежности» [2]. Это фрагмент из религиозно-философского эссе «Размышления во время вечерних прогулок». «И Я люблю тебя» - где точка отсчёта в этой фразе? Начальное «и», которое подразумевает, что перед нами *ответ* – на признание, которое прозвучало до этого: «Я люблю Тебя, Господи!» - «И Я люблю тебя».

Чичеринское «Я люблю Тебя, Господи!» заключается в восприятии мира, в том особом светлом состоянии духа, в котором пребывал он, вырвавшись из объятий смерти. Так – однажды и навсегда – Чичерин обрел смысл и цель своей жизни, ощутил направление, по которому стоит двигаться.

Когда он окончательно пришёл в себя после болезни, за окном уже лежал снег. Два года провёл Чичерин в Тамбове, работал инспектором школьного отдела губоно, участвовал в создании картинной галереи в Карауле.

В Москву он вернулся только в 1920 году, когда поступил на философский факультет Московского университета. Тогда там преподавали такие выдающиеся философы, как Б.А. Фохт, И. Ильин, Г.Г. Шпет, А.Г. Цирес. В своей работе «О «последних философах» и трудах одного из них» Чичерин создает очень живые и яркие портреты своих преподавателей и однокурсников. Чичерин и его друзья в шутку называли себя «последними русскими философами». Дело в том, что через год после того, как они приступили к занятиям философское отделение филологического факультета Московского университета было упразднено. Те студенты, которые смогли сдать половину всех положенных экзаменов и зачётов, переводились в группу оканчивающих университет, остальные – продолжили обучение на факультете общественных наук. Чичерин вошёл в первую группу. Несмотря на вынужденно ускоренный курс обучения, он смог глубоко проникнуться подлинной философией, и поэтому впоследствии с презрением отвергал «философию», которую преподавали в советских вузах.

В студенческие годы Чичерин входил в творческое объединение «Узел», где встречался с Андреем Белым, М.А. Булгаковым, В.А. Луговским, С. Я. Парнок, Б.Л. Пастернаком – поэзия последнего особенно сильно повлияла на раннее творчество Чичерина.

Выпускника университета пригласили работать в новаторскую школу эстетического воспитания, возглавляемую выдающимся педагогом Н.И. Сац. В ведении Чичерина была мастерская слова, где ребята не только читали литературные произведения, но и сами сочиняли повести и рассказы, развивая фантазию и речь. Тесно связана с педагогической работой научная деятельность Чичерина того периода. Выходят его книги «Культура слова в школе» (1924), «Что такое художественное воспитание» (1926), «Литература как искусство слова: Очерк теории литературы» (1927). В то же время Чичерин активно сотрудничает в Государственной Академии Художественных Наук.

Много сил отдает он и литературному творчеству: в 1927 издает за свой счет стихотворный сборник «Крутой подъём», готовит к выходу книгу рассказов «Египетские минуты».

Но самым значительным и оказавшим серьёзное влияние на Чичерина событием того времени стало его знакомство с архимандритом Георгием (Лавровым), жившим тогда в Даниловом монастыре. Тогда оформилось религиозное мировоззрение молодого ученого. Именно участие Чичерина в церковной жизни привело к тому, что 25 января 1933 года он, его жена Евгения Петровна и сестра Елена Владимировна (будущая монахиня Екатерина) были арестованы.

Следствие велось весьма небрежно, всё было решено заранее. Никакого суда. Просто был объявлен приговор – заключение в лагере сроком на пять лет. О годах, проведенных в заключении, Чичерин оставил интересные воспоминания. Они особенно ярко демонстрируют особенности мировосприятия учёного. Характерная черта этих воспоминаний – сознательный уход от тем страшных и болезненных. Спокойный и ровный тон этих мемуаров способен ввести в заблуждение – мы можем счесть, что ничего ужасного, могущего заставить нас содрогнуться, с Чичериным не происходило. Но разве такое возможно? Человек, побывавший *там*, не мог быть не задет жестокой лагерной действительностью. Некоторые, как будто мимоходом оброненные замечания, случайные детали приоткрывают нам другую картину. Вот, например, как описывает Чичерин свою работу на Чуйском тракте: «Возил я тачку с камнями <...>. Прыгали под тачкой доски, и нужно было с них не сорваться. С грохотом летели камни со значительной высоты, а я облегченно возвращался за новым грузом» [3]. Вот так – просто и обыденно – описывается весьма тяжелый физический труд, не говоря уж о том, что о подпрыгивающих под колесами тачки досках и с грохотом падающих в пропасть камнях иной автор написал бы так, что читатель похолодел бы от ужаса. В небольшом мемуарном отрывке «Мои часы» Чичерин упоминает о столкновении с уголовником: «В Караганде был случай, когда уголовник хотел их (часы – Л.Г.) у меня отнять. Но я помнил, что это – память об отце, спутники всей моей жизни и поэтому отбился»[4]. Из этих двух предложений можно было бы сделать захватывающий рассказ, изобразив и низость преступника, и своё мужество, но, верный себе, Чичерин только вскользь упоминает о данном эпизоде.

В годы заключения он сотрудничал в газете «Сибирская перековка», какое-то время работал в лагерной канцелярии. 31 декабря 1936 года он вышел на свободу.

Около года семья Чичериных прожила в Воронеже, где учёный преподавал в институте иностранных языков историю французской литературы и французский язык. В начале 1938 года Чичерину было приказано покинуть Воронеж. Супруги перебралась в Кострому, где прожили около десяти лет. Чичерин читал лекции на курсах повышения квалификации преподавателей средней школы, преподавал в школе французский язык, а после того, как в Костроме открылся учительский институт, заведовал в нём кафедрой русского языка и литературы.

С началом войны Чичерин ожидал призыва, и как он сам признавался, «всякую лекцию читал с таким чувством, что, вероятно, это – последняя моя лекция» [3]. Но на фронт его не призвали. Военные годы он пережил относительно спокойно. Именно в то время учёный трудился над своей кандидатской диссертацией «Возникновение романа-эпопеи в России и на Западе на рубеже XVIII-XIX веков», которая была успешно защищена в 1945 году в Московском городском педагогическом институте. Оппонентами выступили И.М. Нусинов (вскоре обвиненный в космополитизме и подвергшийся преследованиям) и профессор Ленинградского университета Б.В. Томашевский.

Но в 1947 году Чичерин вновь подвергся преследованиям из-за своих религиозных взглядов. После этого получить преподавательскую работу в вузах России он не мог. По приглашению своего хорошего знакомого, профессора В.И. Борковского Чичерин переехал во Львов, вошедший в состав СССР только в 1944 году. В университете его встретили дружелюбно, и вскоре он возглавил кафедру зарубежных литератур. Во Львове Чичерин прожил более сорока лет. Это был наиболее плодотворный и благополучный период его жизни. В 1947 году в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Чичерин защитил докторскую диссертацию «Роман-эпопея в литературе критического реализма» (официальные оппоненты – Б.И. Бурсов и Б.М. Эйхенбаум). Основной текст диссертации в 1958 году вышел в виде монографии «Возникновение романа-эпопеи». В последующие годы были изданы другие работы Чичерина: «Идеи и стиль» (1965; 2-е изд. 1968), «Ритм образа» (1973; 2-е изд. 1980), «Очерки по истории русского литературного стиля» (1977; 2-е изд. 1985), «Произведения О. Бальзака «Гобсек» и «Утраченные иллюзии»» (1982), «Сила поэтического слова» (1985). В 1979 году за «Очерки по истории русского литературного стиля» Чичерин был удостоен премии АН СССР им. В.Г. Белинского.

Как видно из приведенного выше перечня работ, сфера интересов литературоведа Чичерина достаточно велика. В поле его зрения находилась русская литература от средневековья до современности (впрочем, излюбленной его эпохой все же был XIX век), французская, немецкая, американская, а также некоторые славянские (украинская, чешская) литературы. Многие работы А.В. Чичерина до сих пор остаются образцовыми, учёным сделано ряд серьёзных открытий, касающихся творчества отдельных писателей. Например, высказанное им в работах «Пушкинские замыслы «прозаического романа» и «Ритм и стиль пушкинской прозы» предположение о том, что в стиле незавершенной пушкинской прозы намечаются тенденции, развитые впоследствии Толстым и Достоевским, нашло подтверждение в работах других учёных.

Уже из названий трудов Чичерина можно сделать правильный вывод о том аспекте изучения литературного произведения, который был для учёного важнейшим. Разумеется, это стиль. Чичерину свойственно пристальное внимание к слову, но не как к болтику в стройно работающем механизме, а скорее как к клетке живого организма произведения. Стиль понимается учёным не как «одежда» идеи, а как ее плоть. Форма это «не просто среда, сквозь которую удобно пройти идее, нет, она в себе эту идею вынашивает. Даже взятая сама по себе она содержательна, она идейна» [5, с.54].

Говоря о стилистических исследованиях Чичерина, надо выделить в них две важнейшие проблемы. Первая – взаимосвязь между развитием изобразительных и выразительных возможностей прозаического языка и эволюцией романной формы («Возникновение романа-эпопеи»). Вторая – проблема исторической взаимосвязи и преемственности стилей отдельных авторов. Здесь следует вспомнить работу Чичерина «Очерки по истории русского литературного стиля», которая до сих пор не имеет прямых аналогов в отечественной филологической науке. В этом чрезвычайно обширном по охвату материала исследовании учёным предпринята достаточно успешная попытка проследить эволюцию русского литературного стиля от средневековья до современности.

К сожалению, на зарубежные конференции Чичерин ездить не мог: его «не выпускали» даже в страны социалистического лагеря. Так, например, в 1963 году он не смог посетить проходивший в Софии съезд славистов. Поэтому за рубежом его работы известны гораздо меньше, чем они того заслуживают. Чичерин поддерживал связь со многими выдающимися филологами своего времени. В его архиве имеются письма В.М. Жирмунского, Б.В. Томашевского, С.Г. Бочарова, Е.А. Маймина, Н.К. Гудзия и других.

Научную деятельность Чичерин с успехом совмещал с преподавательской. Он был великолепным лектором, умевшим самым складом своей речи передать атмосферу писателя и его эпохи.

Под его руководством было написано более десяти кандидатских диссертаций<sup>1</sup>, долгое время он возглавлял Совет по защите диссертаций по зарубежной и классической

---

<sup>1</sup> Полный их список приводится в биобиблиографическом указателе «Олексій Чичерін» (Львов, 2000).

филологии, был активным членом факультетского и общеуниверситетского Учёного Совета, Совета Научной библиотеки университета.

За годы, проведенные на Украине, Чичерин проникся искренним уважением к культуре этой страны. Он полюбил Львов, его старинные здания и великолепные парки. Прогулки по городу с большим вдохновением описывает он в своих воспоминаниях.

В 1979 году Чичерина постигла страшная утрата – умерла его жена, Евгения Петровна. Горе подорвало его душевные и физические силы. Ученики и друзья, как могли, окружили его заботой и вниманием.

Умер А.В. Чичерин в 1989 году. Его жизнь объела почти весь XX век – тяжелейший для русского народа период – но все пережитые испытания не сломили в А.В. Чичерине достоинства, не разрушили его веру в Бога, не изменили его удивительно светлый взгляд на мир. Включенность в культурную жизнь во всех её проявлениях сочеталась в этом человеке с глубокой и искренней религиозностью, что делает его личностью уникальной для советской действительности.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Чичерин, А. В. Сила поэтического слова / А. В. Чичерин. – М., 1985 – 318 с.
- 2 Чичерин, А. В. Размышления во время вечерних прогулок. / А. В. Чичерин. // Рукопись из архива П.Е. Бухаркина – Л. Л. Стречень.
- 3 Чичерин, А. В. В лагере. / А. В. Чичерин. // Рукопись из архива П. Е. Бухаркина – Л. Л. Стречень.
- 4 Чичерин, А. В. Мои часы. / А. В. Чичерин. // Рукопись из архива П. Е. Бухаркина – Л. Л. Стречень.
- 5 Чичерин, А. В. Идеи и стиль. О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. – М., 1968 – 374 с.

*Е. И. Даниленко*

### **«АЛЕКСЕЙ БОЖИЙ ЧЕЛОВЕК» Б. К. ЗАЙЦЕВА : АГИОГРАФИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ И ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОЙ ОБРАБОТКИ ЖИТИЯ**

Одно из важнейших мест в творчестве Б. К. Зайцева занимают темы святости, подвижничества, служения Богу. Вот как характеризует писательский дар Бориса Константиновича исследователь А. М. Любомудров: «Зайцев явил редкий в художественной литературе феномен: мало к кому можно без оговорок применить определение православный» [3, с. 49]. Наиболее ярко религиозные мотивы проявляются в эмигрантский период творчества писателя («Преподобный Сергий Радонежский», 1924; «Алексей Божий человек», 1925; «Афон», 1927; «Валаам», 1936). В данной работе мы обратимся к тексту «Алексей Божий человек», написанному на основе «Жития Алексия человека Божия» [1], и рассмотрим вопросы о сохранении в произведении черт агиографии и отступлениях от древнерусского источника.

Необходимым элементом житийной литературы было отражение моментов, в которых наиболее ярко проявлялась избранность героя, подтверждалась его святость. Согласно агиографическому канону, подвижник должен был идеализироваться, изображаться с точки зрения проявления высших, «божественных» черт, которые обычно присущи ему с рождения. Развитие у героя этих черт в раннем возрасте, как правило, поддерживалось родителями, являвшими пример благочестивой жизни. Обратимся к тексту произведения Зайцева и посмотрим, что говорит автор о семье святого.

Борис Константинович характеризует Евфимия (отца Алексея) как человека благодушного, а мать подвижника, согласно оценке Зайцева, – женщина «почтенная, как её муж». Родители святого добры и справедливы. Таковы они по отношению к своим рабам,

счастливой участи которых завидуют рабы других господ. Евфимий и Аглая помогают обездоленным. «Каждый день Евфимий выставлял несколько столов для бедных – вдов, странников, детей, убогих, – говорит автор, но сразу же после этого замечает: – Правда, было это вблизи кухни и далеко от жилых покоев» [2, с. 141]. На наш взгляд, эта авторская фраза (в тексте жития никаких уточнений подобного рода нет) преуменьшает благочестие Евфимия, создаёт ощущение, что отец Алексея, поступая как добрый христианин, не придавал своим действиям надлежащего значения. Зайцев отмечает, что шум во время обедов обездоленных часто был помехой для чтения Евфимием чего-нибудь «возвышенного, поэтического», поэтому герой уходил в сад. Своим рабам отец Алексея, по-видимому, уделял не слишком много внимания, так же, как и вдовам, нищим, убогим. Всеми делами в доме заправляла Аглая, и «сотни рабов прислуживали ей (курсив наш)» [2, с. 141]. Отец святого в произведении писателя словно отстраняется от жизни бедных, замечает их лишь тогда, когда этому соответствует его настроение, в остальное же время он отдаёт предпочтение наслаждениям и живёт по принципу «не утруждай себя». Заметим, что в житии Евфимий изображается как христианин, осознанно творящий добро ближним [1]. По сравнению с соответствующим ему героем, описанным Зайцевым, он более благочестив и богобоязнен.

Теперь обратимся к изображению Зайцевым самого Алексея. Это человек образованный, начитанный (об этом сказано и в житии, однако среди наук, изучаемых героем Зайцева, есть философия, о которой не говорится в памятнике агиографии; упоминание факта изучения юношей указанной дисциплины даёт возможность ввести в повествование образ учителя философии Хариакиса, о значении чего будет сказано позже). Алексей ежедневно занимается риторикой, грамматикой, философией, много внимания уделяет богословию, как и подобает человеку Божьему. «Диакон Пётр из церкви св. Пуденцианы, огромный и лохмато-добродушный, обучал его катехизесу», – говорит автор [2, с. 141]. Алексею, как и героям житий, следующим своему предназначению, представляется случай противостоять искушению – прекратить заниматься столь усердно и, подчинившись принципам отца «не утомляй себя», «знай меру во всём», наслаждаться жизнью. Юноша отвергает этот путь, однако со смирением и почтительностью внимает отцу, поскольку послушание и уважение к родителям установлены Богом.

Алексей всегда искренне молился и не забывал «призвать силы добрые» на отца, мать, всех близких. Поминал он умерших, просил о заступничестве за Рим и его народ. Он отличался прилежанием и «крайним влечением» к «священной вере». Зайцев неоднократно обращает внимание на «странность» героя, его отличие от других. «Хороший юноша растёт у нас, – говорил жене Евфимий, – но слишком он далёк от жизни» [2, с. 145]. Безделью, прогулкам по портику дома или наблюдению за тем, как ключницы складывают в кладовые ткани, Алексей, в отличие от других, предпочитал посещение церкви или уединение за стенами Рима, что приносило ему душевную гармонию. Божий человек часто ощущал присутствие кого-то «светлого и таинственного» рядом с собой. Высшие силы не оставляли его и указывали путь. Однако «за небесный дар нужно было неустанно бороться, он был недостижим без жертвы, без труда, без поиска истины» [4, с. 6], поэтому, как и в житии, герой Зайцева совершает подвиг: он отказывается от лёгкой, беззаботной жизни и становится нищим, понимая, что самое важное для человека – это чистота и богатство души. Алексей терпит лишения и довольствуется малым. Вернувшись в дом отца, он истязает себя тяжким трудом, голодает: «...был предложен даже ему служащий. Он отказался. Мыл посуду, таскал воду, подметал, выносил нечистоты... Сам чинил одежду, спал в бывшей собачьей конуре на досках», – говорит автор, подчёркивая, что это выбор самого Алексея [2, с. 152-153].

Другим подвигом, совершённым человеком Божьим, был отказ от семейной жизни (так же поступает святой в житии, поскольку «поэтизация духовного подвига, торжества духа над грешной плотью <...> определяет общую идейно-эстетическую направленность житийной литературы» [4, с. 5]). Сразу же после свадьбы Алексей оставляет дом и жену и, следуя своему предназначению, уезжает из Рима, ничего не сказав родителям, которые

постарались бы удержать его. Следует отметить, что отречение человека от мирских благ и посвящение его жизни высшим целям воспринималось родными как смерть этого человека. В произведении Зайцева Аглая оплакивает сына, страдает оттого, что не для кого ей больше хранить добро. Жена Алексея надевает траурные одежды. Понимая выбор мужа, она всё же не готова ещё принять его как должное, и потому предаётся горю, хотя в конце, после смерти Алексея, мы узнаём, что Евлалия сама отрекается от мирского.

Святому часто приходится терпеть издевательства со стороны других людей (действующих, согласно житийным объяснениям, «по наущению дьявола»). Так, над Алексеем многие насмеяются, называют его *дурачком*, *зашибленным*, обливают помоями. Он же принимает всё это с кротостью и смирением, не пытается отомстить обидчикам, называет всех братьями, помогает людям: «...у каждого (Алексей) старался взять труднейшую работу, облегчить, кого возможно» [2, с. 153]. Кроме того, святой всегда делился с ближним тем, что имел. Так, приехав в Малую Азию, он «сразу же раздал всё, что захватил с собой из Рима. Если собирал более чем на день, излишнее делил между товарищами» [2, с. 147]. Как истинный христианин, герой был другом всех слабых, мирил поссорившихся, утешал обиженных: «...дети ... спасались под его защиту от побоев. На крыше конуры сидели голуби. Ни ястреб, ни кошка не могли здесь тронуть их...» [2, с. 154].

Рассматривая качества, присущие человеку Божьему, следует отметить его смирение и отсутствие гордыни. Как только слава о нём распространяется, он покидает город, чтобы избежать почитания со стороны других, ведь, согласно житийной трактовке, не человека нужно восславлять, а Бога, являющего чудеса и посылающего на Землю своё благословение через святого.

Как уже отмечалось, непременным условием при изображении подвижника в житиях была его идеализация, представление как примера для подражания. Зайцев, желая выделить героя на фоне окружающих, подчеркнуть его особенность, несхожесть с другими, использует приём контраста: святой противопоставляется бездуховным, жестоким людям, а его жизнь – низкой жизни, состоящей из аморальных и подлых поступков. В этом плане в произведении Бориса Константиновича важную роль играет эпизод, где автор изображает Алексея на холме возле церкви, а внизу, у подножия холма, находятся развратники, убийцы, насильники. Расположение героев на разных уровнях пространства резко подчёркивает разницу между падшими, забывшими о нравственности людьми и Божьим человеком, возвышающимся над ними. Внизу множество богатств (жемчуга, украшения, предметы из слоновой кости), жизнь там полна развлечений и наслаждений. Зайцев же, изображая Алексея на холме, показывает, что святой, несмотря на свой неприглядный вид и бедность, значительно выше толпы порочных людей, находящихся внизу.

Нужно отметить, что Борис Константинович, следуя житийной традиции, также обращает внимание на избранность героя, угодность его действий Богу, о чём свидетельствуют знаки свыше. Так, голос самой Богородицы оповещает людей о существовании того, чья молитва может спасти Рим, а позже в руках умершего святого появляется грамота, «таинственными буквами, не человеческой рукою писанная: – Алексей Божий человек – простота, любовь, смирение и бедность» [2, с. 154].

В «Алексее Божьем человеке» писатель гораздо больше, чем в житии, придаёт значение описанию современного герою общества и социальных, политических изменений в нём. Следует отметить существование определённого сходства между изображёнными автором событиями и тем, что имело место в России в начале XX века и свидетелем чего стал Борис Константинович (хотя действие в произведении происходит в иное время и далеко за пределами родины писателя). Вот какую картину рисует Зайцев: «...в городе уже шла резня... ветерок нежно гнал тучи дыма от горевших – не впервые! – вилл. Всё шло, как полагается. Те, кто работает в каменоломнях, в гавани, стали хозяевами города. Как издавна заведено, бросали в море богачей, негры насильовали женщин, а сирийцы дико пьянствовали... В гавани, у домов разврата, стоял непрерывный вой» [2, с. 150]. Борьба за свои права нищих и обездоленных, как показывает Зайцев, античеловечна, как и любая

другая, а следствием её являются реки крови и страдания людей. Никакие идеи построения идеального государства, которое «лучше Платонова», не оправдывают убийств. Теми, кто готов уничтожить существующий порядок и обрекать на смерть людей, живущих соответственно ему, движет ненависть и эгоизм (это утверждение применимо и по отношению к большевикам, деятельность которых осуждал писатель). Приходя к власти, представители низших социальных слоёв устанавливают свою тиранию, уничтожают и ущемляют соперников. В период, когда правительством стали цирюльник, беглый солдат и философ Хариакис, происходят больше бесчинств, чем раньше, и каждый, считавший себя угнетённым, отыгрывается на своих обидчиках.

Довольно непривлекательным рисует писатель образ Хариакиса-философа, борца за свои права. В житии такого героя нет, он появляется только в произведении Зайцева. Изображая схожую с пережитой им самим ситуацию переворота, писатель вводит в произведение образ человека, который выдвигается на первый план в этот период. Хариакис предстаёт перед нами маленьким и щедедушным человечешкой, возмнившим себя вправе изменить мир. Будучи ничтожным и порочным, он осуждает насилие, жадность, жестокость, т.е. обличает недостатки, которыми, в сущности, обладает сам. Не стремление помочь другим, нищим и обездоленным, движет философом, а жажда наживы. Все детали, с помощью которых характеризуется герой, свидетельствуют о критическом отношении к нему Зайцева, неприятия автором человеконенавистнической позиции Хариакиса. Автор описывает философа как «маленького, сморщенного человека без возраста», источающего при дыхании запах чеснока. Хариакис «такой...тщедушный, что его можно было бы, как игрушку, положить в карман, но надувался величаво» [2, с. 142]. Он пьянствует и сквернословит, ругает богатых, обвиняя их в своих бедах. Такими же являются и другие люди, принявшие позицию героя. Его сторонники – «подозрительные личности», с ними философ не общается, а «заводит шашни», поскольку отношения между людьми подобного рода не могут основываться на высоких идеях и благородных целях. Сторонниками Хариакиса управляют ненависть и зависть, а лозунг этих людей таков: «Мир прогнил, надо его разрушить!» [2, с. 148].

Проанализировав реальные исторические события (Первая Мировая война, революции в России), Зайцев приходит к выводу, что все они закономерны и обусловлены деятельностью людей. В «Алексее Божьем человеке» писатель отмечает, что виллы горели уже не впервые, а богачей бросали в море, «как издавна заведено» [2, с. 150], т.е. многие беды человечества повторяются в ходе истории, поскольку люди забывают о морали, становятся жестокими. Это влечёт за собой многочисленные страдания, которые наиболее ощутимы в периоды исторических «переломов», катастроф, подобных изображённой в произведении «резне». Значение этих бед в том, чтобы заставить каждого человека задуматься о правильности его взглядов и действий, привести к осознанию своей греховности и покаянию.

В «Алексее Божьем человеке» писатель показывает нам поражение восставших, что отличается от русской действительности начала XX века. Это имеет большое значение для определения мировоззрения Зайцева и ещё раз доказывает, что он отвергает жестокость и насилие как способ достижения счастья и благополучия. Зло, по мнению автора, порождает ответное зло. Так, мы видим, что кровь полилась «рекой обратной», а проводник идей борьбы Хариакис и его сторонники распяты на деревьях.

В своём произведении Зайцев рисует широкую картину пороков общества (чего не было в житии), так как целью писателя является показать, насколько сильно мир погряз в грехе и как важно найти верный путь решения проблемы. Так, в городе, где жил Алексей, царили разврат, пьянство, насилие. Хозяин судна, на котором плыл святой, «любил собственноручно хлестать...гребцов», его матросы предавались «грубому бесчинству»: отрубили ухо гребцу, выбросили за борт раба, чтобы посмотреть, как его будут есть акулы. Кругом убийства, кражи, обман, а угроза гнева Божьего, которую мы слышим из уст хозяина судна, забывшего о религии и морали, звучит как ругательство и никак не согласуется с образом безнравственного человека.

Нами уже было отмечено, что даже отец Алексея в произведении Зайцева оказывается менее богобоязненным и праведным, чем соответствующий ему герой жития: он не питается вместе с нищими, как это делает отец святого в памятнике агиографии, ни в чём не отказывает себе. Евфимий Зайцева, после того как ушёл его сын, с горя ударил раба, а потом стал играть в шахматы с мудрецом, «чтобы развлечься». Даже автор отмечает, что «это бросает тень на самый дом» [2, с. 146]. Неоднократно в тексте произведения Зайцева мы видим, как Евфимий, отстраняясь от вопросов, связанных с его христианским долгом, отдаёт предпочтение отдыху и наслаждению жизнью. Отец Алексея – христианин «только по названию» [2, с. 153]. Он осознанно уходит от разговора с Евлалией о спасении Рима, о сохранении мира и отправляется в домик на берегу Тибра, «где ему уж не мешали жить, как нравилось, и видеть, что хотелось» [2, с. 153]. Снижение образа Евфимия, на наш взгляд, помогает передать авторскую мысль о том, что чёрствость и бессердечие стали явлением массовым, а святость и чистота души встречаются всё реже. Если в житиях атмосфера благочестия и страха Божьего является обязательной для развития и становления качеств святого, то, как мы видим в произведении Зайцева, выбор пути в большей мере зависит от мироощущения и сознательности самого человека, а не от среды его формирования.

Особенностью произведения Зайцева является то, что в нём образу жены Алексея уделяется гораздо больше внимания, чем в житии. Евлалия – единственный человек, который понимает предназначение святого («Ты пришёл спасать родину и нас», – говорит она [2, с. 153]). Осознавая, каков на самом деле смысл действий мужа, Евлалия следует примеру Алексея: отпускает нескольких рабынь, начинает хуже питаться, посещает церковь. После смерти подвижника его жена не хочет оставаться в миру, понимая, что истинная смерть – это смерть духовная, а спасение заключено в вере. «Быть может, мы, отец, – говорит она Евфимию, – в этом дворце, с нашими виллами в Тибуре, Байях – ближе к гибели, чем он (Алексей)...» [2, с. 153]. Отметим, что Зайцев в своём произведении вводит эпизод узнавания святого женой, чего нет в тексте жития. Это, на наш взгляд, даёт автору возможность сделать акцент на значении любви, утвердить идею данного чувства как способ постижения истины и познания добра. Именно любовь помогает Евлалии понять предназначение Алексея, осознать исключительность святого, холодность же и чёрствость окружающих затмевают их внутреннее зрение: «...у других не было к нему (Алексею) любви – его не замечали», – поясняет автор [2, с. 152]. Даже отец не узнаёт сына, поскольку стремится жить так, как легче, для чего и ограждает себя от сильных проявлений чувств, уходит от решения важных проблем общества.

Таким образом, взяв за основу своего произведения «Житие Алексия человека Божия», Зайцев не во всём следует тексту памятника агиографии. Сохранив основные черты, присущие житию, писатель в процессе обработки вышеуказанного источника внёс в него изменения, делающие произведение более актуальным и понятным для современного Зайцеву читателя, помогающие заострить внимание на наиболее серьёзных проблемах, с которыми столкнулось общество в начале XX века. Изменения и дополнения, внесённые писателем в житийный сюжет и систему образов, дали автору возможность выразить его собственный взгляд на пути решения указанных проблем.

#### ЛИТЕРАТУРА

1 Житие Алексия человека Божия // Библиотека литературы Древней Руси : в 20 Т. / Под ред. Д. С. Лихачёва; Л. А. Дмитриева и др. – СПб., 2004. – Т. 2: XI-XII века. – С. 244 – 253.

2 Зайцев, Б. К. Алексей Божий человек // Зайцев, Б. К. Странное путешествие / Б. К. Зайцев. – М., 2002. – С. 141 – 155.

3 Любомудров, А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелёв. / А. М. Любомудров. – СПб., 2003. – С. 49 – 59.

4 Шпаковский, И. И. Агиография Древней Руси XI- XIV вв. / И. И. Шпаковский. – Мн., 2000. – С. 4-16.

## КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф.К. СОЛОГУБА

Колыбельная песня в русской культуре существует в двух принципиально различных, хотя и родственных, ипостасях – фольклорной и литературной. Если фольклорная колыбельная не раз становилась предметом серьезных научных исследований, то литературная колыбельная до сих пор остается на периферии литературоведческой науки. Жанр литературной колыбельной не нашел себе места в литературоведческих словарях и справочниках, да и в теоретических и историко-литературных исследованиях он присутствует крайне фрагментарно. Единственным глубоким исследованием в данной области является монография В. Головина «Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе», в которой автор анализирует тексты литературных колыбельных, начиная с «Колыбельной песенки которую поет Анята, качая свою куклу» А. С. Шишкова (1773), и выявляет важнейшие инновации, внесенные последующими авторами.

Творчество Ф. Сологуба, предложившего одну из самых оригинальных разработок жанра колыбельной в русской поэзии, не было объектом отдельного исследования в контексте обозначенной проблемы.

В модернистской лирике рубежа XIX – XX веков колыбельная песня приобретает особую популярность. Активные жанровые и индивидуально-авторские трансформации, которым подверглись колыбельные в данный период, сформировали значительный пласт произведений данной жанровой формы (К. Бальмонт «Колыбельная песня», «Испанские колыбельные песенки», В. Брюсов «Колыбельные», А. Блок «Колыбельная песня», Вяч. Иванов «Колыбельная баркарола», С. Городецкий «Колыбельная», «Зимняя колыбельная», «Вечерняя колыбельная», А. А. Ахматова «Колыбельная», И. Северянин «Berceuse сирени», «Малиновый berceuse», «Berceuse томления» и др.). Художественные решения Федора Сологуба в области колыбельного жанра даже на этом фоне выглядят глубоко оригинальными.

В лирике Ф. Сологуба лишь несколько стихотворений озаглавлены как «колыбельная» – «Лунная колыбельная», «Тихая колыбельная», «Жуткая колыбельная», «Колыбельная себе», «Колыбельная Насте». Однако использование жанрового потенциала колыбельной песни у поэта достаточно разнообразно (от относительного следования канону – до легкого намека на него с помощью особой интонации и обращения к узнаваемым приемам), поэтому гораздо большее количество сологубовских стихотворений может быть интерпретировано в общей системе координат колыбельного жанра.

Являясь жанровой разновидностью песни, ориентированной на фольклорный источник, колыбельные обладают конкретной прагматикой: убаюкивание младенцев в колыбели. Привлекательность этой жанровой разновидности заключается в том, что колыбельная – одна из самых мелодичных форм в песенной традиции, отличающаяся особым ритмическим рисунком, формульностью, избыливающей приемами звукописи, повторами, специальными словами-попевками («баю-бай», «ай люли», «баюшки» и др.). Однако в поэзии Ф. Сологуба мотив убаюкивания, как правило, лишь исходный для разворачивания иного, подчас чуждого для фольклора, сюжета.

По мнению В. Головина, «стимулом исполнения фольклорной колыбельной является ситуационная оппозиция «не сон – сон» <...> В литературной колыбельной <...> [эта] оппозиция <...> может быть <...> основой лирической коллизии <...> и своего рода метафорой жанра. В литературных колыбельных <...> основная коллизия определяется производной оппозицией: «неуспокоенность – успокоенность» (тревога – покой), разрешение которой <...> связано с состоянием сна исключительно метафорически» [1, с. 293].

Традиционные для фольклорной колыбельной мотивы, образы и хронотоп оказываются у Ф. Сологуба помещенными в контекст символистского двоемирия. В художественной системе поэта, в основе которой заложена идея «преодоления» социофизической реальности и выхода за ее пределы, мотив «сна» является самым доминантным. По словам И.П. Смирнова, «...для декадентов именно отвлекающий от реальности сон часто становился особым состоянием мистического опыта, приобщающего «я» к пониманию сущностного миропорядка» [2, с. 57].

Колыбельная песня, по-символистски интерпретированная в поэзии Сологуба, идеально воспроизводит пограничное состояние сознания «в расщелине» между явью и сном. Формат колыбельной оказывается весьма уместным для функционирования доминантных для декаданса мотивов (одиночества, тоски, томления, брэнности человеческого существования, смерти, сна и др.) и обретает в лирике Ф. Сологуба статус одного из самых универсальных жанровых образований. Можно сказать, что убаюкивающий, певуче-усыпляющий ритм, лежащий в основе жанра колыбельной, вообще типичен для всей сологубовской поэзии. Такая устойчивая ритмическая и жанровая структура может быть объяснена особым значением для Сологуба, математика по образованию, теории колебаний. Поэт, рассказывая о творческом процессе, часто использовал категории этой теории. «Бывает, – говорил он, – что мы слышим слова, но не звуки слов, а что-то очень к ним близкое, то есть до нас доходят такие впечатления инобытия, которые по своему характеру, по ритму – по числу колебаний ближе всего к звукам слов, речи, но часто это что-то менее материальное, чем слово», «поэт нередко прибегает к понятию цвета лишь потому, что испытываемые им волны ощущений более всего приближаются по количеству колебаний к данному цвету» [Цит. по: 3, с. 71].

Одним из первых опытов поэта в области колыбельной является стихотворение «Просыпаюсь рано...» 1896 года. Приметы колыбельного жанра задаются в нем с самого начала (3-стопным хореем, серией повторов, усыпительными интонациями, наличием ключевого маркера «баюшки-баю»), однако традиционный хронотоп колыбельной (граница между днем и ночью, между бодрствованием и сном, между светом и тьмой) оказывается здесь «вывернутым наизнанку»:

Просыпаюсь рано.  
Чуть забрезжил свет,  
Темно от тумана,  
Встать мне или нет?  
Нет, вернусь упрямо  
В колыбель мою, –  
Спой мне, спой мне, мама:  
«Баюшки-баю!» [4, с. 113]

Объектом колыбельной обычно является младенец. Переосмысление, трансформация этого жанра у Сологуба проявляется уже в том, что объектом колыбельной оказывается не младенец, а сам лирический субъект. Желание сна связано с представлениями о «злой» «реальности», требующей преодоления, «пробуждения» в ином, лучшем мире:

Сердце истомилось.  
Как отраднo спать!  
Горькое забылось,  
Я – дитя опять,  
Собираю что-то  
В голубом краю,  
И поет мне кто-то  
«Баюшки-баю!» [4, с. 113]

Образ колыбели связан с дремотой, постепенным угасанием осознанных движений души. Внешнее и внутреннее пространства совмещаются, чтобы образовать пространство, заполненное неуверенностью. Состояние нерешительности, усталости перед лицом неразрешимых вопросов чередуется с бесконечным движением без цели, дающим ощущение иллюзорной свободы. Мотивы кругового движения, сложного круговорота времени очень важны для воображения Сологуба. Смысл этих образов связан с осознанным протестом против линейного поступательного развития событий и времени, с художественным воплощением актуальной для поэта идеи «вечного возвращения».

Достаточно типичное для ранней лирики Ф. Сологуба содержание уложено в жанр колыбельной, адресованной самому себе. Неслучайно поэт планировал назвать стихотворение именно так: «Колыбельная. Самому себе». В окончательном варианте

название было снято, однако спустя много лет Сологуб вернется к данной модели колыбельной и реализует ее в стихотворении 1921 года с практически таким же заголовком – «Колыбельная себе». В первом же эксперименте, в стихотворении «Просыпаюсь рано...», которое скорее можно назвать полуколыбельной, поэт акцентирует свое внимание на мотиве качания, колебания на грани яви и сна и тем самым осваивает возможности колыбельной формы. Отметим также, что в данном стихотворении возникает образ мечты, имеющий исключительное значение для сологубовской концепции искусства как «творимой легенды»: «Молодость мелькнула, / Радость отнята, / Но меня вернула / В колыбель мечта» [4, с. 113].

Ф. Сологуб считал, что воображение, мечта способны заменить лирическому субъекту и поэту «здешний мир». Буквально воспроизводя механизм действия колыбельной, он призывал:

В глубокий час молчания ночного  
Тебе я слово тайное шепчу.  
Тогда закрой глаза, и снова  
Увидишь ты мою страну [4, с. 177].

Такая «моя страна» – фантастическая, инопланетная – была создана им в стихотворном цикле «Звезда Маир» (1898-1901). «Звезда Маир» – это лирическая утопия, в которой мечта сродни сну, забвению, вечному покою. Стихи данного цикла недаром ритмически напоминают колыбельную:

Звезда Маир сияет надо мною,  
Звезда Маир,  
И озарён прекрасною звездою  
Далекий мир.  
Земля Ойле плывет в волнах эфира,  
Земля Ойле,  
И ясен свет мерцающий Маира  
На той земле [4, с. 173-174].

Однако непосредственное обращение Ф. Сологуба к формату колыбельной песни связано с функционированием совсем других мотивов-маркеров, например: мотива «пугания» ребенка, мотива пожелания ребенку смерти. Например, в «Жуткой колыбельной» (1913):

Не болтай о том, что знаешь,  
Темных тайн не выдавай.  
Если в ссоре угрожаешь,  
Я пошлю тебя бай-бай.  
Милый мальчик, успокою  
Болтовню твою  
И уста тебе закрою.  
Баюшки-баю.

Чем и как живет воровка,  
Знает мальчик, – ну так что ж!  
У воровки есть веревка,  
У друзей воровки – нож.  
Мы, воровки, не тиранки:  
Крови не пролью,  
В тряпки вымакаю ранки.  
Баюшки-баю [4, с. 417].

Характер символизации образного ряда оригинальных сологубовских колыбельных ощущается уже в эпитетах заголовочного комплекса: «Тихая колыбельная», «Лунная колыбельная», «Жуткая колыбельная». В усилении мотива «пугания» Ф. Сологуб следует традиции литературной колыбельной, например «Колыбельной песне» Брюсова (1902), где мир ночи насыщается драматизмом. Но сила звучания зловещего мотива «пугания» в «Жуткой колыбельной» Сологуба не знает аналогов в русской литературной традиции. Здесь автор внешне использует композиционный прием традиционного жанра колыбельной: после каждого очередного «пугания» обязательно возникает «успокоительный» маркер-рефрен, но

семантика этого успокоения как раз и создает ощущение жути, а финал стихотворения, его последняя строфа окончательно проясняет постоянно возникающий при чтении колыбельной вопрос: а кто же убаюкивает младенца?

Убаюкан тихой песней,  
Крепко, мальчик, ты заснешь.  
Сказка старая воскреснет,  
Вновь на правду встанет ложь,  
И поверят люди сказке,  
Примут ложь мою.  
Спи же, спи, закрывши глазки,  
Баюшки-баю [4, с. 419].

Декларируемая победа лжи над правдой не оставляет сомнений: «поет» колыбельную кто-то из царства тьмы и лжи. Текст «Жуткой колыбельной» обнаруживает еще одно важное для Сологуба направление трансформации традиционной модели литературной колыбельной – тенденцию к неомифологизации. Реализуется эта тенденция в сложном переплетении различных классических мифологем и культурем, получающих в пространстве колыбельной оригинальную интерпретацию. Реминисцентные сигналы, явно или завуалировано отсылающие читателя к предшествующей литературной традиции, обеспечивают поливалентность семантики сологубовского текста. Например, последние две строки «Жуткой колыбельной» представляют собой очевидную отсылку к самой знаменитой в русской культуре литературной колыбельной – к «Казачьей колыбельной песне» М.Ю. Лермонтова: «Стану сказывать я сказки, / Песенку спою; / Ты ж дремли, закрывши глазки, / Баюшки-баю». Лермонтовская традиция заявлена автором как важнейший эстетический ориентир. Дело в том, что уже в «Казачьей колыбельной песне», в этом жанрообразующем тексте для русской литературной колыбельной, существует установка на нагнетание негативной образности (образы смертельной опасности и защиты от нее). Источник этой «пугающей» образности, практически отсутствующей в фольклорной колыбельной, обнаруживается в балладной традиции.

Колыбельная песня в творчестве Сологуба особенно подвержена межжанровым влияниям. Например, в «Тихой колыбельной» и в «Жуткой колыбельной» синтезируются жанровые установки колыбельной и баллады. Иногда поэт прибегает даже к жанровому оксюмору, объединяя разнородные элементы жанровых форм. Из всех жанров Ф. Сологуб выбирает именно те, что призваны выразить в качестве доминантных, казалось бы, противоположные идеи: начала жизни и ее конца, рождения и смерти.

На образном уровне центральный образ колыбели (топос детства; маркер, связанный с началом жизни) чаще всего соотносится, вплоть до отождествления, с образом могилы (маркером конца, смерти); колыбель становится в поэзии Ф. Сологуба универсальным символом человеческой жизни, краткой и трагической:

Отдадимся могиле без спора,  
Как малютки своей колыбели,  
Мы истлеем в ней скоро  
И без цели [4, с. 55].

Вижу зыбку над могилой,  
Знаю – мать погребена,  
И ребенка грудью хилой  
Не докормит уж она.  
Нет младенца в колыбели,  
Крепко спит в могиле мать,  
Только зимние метели  
Станут зыбку подымать.  
Эта зыбка и могила, -  
В них мой образ вижу я:

Умерла былая сила,  
Опустела жизнь моя... [4, с. 116]

Неслучайно инновационная стратегия Сологуба в пространстве колыбельного жанра связана, прежде всего, с освоением достаточно редкой в фольклоре разновидности смертной колыбельной. Эта модель отличается предельно насыщенным драматизмом. Актуализация данной разновидности мотивирована еще одной заметной тенденцией в развитии колыбельной в творчестве Ф. Сологуба – усилением в ней автобиографического начала. Отправной точкой для написания большинства колыбельных поэта стали конкретные факты его биографии. Так, Сологуб мучительно переживает тяжелую болезнь любимой сестры – единственного по-настоящему близкого ему человека. Предчувствие близкой потери «проговаривается» им в поэтических строках:

Нет, умираем, плача тайно,  
Сестра и я.  
(«Мы были праздничные дети...», 30 августа 1906 г.).

Колыбельная, по закону жанра фиксирующая переходное состояние в жизни человека, в этом смысле становится идеальной формой:

Кто-то шепчет у окна,  
Точно ветки шелестят:  
«Тяжело мне. Я больна.  
Помоги мне, милый брат».

(«Тихая колыбельная», 19 октября 1906 г.).

Две колыбельные, написанные в это время («Тихая колыбельная» и «Лунная колыбельная»), позднее были включены Ф. Сологубом в его самый известный поэтический сборник «Пламенный круг» и композиционно закрывали первый раздел книги, под названием «Личины переживаний». Сборник был опубликован в 1908 году, уже после смерти сестры, и открывался посвящением: «Эту книгу стихов посвящаю Моей Сестре». Вводя личные мотивы в текст колыбельных, Сологуб как бы заглядывает «за факт», помещает его в свой «всеобщий всемирный чертеж». Страшная личная трагедия превращается у поэта, по замечанию В.Я. Брюсова, в «картину для иллюстрации своего мировоззрения».

Второй раз еще более трагические личные обстоятельства мотивируют обращение поэта к жанру колыбельной. В сентябре 1921 года жена Сологуба Анастасия Чеботаревская покончила с собой, бросившись с Тучкова моста в реку. Тела ее не нашли, и Сологуб упорно отказывался верить в гибель жены. Издание Сологубом книги «Свирель» после гибели Чеботаревской можно рассматривать как своеобразный вызов поэта судьбе. В стихотворении «Колыбельная Насте», написанном под впечатлением безвременной утраты жены, он мечтает о соединении с ней в лучшем мире. Адресатом колыбельной становится умерший человек. Это, пожалуй, самая оригинальная находка Сологуба, смелая, но опирающаяся на свойства жанра и его эволюцию. «Колыбельная Насте» организована как убаюкивание любимой: речевой поток внутри нее выстроен так, что лирический герой как бы напевает возлюбленной колыбельную песню, чтобы она уснула:

В мире нет желанной цели,  
Тяжки цепи бытия.  
Спи в подводной колыбели,  
Настя бедная моя.  
...  
Вспомни, звук моей свирели  
Был усладой бытия.  
Спи в подводной колыбели,  
Настя милая моя,  
До уставленного срока  
Сесть в подводную ладью,  
Унесись со мной высоко,  
И спую тебе в раю... [5, с.130].

Таким образом, жанр колыбельной песни в творчестве Ф. Сологуба выступает как «проводник» в иной мир, как медиум между реальностью и ино-реальностью. Такой подход позволял поэту объединить феномены физической и «тонкой» реальности, сплавить их в единую целостную картину с полным набором свойств. Такая картина мира обладает завершенностью и универсализмом. По сути, она воспроизводит идеальное, высшее состояние сознания.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Головин, В. Русская колыбельная песня в фольклоре и литературе / В. Головин. – Або: Abo Akademi University Press, 2000. – 451 с.
- 2 Смирнов, И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем / И. П. Смирнов. – М.: Наука, 1977. – 204 с.
- 3 Дикман, М. И. Поэтическое творчество Федора Сологуба / М. И. Дикман // Ф. Сологуб Стихотворения. – Л., 1978.
- 4 Сологуб, Ф. К. Лирика / Ф. К. Сологуб. – Мн.: Харвест, 1999. – 480 с.
- 5 Сологуб, Ф. Неизданные стихотворения / Ф. Сологуб // Неизданный Федор Сологуб / Вступ. статья, публ. и комм. М. М. Павловой – М., 1997.

*Л. Л. Ермакова*

### **ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКЛОР: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО СЕМЕЙНО-БИОГРАФИЧЕСКОГО РАССКАЗА**

С пятидесятих годов прошлого столетия в мировой фольклористике начинает формироваться выраженный культурологический интерес к повседневным повествовательным текстам. Семейные истории всё чаще становятся важным материалом для анализа социально-нормативных и ценностных ориентаций. Исследователи указывают на тот факт, что семейные рассказы являются не только действенным способом развлечения и поучения, но и выполняют важные функции стабилизатора межпоколенных связей, а также служат уникальным средством для выражения ностальгических чувств. В связи с этим возрастает и их психологическая компенсаторная роль.

Следует отметить, что определение данного жанра как устный рассказ является не единственным и не претендует на роль конечной дефиниции в строгой жанровой дифференциации. В международной практике приняты также такие жанровые наименования, как «биографический рассказ», «семейные истории», «семейный биографический рассказ» и др. Среди них в последнее время наиболее популярными терминами являются «меморат» и «хроникат».

Под «меморатом» чаще всего подразумевается рассказ-воспоминание с тенденцией к фольклоризации, «хроникат» же соотносится с семейными хрониками, последовательность событий в которых выстроена, как правило, собирателем или собеседником. По основной области значений эти термины одновременно совпадают и с ещё одним не менее распространённым термином – «предание». Например, по сфере бытования можно выделить «семейные предания» или «генеалогические предания», представляющие собой ретроспективные рассказы из жизни семьи.

Дальнейшее усиление внимания к истории семьи, по мнению исследователя С.Ю. Неклюдова, происходит в конце прошлого и начале нынешнего столетия в контексте развития «биографического метода», причём проблема «достоверности» рассказа зачастую уходит на периферию, уступая место изучению феномена коллективной памяти и характера мифологизации прошлого [1, с. 288-292].

Рассмотрение истории сквозь призму «семейной памяти» предполагает систематизацию текстовых источников по отношению к ряду признаков. Исследовательница устной словесности современной российской семьи И.А. Разумова выделяет среди них

следующие наиболее значимые критерии: устные / письменные, воспроизведенные в естественной ситуации / инспирированные интервьюером, предназначенные для внутрисемейной сферы / адресованные внешнему наблюдателю [2, с. 186].

Очевидно, изучение семейных исторических текстов связано с проблемами общетеоретического, понятийно-терминологического и источниковедческого характера. Круг повествовательных моделей, в которых вербализуется история семьи, занимает в настоящее время ещё достаточно скромное положение по отношению к четко структурированным произведениям несказочной прозы. В силу их «маргинального» положения практически неизученными является большинство письменных источников, среди которых преобладают самозаписи фольклора, представленные в дневниках, родословных книгах, материнских родословных книжках, рукописных мемуарах, опубликованных и не предназначенных для публикации, а также в разного рода школьных сочинениях и студенческих рефератах на заданную тему.

Близкие в функциональном отношении типы устных и письменных сообщений закономерно демонстрируют высокую степень как структурной организации, так и семантики и топики. Чаще всего в основе их лежит принцип «биографий» и «хроник» с установкой на соблюдение хронологической последовательности с выраженными свойствами «нелинейной памяти», что проявляется, например, в их фрагментарности.

В инварианте домашнее повествование составляет словесный аналог графическому генеалогическому древу и представляет собой систему представлений и знаний о своей родословной. В жанровом отношении это свод достаточно самостоятельных текстов, функционирующих в разнообразных коммуникативных ситуациях. Так, при анализе источников можно выделить мемораты-новеллы, анекдоты, формульные характеристики, этиологические предания, афористические высказывания, аподиктические и гипотетические утверждения и другие виды.

Семейно-биографическое или родословное повествование аккумулирует коллективную память родственной группы, выступающей в качестве субъекта, имеет открытый финал и поэтому относится современными исследователями к разряду «автобиографий». Ощущение в случае, когда составитель жизнеописания воспринимает себя частью цельного организма, очень точно передает во вступлении к своему генеалогическому исследованию, адресованному детям, богослов Павел Флоренский: «Мне хотелось бы быть в состоянии точно определить себе, что именно делал я и где находился я в каждый из исторических моментов нашей родины и всего мира, – я, конечно, в лице своих предков» [3, с. 26].

Незримая эстафета от предков к потомкам, очевидно, усиливает дидактико-воспитательную функцию текста, который в структурно-типологическом плане представляет, по концепции Ю.М. Лотмана, «средний тип» между мифами об акте творения и историческим повествованием [4, с. 336-337].

Богатую информацию по истории белорусской семьи дают в последние годы материалы, собранные студентами-филологами во время прохождения фольклорной практики в городе Гомеле.

Проведенные наблюдения показывают, что начало семейной памяти в фольклорном тексте часто не маркируется, а сводится к указанию, где жили предки и кем они были. Возможно и указание на точку отсчёта родословия. Мотивема «творения» реализуется в этом случае через указание на особенности «порождения», «извлечения», «перемещения». Мотив «исхода из» ассоциируется с конкретным пространством (гомельские, из-под Брянска, из Украины, из Польши) или указывается примерный локус (где-то в наших местах, где-то на белорусской земле), он может конкретизироваться (где-то в ельском, чечерском, брагинском районе и т.п.). Далее следует общее для устной и письменной мемуаристики место, где описываются особенности локуса и его топографические и исторические координаты, более того, возможно сравнение, как было раньше и как теперь.

Нередко в воспоминаниях местность оказывает влияние на характер и жизненные ориентации родственников, поэтому «аура места» – существенный фактор мифологизации прошлого, гипотез о предках. Топонимические мемораты часто не только указывают на

место проживания, но и раскрывают тайну фамилии. Наиболее распространёнными являются два симметрических мотива, хорошо известных нам ещё со времён «Повести временных лет»: получение имени по месту поселения или предок даёт имя новому месту.

Мифологема происхождения как «исхода» реализуется в достаточно популярном мотиве «выезда предков из чужих земель». В современных текстах он чаще представлен как «переселение» или «приход», «появление» предков в результате перемещения на место, которое и считается «родиной», то есть мотив «выезда» прочно связан с мотивом «поселения» и укоренения предков. Известно, что у белорусов одно время даже существовала мода на иноземное происхождение. Она не только демонстрировала амбиции людей, их претензии на привилегии, но и стремление связать историю своего рода, своей страны, прежде всего, с историей западноевропейских народов, реже восточных (например, фамилия Орда), а через них и с мировой историей.

Констатация этнической принадлежности органично входит в семейный этиологический сюжет. Знание национальности предка в свою очередь открывает новые возможности для конструирования его индивидуальных особенностей и образа жизни, профессии и увлечений, привычек и образа мыслей, а также позволяет объяснить все изгибы и перипетии его, как правило, нелёгкой судьбы. Фактор гомельского пограничья порождает при этом и эффект разнообразия однокоренных фамилий (Коваль, Коваленко, Коваленя, Ковалёнок, Ковальчук, Ковалёв, Ковалевский и т.д.).

Профессиональная принадлежность тесно связана в воспоминаниях с сословной принадлежностью, именно они и определяют статус рода, а точнее его социальное положение, какого рода-племени были предки: «знатного происхождения» или «из простых». Так чаще всего маркируются потомки дворянского, купеческого и крестьянского сословия, а также выходцы из рабочей, мещанской среды и духовенства. При этом набор типовых оценочных свойств закрепился преимущественно за выходцами из сельского населения. Жизнь крестьян издавна оценивалась, прежде всего, по имущественному положению: «зажиточные» / «бедные». Подобного деления фактически не наблюдается у рабочих, они в основном характеризуются как «обыкновенные» и «простые».

Нередко субъектом инициального мотива может представлять собирательный (род, семья, предки, фамилия и пр.) или некий персонифицированный персонаж (самый дальний предок, прадед моей бабушки, имярек и т.п.). При этом на роль первопредка предпочтительно номинируется во многих случаях сирота, подкидыш, найдёныш, байстрюк или внебрачный ребёнок, бескаравайный или бескаравайчук. Последняя характеристика нашла отражение и в фамилиях гомельчан, чьи родители не состояли в законном браке или не были женаты в соответствии с народной традицией, согласно которой брак признавался сородичами в случае совершения каравайного обряда.

Отсутствие знания о более ранних предках в данном случае, по мнению С.Ю. Неклюдова, вполне соответствует мифологеме «божественного дитяти» как культурного героя [1, с. 290]. Кроме сироты или незаконнорожденного в роли родоначальника логично может выступать переселенец, основоположник фамилии, создатель первой в роду семьи.

При этом основным объектом для повествования в семейных исторических меморатах становятся особенности жизни и быта, которые убедительно характеризуют время. Как правило, в них рассказывается о том, как люди жили в те или иные годы, как работали, как отмечали праздники. Для жителей Гомеля в этом ряду обязательным является упоминание и о том, как родственники встретили начало войны, как были эвакуированы из зоны сражений, как жили в годы оккупации, какие тяжести довелось испытать в послевоенные годы, как участвовали в освоении целинных земель, строили БАМ, пережили чернобыльскую катастрофу, трудные годы перестройки и т.д. Особо следует отметить, что тема Чернобыля ярко представлена не только в рассказах вынужденных переселенцев, но и в воспоминаниях коренных жителей областного центра.

Исследование источников позволяет выявить ещё одну характерную особенность меморатов: семейное время в отношении к официальной истории, как правило, гетерогенно и по плотности событий, и по ряду связанных с ним значений.

Так, разные точки зрения на происходящее в зависимости от возраста и пола, статуса, местонахождения субъекта создают параллельные сюжеты: «мужской», «женский», «детский» и их модификации. Особенно разнопланово представлен в меморатах период Великой Отечественной войны. У большинства семей есть детализированные воспоминания старшего и младшего поколений о первом и последнем днях войны, о встрече с оккупантами, о тяготах и лишениях повседневной жизни, о зверствах фашистов и актах милосердия.

Есть все основания говорить и о специфике детского и взрослого, мужского и женского восприятия чернобыльской катастрофы.

Составление «книги рода» – одна из традиций, которая издавна поддерживалась не только в дворянских семьях, но и в семьях мещан, священнослужителей, грамотных крестьян. Нередко на Гомельщине можно встретить графические изображения истории рода, так называемые «генеалогические деревья», которые как бы фокусируют одновременно время и пространство. «Если теперь мы обратимся к роду, то тут видим распространение его по одному из измерений пространства, именно расселение рода и занятие им всё большей области (пока он растёт; и всё меньшей, когда он пойдёт на убыль)... Наряду с этим расхождением родичей в пространстве в горизонтальной ли плоскости или по вертикали, ветвление рода идёт во времени. При этом, последний процесс особенно привлекает к себе внимание, потому что, в противоположность дереву, прежнее поколение быстро отмирает и в каждом трехмерном сечении рода редко бывает налицо более трёх поколений зараз», – писал в своё время по этому поводу священник П.А. Флоренский [5, с. 211 - 212].

Интерес к составлению родословных книг особенно усилился в последние годы. Во многом это поддерживается и средствами массовой информации, организовавшими серии передач на злобу дня (например, на канале ОНТ цикл «Моя родословная»). Очевидно, что история рода в генеалогических преданиях требует дальнейшего пристального изучения.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Неклюдов, С. Ю. Исторический нарратив: между «реальной действительностью» и фольклорно-мифологической схемой / С. Ю. Неклюдов // Мифология и повседневность. Материалы научной конференции 18-20 февраля 1998 г. – СПб., 1998. – С. 188 – 292.

2 Разумова, И. А. Потаённое знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История / И. А. Разумова. – М.: Индрик, 2001. – 376 с. (Традиционная духовная культура славян / Современные исследования.)

3 Флоренский, П. свящ. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. Генеалогические исследования. Из соловецких писем. Завещание / Свящ. П. Флоренский. – М.: Сатисъ, 1992. – С. 26.

4 Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 1996. – С. 336 – 337.

5 Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М.: Держава, 1993. – С. 211 – 212.

*И. Н. Козороз*

## УРОВНИ РЕЛИГИОЗНОГО ПРОСТРАНСТВА В ТЕКСТЕ ДРЕВНЕРУССКОГО АВТОРА XII ВЕКА

В древнерусской литературе XII века принято выделять два основных уровня религиозного пространства: языческое (мифологическое) и христианское (сакральное). Взаимодействие двух этих значимых уровней породило уникальное своеобразие изображения пространства в текстах средневековых древнерусских авторов. Анализ пространственных представлений средневекового человека в письменных текстах того времени даёт редкую возможность приблизиться к пониманию специфических особенностей видения мира в эпоху Средневековья, что, в свою очередь, является ценным подспорьем при осмыслении формирования тех или иных характеристик модели мира на разных этапах становления и развития русской литературы.

Христианство, объективно побеждая в X-XI веках язычество на территории Киевской Руси, изменило веру людей. Очевидно, шёл непростой процесс адаптации, в котором далеко не последнюю роль играла красота богослужений в великолепно обустроенных храмах, отсутствие человеческих жертвоприношений и многое другое. При этом история знает и случаи сопротивления язычников. Но ещё сложнее дело обстояло с формированием новых представлений о мироздании в головах древнерусских людей. Автор того времени должен был ориентироваться на современного ему читателя-слушателя, и одной из главнейших задач становилась необходимость донести до него ту образную систему, которая была понятна и доступна, принята и усвоена им. Уже тогда книжниками в полной мере понималась важность учитывать взгляды и мнения потребляющего литературное произведение человека.

Слияние языческих представлений о мироздании и христианской картины мира, несомненно, вполне закономерное явление, истоки которого ведут к началу возникновения христианства. Христианская символика сама выросла на почве тех принципов мифологической символики и тех ритуальных форм социального быта, которые прочно вошли в традицию хронологически предшествующего ей языческого мира, отмечал А.Н. Робинсон [1, с. 181]. Потому-то, по мнению исследователя, близость христианской и языческой символики хорошо осознавалась христианами писателями уже на ранних этапах зарождения литературы [1, с. 183].

Наблюдения над пространством в структуре художественного видения мира показывают прямую зависимость его характеристик прежде всего от того или иного религиозного уровня.

Так, языческое (мифологическое) пространство рождает специфическую модель мира, который в данном случае, по представлениям его носителей, возникает в результате борьбы с Хаосом как воплощением отсутствия пространства до начала творения. Нечто, несущее разум, одухотворенность, печать божественных сил, центр пространства, образует континуум, наполненный материальными объектами, выполняющими роль якорей, удерживающих мир от распада. Языческое (мифологическое) пространство имеет определенный центр, границы, составные части, связанные с землей и небом, оно неоднородно и анизотропно, лишено непрерывности, сплошной протяженности. Наконец, оно предметно и насыщено, населено духовными и материальными объектами, многообразно и изменяемо [2, с. 14-15].

В свою очередь христианское (сакральное) пространство возникает в момент божественного творения мира. Это пространство подчиняется следующим эсхатологическим критериям: низ – ад, верх – обитель Бога, восток – рай, запад – место светопредставления и страшного суда. Бог есть начало и конец пространства, неизмеримый и непознаваемый, прекрасный и грозный, порождающий человека и дающий ему пространственную среду [2, с. 37-38].

Постепенно и, очевидно, неравномерно, многообразное языческое пространство сменяется упорядоченным христианским пространством, включающим в себя базовые элементы языческой картины мира. Христианская символика по своему содержанию и форме выражения прежде всего зависела от порождающего её религиозного культа, однако из этого культа она возникала в большей степени как метод мышления, а уходила своими корнями в языческую древность, считал А.Н. Робинсон [1, с. 181].

Древнерусский человек, живя в мире, помнил о мире в целом как огромном единстве, ощущал своё место в этом мире. Дома строились красным углом на восток, кладбища обустраивались таким образом, чтобы покойник лицом встречал солнце, церковный алтарь также был обращен навстречу новому дню. Восток символизировал собой будущее, запад – прошлое. Большой мир и малый мир были тесно связаны. Всё служило написанием человеку о смысле его существования, о величии мира и значительности в нём судьбы человека. Вселенная для христианина – книга, написанная перстом Божиим. Письменность расшифровывала этот мир знаков. Ощущение значительности и величия мира лежало в основе литературы.

Одновременно древнерусская литература создавала впечатление о кажущейся или мнимой бинарности языческих и христианских элементов, отражаемой в произведениях

автором, стремящимся сблизиться с аудиторией. Уже в тот период во многом это зависело от того, кто, как и с каких позиций воспринимал произведение. Изучая особенности взаимоотношений между читателем и писателем, медиевист Д.С. Лихачёв пришел к следующему выводу: «В самом деле, в общих чертах можно установить два типа чтения художественного произведения: обычное «читательское» и научное. Автор рассчитывает, что читатель будет ему доверять и в известной мере следовать его авторской воле. Ведь автор всегда руководит читателем, рассчитывает на известную, строго определенную последовательность чтения, полагается на доверие к нему читателя – к его, авторскому, изображению и к его замыслу создания художественных иллюзий... Чтение исследователя, напротив, «недоверчивое», не покорное воле автора. За образом рассказчика, созданного автором, исследователь стремится увидеть подлинного автора, изучает обстоятельства создания произведения, разрушает иллюзию непосредственности и единовременности его написания» [3, с. 576].

Исследователь, попытавшись заглянуть в глубь даже ранней древнерусской литературы, обнаружит огромное многообразие литературных жанров. Подводя итоги рассмотрению жанровых особенностей древнерусской литературы, Д.С. Лихачёв в своё время писал: «Таким образом, для XI-XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки... Новые жанры образуются на стыке фольклора и литературы» [4, с. 83]. Следует отметить также постоянно идущий процесс смешения жанров: «...произведения древнерусской письменности находятся в сложных отношениях взаимопроникновения» [4, с. 60].

Своеобразие художественного метода, отражающего христианское видение мира в литературе, по сути, показывает несостоятельность существования действительного двоеверия в литературе средневековой Руси.

Дело в том, по утверждению А.Н. Робинсона, что художественный метод литературы Киевской Руси, будучи одним из проявлений средневековой идеологии, не выделялся из познавательного метода в целом как явления синтетического. Познавательный метод был обусловлен всеобщим религиозно-символическим мышлением древнерусского общества (и всего средневекового мира). Этому объективно-идеалистическому мышлению была свойственна безусловная вера в божественное предопределение и дуалистическое убеждение в существовании двух миров – высшего, вечного («небесного»), и низшего, временного («земного»). Процесс познания этих миров в своих трансцендентных основах сводился к тому, что во всех явлениях (действительных или воображаемых) отыскивалось символическое значение, которое выступало в качестве причинно-следственной связи между двумя мирами и позволяло определить систему управления реального мира миром потусторонним (но казавшимся тоже реальным) [1, с. 40-41].

Д.С. Лихачёв справедливо отмечал: «Мир подчинен в сознании средневекового человека единой пространственной схеме, всеохватывающей, недробимой и как бы сокращающей все расстояния, в которой нет индивидуальных точек зрения на тот или иной объект, а есть как бы надмирное его осознание – такой религиозный подъем над действительностью, который позволяет видеть действительность не только в огромном охвате, но и в сильном ее уменьшении» [5, с. 340]. Это наблюдение наиболее ярко подтверждает прочность бытования нового христианского мышления.

В тоже время, подчёркивал А.Н. Робинсон, «литература осознавалась как правда жизни, и объяснялась такая правда символически, так как сама жизнь определялась сначала волей богов (в язычестве), а затем – бога (в христианстве)»; «тенденциозность литературы в этих двух отношениях определялась двуединой природой ее метода (не столько осознаваемого, сколько традиционно бессознательного), – метода, соединяющего причину и следствие (миры «небесный» и «земной»), вечное и временное, символику и действительность» [1, с. 41-42].

Древнерусский автор, имея в виду определенную аудиторию и осознанно включая языческие элементы, ориентировался на идеологическую составляющую произведения. В

социально-бытовом плане, в плане мировоззрения, новообращенный христианин не мог полностью воспринять христианскую картину мира и опирался, прежде всего, на привычную, традиционную, языческую, хорошо освоенную и доступную пониманию. Так обслуживая идеологические потребности этого исторического периода, христианская символика сама произвольно выростала на почве тех принципов мифологической символики и тех ритуальных форм социального быта, которые до этого прочно вошли в традицию языческого мира [1, с. 181].

Конечно, христианская символика носила феодально-апологетический характер. По меткому наблюдению А.Н. Робинсона, в Киевской Руси такая идеология появлялась на основе объединения новой, иностранной религии (византийского православия) со старым, мифологическим мышлением древнерусской народности; это осуществлялось в условиях сочетания иноземных и своеземных ритуальных форм социального быта и литературного обихода [1, с. 41].

Так, «Слова» Кирилла Туровского, посвященные тем или иным церковным праздникам, составлены по самым высоким канонам византийского ораторского искусства и учитывают одновременно устную форму произнесения в церкви при большом стечении молящихся. По-своему, утверждает Д.С. Лихачёв, «это тоже произведения монументально исторического мышления». Кирилл в каждом из своих «Слов» напоминает слушателям о «вечном смысле» происходящего, о своеобразном священном круговороте праздничного годового цикла. Он приглашает своих слушателей воспарить умом и сердцем, взглянуть на совершающийся праздник как на своего рода вечное действие, существующее «ныне и присно» (т. е. сейчас и всегда) [6, с. 77].

При этом в конкретных религиозных произведениях авторы XII века практически напрямую не использовали языческие элементы, а делали это нарочито опосредованно, более того зачастую с обязательным поиском христианского объяснения данного элемента. Творчество Кирилла Туровского является показательным и в этом смысле. Так, например, мы видим картину весеннего обновления природы, вставленную в евангельский сюжет, и имеющую явно языческие корни, что предельно «приближает» его к слушателям. Более того, по мнению И.П. Ерёмкина, автор сознательно приводит христианскую интерпретацию данной картины: «Между природой и евангельскими событиями устанавливалась зримая таинственная связь; ликующая весна должна была напомнить слушателям обновление человечества во Христе» [7, с. 90]. Более того, подобное сопоставление давало возможность автору на доступном уровне донести до образованных в разной степени современников глубокие философские идеи, затронуть не только ум, но и душу каждого человека, к которому он обращался. Наконец, это позволяло пропеть своеобразный поэтический гимн про безграничную и безусловную любовь Сына Божьего, омывшего своей кровью всё человечество, чтобы спасти его от проклятия первородного греха, избавить от духа насилия и придать земной жизни людей новый смысл духовного существования.

Среди других, дошедших до нас памятников литературы XII века, следует назвать выдающееся произведение светского характера – «Слово о полку Игореве». Его текст необычайно насыщен языческими образами и фактически изобилует языческой символикой. Основную причину этого явления А.Н. Робинсон усматривает в том, что к тому времени славянская мифология в феодальном окружении практически сохранилась не в виде самостоятельных сюжетов, а в качестве стилистических традиций символически-метафорической образности [1, с. 170]. Талант автора «Слова», современника Туровского епископа, проявился, по меткому наблюдению Д.С. Лихачёва, также в умении столь органического слияния фольклорных элементов с книжными, что в результате и в этом случае возникала уникальная иллюзия близости к читателю, носителю и хранителю языческих представлений о мире [4, с. 85]. Ему присуще было и широкое видение русской земли, как бы «панорамное зрение», которое охватывало Русь одновременно со всех сторон и давало возможность воспринимать происходящие в ней события в глубоко исторической перспективе.

При этом, по мнению В.П. Адриановой-Перетц, «Слово о полку Игореве», подобно народному героическому эпосу, «лишено религиозного осмысления событий, религиозной

чувствительности – всего того, что так отчетливо проступает в обеих летописных повестях о походе Игоря Святославича, но что было еще совершенно чуждо устному эпосу XII века. В общей концепции «Слова» нет и следа философии истории, которую внушало феодализованное христианство» [8, с. 410].

Исследовательница раскрывает ещё одну сторону обсуждаемого нами достаточно сложного явления, утверждая, что причиной совпадения «Слова» с народным эпосом в способе отражения действительности становится по сути не влияние фольклора, не подчинение ему писателя, а то, что данный писатель поставил перед собой задачу, аналогичную цели героических устных песен его времени. Этим обстоятельством В.П. Адрианова-Перетц объясняет и то, что автор широко пользуется приёмом гиперболизации поступков героев, борющихся за честь и свободу родины, и то, что он с особой любовью относится к родной природе, создавая глубоко лирические картины, усиливающие переживания героев, и, наконец, то, что «Слово» написано языком, отражающим лучшие достижения художественного творчества той эпохи [8, с. 412 - 418].

В древнерусской литературе, как и в фольклоре, повторяются типы поведения, повторяются отдельные эпизоды, повторяются формулы, которыми определяется то или иное состояние, событие, описывается битва или характеризуется поведение. В этом проявляется специфическая особенность фольклорного и литературного этикета. Строго определённым образом необходимо вести себя герою, а автору полагается описывать героя только соответствующими выражениями. Автор сочиняет действие, его герои – участники этого действия. В силу этого не только литературный процесс, но и сама литература превращается в священнодействие.

В заключении следует отметить, что картина мира со всеми её атрибутами, в том числе пространственными, в разнообразных произведениях авторов XII века носит явно христианский характер, но при этом по-прежнему велико значение языческого элемента, который играет важную, хотя в данной ситуации скорее факультативную, вспомогательную роль – роль идеологического плана. Важно заметить, однако, что степень участия его, несомненно, колебалась также в зависимости от характера текста и его назначения в церковной и светской жизни общества. Сочинения древнерусских авторов, прежде всего, соответствовали стилю монументального историзма, в рамках которого и воспринимался мир в Древней Руси XII столетия. Этому же широкому видению учили и древнерусского читателя, он овладевал умением за случайным и преходящим видеть значительное и вечное.

Древняя русская литература – это своеобразный цикл, но цикл, во много раз превосходящий фольклорные циклы. Это эпос, рассказывающий историю вселенной и историю Руси.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Робинсон, А. Н. Литература Древней Руси в литературном процессе Средневековья XI-XIII вв. / А. Н. Робинсон. – М.: Наука, 1980. – 336 с.
- 2 Потемкин, В. К., Симанов, А. Л. Пространство в структуре мира / В. К. Потёмкин, А.Л. Симанов. – Новосибирск: Наука. Сибир. отделение, 1990. – 176 с.
- Лихачев, Д. С. Текстология. На материале русской литературы X-XVII веков / Д. С. Лихачёв. – 2-е изд. – Л.: Наука, 1983. – 640 с.
- 4 Лихачёв, Д. С. Исследования по древнерусской литературе / Д. С. Лихачёв. – Л.: Наука, 1986. – 406 с.
- 5 Лихачёв, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979 – 360 с.
- 6 Лихачёв, Д. С. Введение к чтению памятников древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – М.: Русский путь, 2004. – 340 с.
- 7 Еремин, И.П. Лекции и статьи по истории древней русской литературы / И.П. Ерёмин. – Л.: Наука, 1987. – 327 с.
- 8 Адрианова-Перетц, В. П. «Слово о полку Игореве» и русская народная поэзия» / В. П. Адрианова-Перетц // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. 9. Вып. 6. – М.: Наука, 1972. – С. 409 – 418.

## КОЛОДЕЦ ПАМЯТИ...

«Любая война имеет своих героев и своих мародёров», и даже у священной войны есть тёмные стороны, ведь война – «это крайне грязная работа» – эти слова принадлежат Э. Б. Нордману – генералу, участнику первого партизанского боя в истории Великой Отечественной войны. «Ни один народ не начинал войну: все войны рождаются в головах политиков. У каждой войны много уроков, которые не должны проходить бесследно...» О войне писали, пишут и долго ещё будут писать, раскрывая диалектику души человеческой в нечеловеческих испытаниях временем лишений и страданий.

Из пьес о войне, которые прошли испытание временем, в фонде национальной драматургии остались немногие, среди которых драма А. Мовзона «Константин Заслонов» (1947), К. Губаревича «Брестская крепость» (1948), К. Крапивы «Люди и дьяволы» (1958) и некоторые другие. Эти пьесы, несмотря на их успех на театральной сцене на протяжении 50-х годов XX столетия, претерпели ряд авторских «реконструкций» в 60-е годы. Прежде всего, из литературы (и драматургии в частности) исчезло поверхностное изображение войны, о чём ещё в 1945-м году в своих теоретических работах предупреждал известный белорусский драматург и теоретик драматургии К. Крапива. Другой проблемой было совершенствование психологических характеристик персонажей пьесы. Третьей – отход от шаржированного показа образов врагов.

Всё это, но уже в 1970 году, взял на заметку Андрей Макаёнок, который в то время был широко известен как автор комедий, весьма популярных на театральных сценах Советского Союза. До Макаёнка *так* никто не писал о Великой Отечественной войне: главный герой трагикомедии «Трибунал» – староста Терешка Колобок, назначенный фашистами на эту должность; мало похожий на правду суд в тесном кругу ближайших родственников – трибунал – над главой семьи, чьи сыновья и зятья воюют в Красной Армии; лёгкий юмор, не переходящий за рамки дозволенного в этом жанре, и неожиданная развязка, когда выясняется, что Колобок согласился быть старостой по приказу подпольного райкома партии; и – совершенно бессмысленная, нелепейшая смерть шестнадцатилетнего Володьки, который не смирился с мыслью об отце-предателе.

С целью развеять мифы и воссоздать реалии войны в 60-е гг. в советскую литературу пришло новое поколение писателей, среди которых был и Василь Быков, перенесший когда-то потрясение при виде своей фамилии на братской могиле и впоследствии не выдержавший приукрашивания и ура-патриотических тенденций в нашей литературе. Взявшись за перо, Быков показал иную сторону войны, рассказав о том, что наряду с героическими поступками люди, оказывается, боялись за собственную жизнь, страшились неизвестности завтрашнего дня.

Спустя годы, делясь своими мыслями о перспективах развития военной тематики в литературе, писатель отмечал, что у тех, кто пишет о войне сейчас, можно наблюдать «новый мастаковский взгляд, определённую новизну авторской концепции». И несколько позже признанный мастер военной прозы, предвидя приход авторов, которые не видели войны, писал, что «знания о ней лежат за границами их жизненного опыта». Так оно и произошло: новое осмысление исторического пути советского народа в прозе и драматургии 80-х годов прошлого века явилось не только фактом преемственности двух поколений писателей, но и обнаружило некоторые существенные отличия современной литературы от литературы предшествующего периода, что проявилось в более детальном исследовании индивидуальных нравственно-психологических проблем, во взаимоотношениях личного и общественного.

Интерес писателей к военной тематике не случаен: в 90-е годы пьес о войне в белорусской драматургии практически не было; за это время выросло новое поколение, которое знает о войне либо из книг, либо из кинофильмов. Для страны, потерявшей в военное лихолетье каждого третьего своего жителя, память о человеческих жертвах, разрушениях, но всё-таки о всенародном сопротивлении, борьбе – бесценна. Она бесценна

вдвойне, когда о событиях 65-летней давности пишут её участники, как, например, Анатолий Делендик, который *«в очень юные свои лета являлся ординарцем легендарного партизанского комбрига В. И. Козлова»* [1, с. 6]. Отметим, что А. Делендик не новичок в драматургии: его пьесы ставились с 60-х гг. на сценах театров некогда единой страны, в частности, пьесы «Вызов богам», «Ночное дежурство», «Операция «Многоженец» и др. В последнее время талант уже немолодого драматурга также востребован в белорусском искусстве – по сценарию Мастера на киностудии «Беларусьфильм» была поставлена историческая кинодрама «Анастасия Слуцкая».

Удостоенная второй премии на конкурсе пьес о войне, драма А. Делендика «Колодец» хотя и посвящена теме *«суровых партизанских будней»*, традиционной для белорусской литературы, однако *«скромное величие подвига лесных солдат лишено всякой декларативности»* [1, с. 7]. Автор сосредоточился не столько на показе характеров партизанских командиров и на доблестных подвигах рядовых бойцов, сколько на нетрадиционном для нашей литературы показе становления личности двенадцатилетнего паренька Антона, стремящегося к преодолению своих эгоистических амбиций и осознанию личной ответственности за свои поступки перед товарищами.

Пьеса «Колодец» – ответ автора, *«последнего свидетеля»*, тем, кто в наши дни говорит, что партизаны, якобы *«были людьми... недобросовестными, вели себя безобразно, что жителям от них доставалось, а полиция и немцы чуть ли не защищали от них население»* [1, с. 12]. Сразу после войны писатели-очевидцы стремились к реальному отображению ситуаций, потом в литературе была волна героизации людей и событий, а позднее, в конце 20 – начале 21 вв. поклонение сменилось очернительством – начался период развенчания былых кумиров (подвиги Зои Космодемьянской, Александра Матросова и др.) и партизанского движения. Обида ветеранов здесь вполне понятна. Всякое бывало на войне, ведь люди разные и обстоятельства, в которые они попадают, также не идентичны. Должны ли мы, сегодняшние знать, что не всякий партизан – герой и что не всякий подвиг – осознанный поступок? Должны. Иначе свою жизнь, далеко не идеальную, мы, измеряя величиим подвига предков, – свою жизнь мы будем воспринимать как ничтожную, что вызовет эффект заниженной самооценки, дескать, *«мне до них далеко и не лучше ли сдаться на милость судьбе»*.

Да, был гитлеровский план «Ост», согласно которому 75% жителей Белоруссии подлежали уничтожению; были каратели, лагеря смерти. Но чем больше проходит времени от тех страшных сороковых, чем меньше остаётся участников и свидетелей тех событий, тем важнее для потомков правда, которая заключается не только в непревзойдённом героизме советских людей, но и в том, что были и, к сожалению, есть и будут в среде любого, даже самого физически стойкого и нравственно здорового народа люди слабые духовно. Где проходит та грань, за которой предательство? Как человек «слетает с тормозов»? Говорить правду, видимо, пока ещё рано...

История Антона – это история от автора: Анатолий → Анатолий (бел.) → Антон. В начале пьесы Голос Автора вводит читателя в текст драмы, затем – стремительный зрительный ряд как подкрепление слов-воспоминаний. Сразу представляешь, как это будет выглядеть в сценографии: немецкая речь, автоматная очередь и предсмертный визг собаки; леденящий душу детский крик – и *«в отблесках алого дерева, будто в просвете узкого колодца»*, движение сверху вниз человеческого тела... всплеск воды... тишина. Пролог как нечто мистическое, завораживающее, жутко-притягательное, задающее трагическую тональность дальнейшему драматургическому повествованию.

Судьбой Антона автор пытается опровергнуть *«участившиеся нападки на партизан»*. Но в пьесе А. Делендика, вопреки логике привычного сюжета, мы не увидим яростных партизанских атак, победных сводок – это всё остаётся как бы фоном, на котором разыгрывается личная драма подростка. О том, что у парня нарушена психика, рассуждают партизаны:

*С а ш к а. Он почему-то панически боится колодцев.*

*Л и д а. Странные глаза у парня! Порой уставится в одну точку и не слышит. Вздрагивает, будто кого-то, невидимого, пугается...*

*Д о к т о р. Слышит голоса? <...> Что он пережил?*

*С а ш к а. Из его деревни никто не спасся. Как уцелел... [1, с. 25].*

Пьеса – это, по словам автора, детские воспоминания о том, что было им пережито в годы войны, о партизанских буднях, о преодолении в детской психике эмоционального сбоя, вызванного онтологическим шоком: «однажды приехали каратели...» и на глазах у 12-летнего Антона жестоко истязали и затем убили его родных и односельчан. Никого не осталось... А самого парня бросили в колодец, который оказался одновременно и местом спасения, и причиной помутнения рассудка. Освободившись из «плена», Антон некоторое время жил под печкой в полуразрушенном доме, потом в лисьей норе; теперь – с партизанами.

Теперь всё, что связано с его заточением и скитаниями, – болевые точки его психики, моментально воспаляющиеся от малейшего соприкосновения реальности и его памяти. При слове «колодец» его охватывает страх и ярость одновременно. Сашка, имитируя лай собаки, чуть не получил от Антона удар прикладом. Антон поражает своей жестокостью, когда с жаром, даже неким остервенением говорит о том, что, убив всех фашистов, он потом будет «убивать их семьи, родных, детей! сжигать живьём!.. Чтобы никого не осталось!» [1, с. 19]. В нездоровой голове мальчика то и дело возникают видения – галлюцинации, похожие на реальность: после пережитого Антону кажется, что с ним разговаривает... нет, не родной отец, а полицейский Корнейчик, который «любил очень... матер [мать Антона. – Е.К.] <...> Но механику Корнейчику она предпочла агронома...» [1, с. 16]. Корнейчик появляется всякий раз, когда Антон о нём подумает или когда в мозг придёт соответствующая ассоциация.

Автор так мастерски создаёт предполагаемые диалоги между Антоном и Корнейчиком, что возникает уверенность в раздвоении личности паренька – виртуальный Корнейчик провоцирует Антона на античеловеческие, антисоциальные поступки: «... Нужно в котёл подсыпать отраву!» [1, с. 32], издевательски склоняет его к предательству и суициду.

Подобно тому, как в пьесе Г. Марчука «Певчие 41-го года» идеологический подтекст произносит предатель Фаддей Безродных, так и в драме А. Делендика этот важный политический мотив поручен предателю Корнейчику (вообще персонажи Безродных и Корнейчика по своим драматургическим задачам, сюжетному рисунку роли, фактуре весьма близки друг другу):

*К о р е й ч и к. <...> По плану Гитлера «Ост» <...> нужно оставить в живых лишь 25 % белорусов, примитивных, превратив их в рабов. Остальных – уничтожить! Вот и решай, в какой группе хочешь оказаться – в яме с простреленным затылком, рабом или с нами? Выбор за тобой! [1, с. 16–17].*

За душу Антона борются Корнейчик (сторона зла) и Герасим (это – Родина, Бацькаўшчына), который, словно потомок славянских ведунов, взял на себя ответственность за излечение Антона: заваривал зёлкі, убеждал окунуться в озеро с целебной водой, обещал научить молитвам («Бог тебе дапаможа»). И, наперекор «искусителю» Корнейчику, у Антона постепенно появляются вера в свои силы и доверие к товарищам. Тот самый колодец – «вода, начало всего, жизнь...» [1, с. 38] и одновременно иссякший, уничтоженный пережитым горем колодец души человека – возвращается к выполнению своих обычных функций: любить людей, радоваться прекрасному, нести и передавать память о пережитом.

Пьеса начинается и кончается присутствием древнейшего культурного архетипа – колодца: в начале этот символ даётся просто в составе зрительного ряда мизансцены, в конце – укрепляется репликой Герасима: «Вайна – гэта бясконцы калодзеж, у які падаюць і падаюць людзі...» Тема колодца лейтмотивом проходит через всю пьесу, трансформируется, углубляется, обрастает новыми знаками. Колодец – это спасение, источник жизни и знания, это истина, нравственная чистота и непобедимая сила природы, которая всё расставляет на свои места, лечит раны.

В психологии колодец символизирует образ шахты, ведущей в глубины бессознательного; колодцы желаний или знаний, памяти, истины или юности наводят на мысль о символизме подземного мира как источника магических сил, а в кельтском эпосе они способны возвращать жизнь павшим в бою воинам [2, с. 156]. Наконец, колодец в пьесе Делендика – это разрушенная, но вновь восстановленная способность творить: оказывается, при помощи рисования Антон сможет вытеснить из своего подсознания всё то, что ему мешает быть личностью, развиваться по законам человеческого бытия:

*С а в и ч. Знаешь, в чём твоё спасение? В работе! Каждый день, каждый час! Сжав зубы, преодолевая боль, рисовать, рисовать и рисовать!*

*А н т о н. Что – рисовать?*

*С а в и ч. Всё! Что видел, что пережил – на холст, на бумагу! Иначе из колодца тебе не выбраться! Быть, как другие дети, ты уже не сможешь. Но твоё исцеление – только в работе!.. [1, с. 68].*

Пережив в детстве нравственную трагедию, Антон так и не смог оправиться от неё до конца своей жизни: человек, однажды попав в рабство, никогда уже не будет чувствовать себя вполне свободным. В экспозиции пьесы 70-летний Антон, «вспоминая свой опыт, детский – что видел, что пережил... Тогда, летом сорок третьего... На Полесье...» [1, с. 13], обращается к нам, сегодняшним читателям и зрителям, с просьбой восстановить справедливость. Таким образом, автор показывает неразрывность прошлого и настоящего.

Не обошлось, правда, без пафоса (ну зря же!). Например, реплика Лиды «Если бы на месте гибели каждого ребёнка, женщины, старика или партизана вырос цветок, эти края были бы сплошь усеяны цветами...» и некоторые другие снижают целостность восприятия соответствующих сцен, отвлекая на переживание возвышенных эмоций, во многом инородных в контексте пьесы. Подобные реплики лучше изъять и из сценических версий.

В целом А. Делендик представил пьесу – мечта режиссёра: художественно чётко выписаны характеры, продуманы и логически завершены все сюжетные линии, даны точные развёрнутые ремарки, определяющие и мизансценирование, и психофизические действия персонажей драмы. Прекрасны и авторские вставки-ремарки. Все до единой! Читая их, зрительно представляешь себе эти фоновые мизансцены (может быть, в стилистике драм-балета, как в спектакле В. Варецкого по повести В. Быкова «Пойти и не вернуться»).

Интерес к военной проблематике в белорусской драматургии последних лет отражает обеспокоенность писателей забвением событий Великой Отечественной войны. Чтобы этого не произошло, драматурги вынуждены искать не только новые сюжеты, новые характеры, но и по-новому прочитывать военные страницы истории нашего народа, которые совмещали бы в себе богатейшие традиции военного литературного наследия и при этом демонстрировали бы понимание своей миссии для будущих поколений.

Знать и помнить – оказывается, есть разница в этих словах. Сохранить знания и память о последней войне и не допустить нового кровопролития – задача, которая стоит перед теми, кто воевал, перед детьми и внуками тех, кто видел ужасное лицо войны. Не всегда её участники охотно рассказывали и рассказывают, как оно было на самом деле, чаще – критиковали работы кинорежиссёров и писателей, в которых с помпезностью рисовались победы действующей армии и партизан, высмеивались образы врагов, но не припоминалось, какой на самом деле ценой далась народу Победа.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 День Победы : сб. пьес соврем. бел. и рос. авт. / сост. В. Володько; предисл. С. С. Лавшука. – Мн.: Бел. навука, 2005.
- 2 Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001.

## ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ В СИСТЕМЕ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

Каждая культурно-историческая эпоха создает свою особую модель культуры. Для культурфилософских представлений рубежа XIX – XX вв. были характерны: 1) представление о «гибели» культуры в связи с ее вырождением в цивилизацию и мечта о «новой» культуре; 2) апокалиптичность и эсхатологичность как результат разочарования в цивилизации и ощущение необходимости построения принципиально другой, альтернативной картины мира; 3) революционность; 4) мистицизм; 5) религиозность, причем не только ортодоксальная, но и альтернативная православию и христианству в целом; синтез религий, формирование «нового религиозного сознания»; 6) «культ синтеза»; 7) размышления о месте России в дихотомии «Запад – Восток» и на этом фоне представления о мессианизме России – особой, гармонизирующей роли России в споре между Востоком и Западом. Эти представления определяют концептосферу идеи культуры на рубеже веков. Присущее символизму восприятие культуры во многом отвечает соответствующим настроениям порубежной эпохи и находится в рамках модернистской культурной парадигмы. С. С. Хоружий в статье «Серебряный век России как культурфилософский феномен» (2000) опирается на символизм как на наиболее симптоматичное для рубежа XIX – XX вв. культурное явление. По мнению Хоружего, в культурфилософии Серебряного века можно выделить несколько взаимосвязанных лейтмотивов – жизнетворчества, теургии и синтеза: «Соединение экзистенциальной насыщенности с высоким зарядом творчества естественно порождало тему *творчества жизни* <...>. Дополняясь соборным и религиозным измерением, лейтмотив жизнетворчества органично развивался, перерастал в лейтмотив *теургии*, и оба они тесно переплетались с близко родственным им лейтмотивом *глобального синтеза*» [1, с. 61-62]. Однако, признавая важную роль символизма в культуре того времени, следует учитывать, что культурфилософия разноаспектного (философия, литература, искусство, история, общественные науки) и многостилевого рубежа веков (реализм, различные течения модернизма) гораздо шире, чем культурфилософия символизма, которой в свою очередь также свойственна неоднородность.

В своем развитии символизм прошел несколько этапов. Эволюция русского символизма рассмотрена в работах Н. С. Пустыгиной [2], З. Г. Минц [3], А. Ханзена-Леве [4]. Неоднократно предпринимались попытки вычленить характерные признаки культурной системы символизма. В результате таковыми могут быть названы метахудожественность (метакультурность); пансимволизм; панэстетизм; ремифологизация (неомифологизм); восприятие культуры как высшей реальности, мира как текста (мифа, символа); теургизм; универсализм, синтетизм; апокалиптизм и эсхатологизм, Ведущими универсалиями («символами-категориями» в терминологии Д.Е. Максимова) символистской культуры являются «культура», «природа», «стихия», «музыка», «Мировая душа», дихотомия «Восток – Запад».

Сложность описания символистской философии культуры заключается в том, что сам символизм – многослойное явление, культурфилософские воззрения отдельных символистов зачастую противоречивы и к тому же с течением времени менялись. Однако как бы ни изменялись представления символистов о мире и роли культуры в мире, первопринципом культурной парадигмы символизма является символ, хоть и понимаемый по-разному «старшими» и «младшими» символистами. Ориентация на символ и символизацию определяет мировоззрение и художественные приемы символизма. Некоторые из этих приемов применялись и ранее в других культурных парадигмах, но были переосмыслены символизмом, стали частью его художественной системы и поэтому должны быть рассмотрены в символистском контексте.

Символ есть целое, он обладает энергией связывания различных явлений воедино, а стремление к цельности напрямую связано с идеей синтеза. На объединяющую способность символа неоднократно указывали сами символисты (В. Брюсов, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, А. Белый) в своих теоретических работах. Более того, по А. Белому, синтез – это

только подобие того, что может дать символ. Цель символа – «органическое соединение», т.е. единство гораздо более высокого порядка, чем синтез, и осуществится оно только в «символизме как мирозерцании» (терминология А. Белого). Символизм же как «школа» осуществляет лишь синтез. В сознательной и последовательной реализации идеи универсального культурного синтеза заключается отличие символистской культурфилософии от какой-либо другой. Л. Л. Пильд предлагает пересмотреть сложившуюся исследовательскую традицию считать установку на культурный синтез важнейшей особенностью символизма, т.к. реальная картина, по мнению исследовательницы, отличается и от самоописаний символистов, и от исследовательских концепций [5]. Безусловно, следует учитывать отступления от этой программы у отдельных писателей, а также то, что установка символистов на культурный синтез не была новаторской, встречалась ранее (например, в александрийскую эпоху, в эпоху Возрождения) и встречается вне символизма в современной культуре. У символистов культурный синтез – часть мифа о «грядущем синтезе» (инвариантного «частного мифа» [2, с. 144]), он базируется на метафизике всеединства В.С. Соловьева, связан с идеей теургии и панэстетизмом – ведущими идеями символизма.

Свидетельством формирования новой культуры на рубеже XIX – XX вв. может быть литературная и художественная жизнь Москвы и Петербурга того времени: модернистские литературно-художественные журналы («Мир искусства», «Весы», «Золотое руно», «Аполлон»), многочисленные творческие объединения, кружки, литературные, художественные и музыкальные салоны, вечера, артистические кафе. Многие из них декларировали широкие общекультурные программы. На примере «Мира искусства», «Мусагета» или «сред» Вяч. Иванова можно видеть, что для творческой личности порубежной эпохи была характерна эстетизация жизни. И, как следствие, сосредоточенность на вопросах культуры как таковой, деятельность в самых разных областях художественной практики, преодоление и стирание границ между отдельными областями культуры, расширение сферы искусства, интерес к истокам своей национальной культуры и вместе с тем выход за ее пределы в пространство мировой культуры, ощущение себя сразу в нескольких культурных эпохах.

Итак, на рубеже веков сама культура становится объектом внимания. Андрей Белый открывает свой теоретический сборник «Символизм» статьей «Проблема культуры» (1909), которая начинается с утверждения: «Вопрос о том, что такое культура, есть вопрос наших дней; не оспаривают значение культуры, оспаривают постановку тех или иных вопросов, связанных с культурой» [6, с. 18]. Культурная рефлексия дала толчок возникновению множества культурфилософских концепций – как индивидуальных авторских, так и разработанных в рамках определенных философских, художественных направлений или школ. В 1910 г. в России начинает выходить международный журнал по философии культуры «Логос» («Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur»), основанный в Германии при участии Ф. А. Степуна. Русское отделение журнала выпускалось московским символистским издательством «Мусагет», возглавляемым Э. К. Метнером. Замысел издания специализированного русско-немецкого журнала по философии культуры отвечал «органической» культурной концепции самого Метнера – представлению о культуре как едином гармоничном целом. В «Логосе» были напечатаны статьи А. Белого «Мысль и язык (философия языка А.А. Потебни)» и Вяч. Иванова «Л. Толстой и культура», рецензировались книги русских символистов («Символизм» А. Белого, «По звездам» Вяч. Иванова, «Русские символисты» Элліса). Наиболее тесно с «Логосом» соприкасался А. Белый, он же был тем, кто впоследствии наиболее яростно выступал против «неокантианского засилья» в «Мусагете» и «Трудах и днях». «Логос», согласно своей программе, намеренно не представлял какое-либо философское направление или школу. Однако он был организован философами-неокантианцами, и в итоге именно эта линия стала преобладающей. Неокантианская культурфилософия была одной из самых влиятельных на рубеже веков в Германии и широко обсуждалась в России. Именно в рамках неокантианской культурфилософии, с одной стороны, была выдвинута идея разделения наук на «науки о природе» и «науки о культуре» (концепция Г. Риккерта); с другой – культура

рассматривалась как система различных культурных форм (Марбургская школа). В контексте размышлений над идеями неокантианской культурфилософии рождается теория символизма А. Белого, появляются первые на русской почве мысли о «культурологии» (А. Белый в статье «Круговое движение», 1912), «культурознании» и «культуроведении» (П. Флоренский) [7, с. 129-130].

Для символистов 1910-е гг. – это начало осмысления собственной культурной парадигмы, создания мета- и метаметатекстов – ««отстраненного» изображения «частного мифа»» [2, с. 144-145]. Именно в это время окончательно формируется теория символизма и возникает полемика о его внутреннем «кризисе». В марте 1910 г. в московском «Обществе свободной эстетики» и петербургском «Обществе ревнителей художественного слова» («Академии») были прочитаны доклады Вяч. Иванова, впоследствии переработанные в статью «Заветы символизма», а в апреле – ответный доклад А. Блока «О современном состоянии русского символизма». Эти доклады – наиболее существенные теоретические работы русского символизма, они чрезвычайно важны для понимания символизма как культурного феномена, а в отношении творчества Блока – для понимания его собственной эволюции. В обоих докладах поднимаются проблемы теории и истории символизма, вопросы о роли, позиции, долге художника-символиста. Оба автора констатируют кризис символизма – наступление его «антитезы» – и соотносят этот кризис с общим кризисом культуры, однако при этом приходят к различным выводам. Доклады Вяч. Иванова и А. Блока послужили отправной точкой дискуссии о задачах искусства как внутри самой символистской школы (в спор вступили В. Брюсов, А. Белый, Д. Мережковский, С. Городецкий, В. Пяст, Эллис), так и за ее пределами – полемика имела большое значение для становления акмеизма. Одной из главных проблем этой полемики был вопрос о религиозной миссии искусства в целом и символизма в частности. Н.А. Бердяев в работе «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» (1916), осмысляя опыт русской культуры рубежа веков, утверждал: «Вопрос о религиозном смысле творчества до сих пор еще никогда не был поставлен, такой вопрос не возникал даже в сознании. Это – вопрос нашей эпохи, наш вопрос, вопрос конечный, к которому приводит кризис всей культуры» [8, с. 339]. По представлениям Вяч. Иванова, искусство обладает религиозной природой и даже сливается с религией. В. Брюсов, напротив, считал, что символизм всегда хотел быть только искусством.

В конце XIX – начале XX в. была распространена идея культуркатастрофизма. Это значит, что размышления о культуре сопровождались мыслями о глобальном кризисе, упадке, болезни, смерти, конце прежнего мира и вместе с ним его истории и культуры. О преобладающем в то время в России и Западной Европе культурном пессимизме свидетельствуют названия множества культурфилософских работ: А. Белый «Апокалипсис русской поэзии» (1905), «Кризис культуры» (1920) и другие «кризисы» («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис сознания»); Вяч. Иванов «Кризис индивидуализма» (1905), «О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности» (1919); Д. Мережковский «Больная Россия» (1910), В. Розанов «Апокалипсис нашего времени» (1917–1918), Н. Бердяев «Кризис искусства» (1918), одну из глав книги «Смысл истории» (1923) Бердяев называет «Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Вхождение машины»; А. Блок «Крушение гуманизма» (1919), В. Вейдле «Умирание искусства» (1937), Г. Зиммель «Понятие и трагедия культуры» (1911-1912), О. Шпенглер «Закат Европы» (1918, 1922), А. Вебер «Германия и кризис культуры» (1924) и др. Следует отметить, что причины возникновения мыслей о кризисе культуры были разными, однако технический прогресс – развитие цивилизации машин, резко ускорившаяся индустриализация Европы в начале XX в. – это одна из основных причин.

Культуркатастрофизм соответствовал эсхатологическому мировосприятию порубежной эпохи – напряженному ожиданию неизбежной катастрофы, которая уничтожит все старое, но и вместе с тем будет способствовать обновлению мира и формированию новой, более совершенной культуры. Апокалиптичность и эсхатологичность – знаки культуры того времени [9; 10] – особенно сильно проявились в символизме. По мнению Вяч. Иванова, «кризис

искусства, это – действительный кризис, т.е. такая решительная минута, после которой данное искусство, быть может, вовсе перестанет существовать, – тут поистине возможен смертельный исход болезни, – или же выздоровеет и как будто возродится к иному бытию» [11, с. 105]. «Старшие» символисты были более пессимистичны, они констатировали факт кризиса и не предпринимали попыток выработать позитивную программу преобразования культуры. У символистов второго поколения культурный пессимизм – болезненное переживание «кризиса» культуры – смягчался надеждой на создание в будущем новой культуры, на изменение мира, вплоть до возникновения «новой породы людей» (А. Блок), «новой человеческой расы» (А. Белый). Это значит, что «младшим» символистам был свойствен позитивный апокалиптизм – представление о катастрофе культуры как необходимом условии ее последующего обновления. Способствовать обновлению мира и культуры должны были теургия, духовная революция, жизнетворчество, соборность – понятия, связанные друг с другом.

В послереволюционной России действенной попыткой осуществить мечту о новой культуре стало объединение Вольфила (Вольная Философская Ассоциация; первоначально – Академия), организованное в Петрограде в 1919 г. и просуществовавшее до 1924 г. Все сделанные на заседаниях Вольфилы доклады были посвящены проблемам и событиям культуры. В состав Вольфилы входили А. Блок, А. Белый, Р. Иванов-Разумник, А. Штейнберг, Э. Радлов, К. Сюнненберг (Эрберг), А. Лурье и др. Согласно уставу, главной задачей Академии должны были стать «исследования и разработка в духе социализма и философии вопросов культурного творчества» (запись в дневнике Блока от 16 января 1918 г.). В своей деятельности Вольфила стремилась реализовать «мечту о соборном строительстве единого здания мировой культуры» [12, с. 444]. На заседаниях Вольфилы затрагивались проблемы постчеловечества. В Вольфиле работали отделы философии символизма, философии творчества, философии культуры и искусств, творчества слова, философии математики, велись семинарские занятия (по символизму, культуре духа, метафизике и др.). Героями докладов и лекций Вольфилы становились Достоевский, Данте, Гофман, Пушкин, Платон, Ницше, Вл. Соловьев. Первым же публичным докладом Вольфилы был доклад Блока «Крушение гуманизма», вызвавший огромный интерес и породивший полемику. После этого доклада участников Вольфилы даже стали называть «крушителями» [13].

В своем докладе Блок обращается к важной для культуры того времени проблеме гуманизма. Гуманизм и индивидуализм – неотъемлемая часть христианской культурной парадигмы, основа западноевропейской культуры. По мнению Блока, европейская христианская культура испытала кризис («крушение гуманизма», потеря «духа музыки») и выродилась в «гуманную» цивилизацию. Этот процесс вырождения завершился в XIX в., и в начале XX в. начала формироваться культура будущего – анти(пост)гуманистическая «музыкальная» культурная парадигма. Категория музыки в культурфилософской концепции Блока и символизма в целом имеет исключительно большое значение. Музыка в понимании Блока отличается цельностью и вместе с тем она есть порождение стихийного, «дионисийского» начала. В «Крушении гуманизма» Блок предлагает свой вариант ответа на центральный культурфилософский вопрос о «совершенном индивидууме» и его природе, т.е. определяет конечную цель как своего собственного культурного творчества, так и в целом культурно-исторического процесса в его понимании. По мысли Блока, очищающая стихия («варварские массы», которые также являются носителями «духа музыки») должна была обновить мир и подготовить «новые времена и пространства» для рождения человека особой породы с принципиально иным типом сознания и вместе с ним новой – постгуманистической и, следовательно, постхристианской – культуры. Блок называет совершенного нового человека «человеком-артистом». Соединяя в «человеке-артисте» природное и музыкально-эстетическое, Блок попытался достичь желаемой синтетичной цельности, в которой видел спасение от разрушительного воздействия, с одной стороны, цивилизации, с другой стороны – стихийности. Но представления Блока о «новом человеке» и его грядущей постхристианской культуре были заведомо утопичными, и эта попытка, как показало время, оказалась неудачной.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Хоружий, С. С. Серебряный век России как культурфилософский феномен // Культурология: Дайджест / С. С. Хоружий. – М.: ИНИОН, 2000. – № 3 (15). – С. 58 – 65.
- 2 Пустыгина, Н. С. К изучению эволюции символизма / Н. С. Пустыгина // Тезисы I Всесоюзной конф. (III) «Творчество Блока и русская культура XX века». – Тарту: ТГУ, 1975. – С. 143-147.
- 3 Минц, З. Г. Об эволюции русского символизма: (К постановке вопроса: тезисы) / З. Г. Минц // А. Блок и основные тенденции развития литературы начала XX века: Блоковский сборник VII / Отв. ред. З. Г. Минц. Ред. Л.Н. Киселева. – Тарту: ТГУ, 1986. – (Учен. зап. ТГУ, вып. 735). – С. 7 – 24.
- 4 Ханзен-Лёве, А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / А. Ханзен-Лёве; пер. с нем. С. Бромерло, А. Ц. Масевича и А. Е. Барзаха. – СПб: Гуманитар. агентство «Акад. проект», 1999. – 512 с.
- 5 Пильд, Л. По поводу статьи Г. Рыльковой / Л. Пильд // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 46. – С. 247–249.
- 6 Белый, А. Проблема культуры / А. Белый // Символизм как миропонимание / А. Белый. – М.: Республика, 1994. – С. 18 – 25.
- 7 Асоян, Ю, Малафеев, А. Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX – начала XX веков / Ю. Асоян, А. Малафеев. – М.: ОГИ, 2000. – 344 с.
- 8 Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – М.: Изд. Правда, 1989. – 605 с.
- 9 Кацис, Л. Апокалиптика «серебряного века» (Эсхатология в художественном сознании) / Л. Кацис // Русская эсхатология и русская литература / Л. Кацис. – М.: ОГИ, 2000. – С.12 – 33.
- 10 Исупов, К. Г. Катастрофический историзм Серебряного века / К. Г. Исупов // Социальный кризис и социальная катастрофа. Сб. материалов конф. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С.226 – 229.
- 11 Иванов, В. И. Кручи. О кризисе гуманизма / В.И. Иванов // Родное и вселенское / В. И. Иванов; сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 102 – 112.
- 12 Гаген-Торн, Н. И. Воспоминания об Александре Блоке / Н. И. Гаген-Торн // Блоковский сборник II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А. А. Блока / Отв. ред. З. Г. Минц. – Тарту: ТГУ, 1972. – С. 444 – 446.
- 13 Штейнберг, А. Друзья моих ранних лет (1911 – 1928) / А. Штейнберг; подгот. текста, послесл. и прим. Ж. Нива.– Париж: Синтаксис, 1991. – 287 с.

**В. С. Новак**

### ПТУШКІ Ў МІФАЛАГІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ БЕЛАРУСАЎ

Да ліку сакральных птушак у беларускай міфалогіі адносіцца **бусел**. Семантыка вобраза гэтай птушкі вынікае з народных вераванняў, звязаных з яе прылётам і месцам жыхарства, будаўніцтвам гнязда, іншымі дзеяннямі. У тым, што бусел для беларусаў – святая птушка, можна пераканацца, калі звярнуцца да сцвярджэння Сафіі Васільеўны Калядзенка, 1935 г.н., з в. Пірэвічы Жлобінскага р-на: «Бусел – святая істота. Хто ўб’е яго – саграшыць». Агульнапрынятым у беларускай міфалагічнай традыцыі з’яўляецца меркаванне аб тым, што з гняздом бусла звязана шчасце чалавека: «Усягда гаварылі, дзе гняздо бусла, там шчасце будзе». Па дзеяннях бусла імкнуліся прадказаць, якім будзе год: «Еслі бусел выкіне з гнязда яйцо – будзе ўраджайны год, а калі пцянца – галодны» (запісана ў в. Пірэвічы Жлобінскага р-на ад Калядзенка Сафіі Васільеўны, 1935 г.н.).

Паводле ўяўленняў В.П. Балянковай, 1927 г.н., з в. Скепня Жлобінскага р-на, «бусел – птушка ад Бога. Бог прыслаў яе к людзям, бо яна прыносіць шчасце, любоў і дабро». Перакананы ў тым, што бусел – «божая пціца», і жыхары в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на. Боскасць гэтай птушкі звязваюць найперш з тым, што бусел «памагае ім, аберагае, як той Бог, тожа аберагае людзей» (запісана ад Багачовай Веры Паўлаўны, 1922 г.н.).

Забарону шкодзіць гэтай птушцы звязвалі ў народзе з тым, што буслы «могуць скінуць галавешку на хату ці пуню – і згарыць усё гарам» (запісана ў в. Краснаўка Светлагорскага р-на ад Паўлаўцовай Людмілы Уладзіміраўны, 1950 г.н.).

Убачыць бусла ў палёце – гэта значыць, сімвалічна быць здаровым: «Калі першы раз вясною ўбачыш бусла, які ляціць, то будзеш увесь год здаровы, а калі стаіць – хворы» (запісана ў в. Брынёў Петрыкаўскага р-на ад Субат Фаіны Цімафееўны, 1935 г.н.); «по буську можна прыкмячаць, будзеш у гэтым году болець ці не. Ек угледзіш раз, што вон ляціць – добра, ня будзеш балець. Стоіць або ходзіць по зямле – плоха, будзеш болець, особенно ногі» (запісана ў в. Вулька-2 Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. ад Якубовіч Аляксандры Іванаўны, 1936 г.н.).

Як адзначыла Л.М. Маскалёва, 1939 г.н., з г. Бабруйск Магілёўскай вобл., бусел – «сімвал шчасця. Яго нельга крыўдзіць». Шчасце, паводле народных вераванняў, нават звязвалі з магчымасцю ўбачыць бусла: «Убачыш бусла – шчасце табе будзе вялікае, год будзе добры, ураджайны».

З дзеяннямі бусла звязвалі і прадказанні надвор'я: «Яшчэ ў буська путалі пагоду, казалі: «Бусько, бусько, кінь колоду на дождж ці на поладу. І глядзелі. Еслі вон ляціць і махае крыламі, будзе дождж, а еслі не махае, будзе поладу» (запісана ў в. Вулька-2 Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. ад Якубовіч Аляксандры Іванаўны, 1936 г.н.). «Разуменне бусла як апекуна і распарадчыка ўраджаем і дабрабытам, як істоты, што «прыносіць» дзяцей, сцвярджае натуральнасць яго знаходжання сярод гурту калядоўшчыкаў» [1, с. 52-53]. Невыпадкова важнай зааморфнай маскай у абрадзе калядавання ў некаторых мясцовасцях Гомельшчыны была маска бусла.

**Варона**, «паводле народнай класіфікацыі, належыць да «нячыстых», нешанаваных і несцеражоных птушак» [1, с. 69]. Паводле народных уяўленняў, варона – «небажэственная пціца» (запісана ў в. Гарывада Рэчыцкага р-на ад Грабцэвіч Раісы Ульянаўны, 1937 г.н.). Карканне вароны прагназавала хваробу, дождж, смерць: «Варона каркае і лётае каля дома – на смерць» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Цітовай Надзеі Васільеўны, 1939 г.н.); «варона каркае на дождж» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Душкевіч Любоўі Іванаўны, 1936 г.н.); «варона каркае на дождж і на хваробу» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Балобан Евы Рыгораўны, 1929 г.н.).

Варону лічылі «цёмнай пціцай, пціцай няшчасця, смерці» (запісана ў в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Мышкавец Ганны Кузьмінічны, 1926 г.н.). У некаторых мясцовасцях, паводле сведчанняў інфарматараў, варона сваім карканнем «предвешчае бяду, мо, які пажар, кражу, ну, штосьці нядобрае» (запісана ў в. Гарывада Рэчыцкага р-на ад Грабцэвіч Раісы Ульянаўны, 1937 г.н.). Асцерагаліся, калі варона прылятала на падвор'е. Лічылася, што ў такім выпадку трэба чакаць дрэнных навін.

«**Зязюля**, птушка з роду *cuculus*, незвычайнасць біялогіі якой (не робіць гнязда, не высіджае яйкі, не корміць птушанят, трымаецца самотна, скрытна, гучна кукуе, у палёце нагадвае ястраба ды інш.) спарадзіла шмат паданняў, якія міфалагічным спосабам тлумачылі ўсе гэтыя асаблівасці яе незвычайным паходжаннем» [1, с. 199]. Прыведзены тэзіс пацвярджаецца звесткамі, запісанымі ў в. Церуха Гомельскага р-на ад Марыі Герасімаўны Мірановіч, 1935 г.н.: «Зязюля – страшная пташка: гнязда не ўе, яйца не высіджае, птушанят кідае і дажа з сваімі зязюлятамі не злучаецца».

Ад характару кукавання зязюлі залежаць многія з'явы, напрыклад, моцны мароз звязвалі з тым, што «кукушка кукуе на сухім дрэві» (запісана ў в. Брынёў Петрыкаўскага р-на ад Субат Фаіны Цімафееўны, 1935 г.н.). Пры ўмове, калі ў чалавека, які пачуў першы раз кукаванне зязюлі, ёсць у кішэні грошы, значыць, яны будуць у яго ўвесь год: «Мне ў дзетстве дзед казаў, што еслі пачуеш кукаванне зязюлі ўпершыню і з грашамі будзеш, то будзеш імець іх цэлы год. Ну, і наабарот» (запісана ў в. Церуха Гомельскага р-на ад Мірановіч Марыі Герасімаўны, 1935 г.н.). Асцерагаліся, калі «зязюля закукуе ў вочы чалавеку, то лічылася, што ён будзе цэлы год плакаць» (запісана ў в. Ведрыч Рэчыцкага р-на ад Захарава Мікалая Пятровіча, 1928 г.н.).

Пра генезіс зязюлі распавядаюць шматлікія міфалагічныя аповеды. Паводле аднаго з іх, гэта пераўтвораная ў зязюлю жанчына, якая была пакарана за тое, што ўтапіла сваё дзіця: «Жыла даўно адна жанчына. Была яна цяжарная. Вот калі радзіла яна, то дзіця ўтапіла. Вярнулася дамоў і ўбачыла дзіця ў зеркалі. Спужалася яна, пажалела, што тое здзелала, і пачала плакаць. І па начах так плакала. Тады і ператварыў Бог тую жанчыну ў зязюлю. І зараз аплаквае зязюля сваё дзіця» (запісана ў в. Саўгасная Буда-Кашалёўскага р-на ад Габрусевай Кацярыны Лагвенаўны, 1932 г.н.). Паводле ўспамінаў Н. А. Кісель, 1932 г.н., з в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на «кукушка – гэта жэншчына, якую Бог прэўраціў за тое, што яна кінула сваіх дзяцей. От яна і гукае». З кукаваннем зязюлі звязвалі адказ на пытанне, колькі гадоў жыцця адводзілася чалавеку: «Усе знаюць, што зязюля прадказвае, каму скока жыць, трэба счытаць яе кукаванне» (запісана ў в. Церуха Гомельскага р-на ад Мірановіч Марыі Герасімаўны, 1935 г.н.).

Верабей – «птушка, якая ў народнай традыцыі надзяляецца пераважна адмоўнымі ўласцівасцямі» [1, с. 430]. Паводле народных міфалагічных уяўленняў, «верабей скача дзвюма ножкамі адразу, бо за правіннасць у часе выбараў птушынага цара яму звязалі ногі. Верабей добра жыве і множыцца, бо гэта дазволіў яму Бог за тое, што ён украў адзін цвік, якім збіраліся прыбываць Ісуса да крыжа» [1, с. 77].

Інфарматыры з розных мясцін Гомельшчыны пацвердзілі, што «верабей – ента праклятая пціца. Трэба гнаць яго ад свайго дома. А праклятая яна таму, што вераб'і насілі гвоздзі ў урэмя распяцця Хрыста» (запісана ў г. Гомель ад Антошкінай Тамары Уладзіміраўны, 1939 г.н.); «верабей – гэта праклятая птушка, таму што сваім цырканнем ён выдаў Хрыста» (запісана ў в. Бялёў Жыткавіцкага р-на ад Жогаль Арыны Міхаўны, 1910 г.н.). Паводле іншых мясцовых запісаў, з вераб'ём у народзе звязвалі якія-небудзь навіны-прадказанні: «Калі верабей няспынна клюе ў вакно, значыць, што яны нам нешта кажуць» (запісана ў в. Ведрыч Рэчыцкага р-на).

Цвырканне вераб'ёў у народных павер'ях асэнсоўваецца як прагназаванне цёплага надвор'я: «Калі вераб'і чырыкаюць – будзе цяпло» (запісана ў в. Брынёў Петрыкаўскага р-на ад Субат Фаіны Цімафееўны, 1935 г.н.). Зыходзячы з іншых народных вераванняў, «калі верабей пастучыць у вакно, значыць, чакай дурнога ізвесція» (запісана ў г. Васілевічы Рэчыцкага р-на ад Доўжык Аляксандры Захараўны, 1930 г.н.).

Моц гэтай птушкі, як адзначылі жыхары в. Будка Рэчыцкага р-на, у калектыве: «Вераб'і як тыя жыды. Усе ў кучы. Усе адзін за аднаго б'юцца» (запісана ад Белавус Таццяны Іванаўны, 1924 г.н.).

На тэрыторыі Брэсцкага Палесся быў вядомы звычай лавіць вераб'я і смажыць. «Сувязь з паўднёва-славянскім звычаем пекчы вераб'я прасочваецца ў звычаях на захадзе ўсходнеславянскай зоны (Валынь, Заходняе Палессе, Гродзенская, Віленская, Віцебская губерні), дзе пад Новы год лавілі вераб'я, пеклі, варылі іх, спальвалі, кідалі жывых у печ, пагражалі прыпекчы вераб'ю дзюбу. Рабілі гэта часцей за ўсё для таго, каб летам вераб'і не елі ў полі жыта, каноплі» [2, с. 431].

З вераб'ём звязаны ў народзе наступныя павер'і: «Вераб'я бачыць, злавіць – зацяжарыш, а калі ўжо нявольна (замужам), дык радзіны скоро» (Е. Раманаў); «вераб'я бачыць – калі кабета, дак забярэмене. Тое ж: людзі хітруюць. Вераб'я лавіць і спаймаць – выявіць злодзея» (Ляцкий) [3, с. 432].

Ластаўку лічаць чыстай, святой птушкай, надзеленай жаночай сімволікай [1, с. 281]. «У легендзе аб укрыжаванні Хрыста ластаўка старалася палегчыць яго пакуты, вымала калючыя таркі з вянца і падносіла ваду. Таму звітае гняздо ластаўкі ва ўяўленнях беларусаў забяспечвае шчасце ў доме, і вялікі грэх яго разбураць» [1, с. 281].

Доказам таго, што ластаўка – святая птушка, з'яўляецца павер'е аб тым, што «ластак нельзя крыўдзіць, бо ёта світая пцічка» (запісана ў в. Гавяды Шклоўскага р-на Магілёўскай вобл. ад Корневай Валянціны Яўгенаўны, 1938 г.н.). Вобраз ластаўкі як боскай птушкі адлюстраваны і ў іншых вераваннях, з некаторымі з якіх звязана прагназаванне надвор'я: «Ластаўка ў хату заляцела – да няшчасця» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на, раней пражывала ў в. Пучын Брагінскага р-на ад Балобан Евы Рыгораўны, 1929 г.н.).

Паводле сведчанняў жыхаркі в. Скепня Жлобінскага р-на Воранавай Ніны Іванаўны, 1936 г.н., «нельга ў ластаўкі пцянца браць, разараць гнездо, бо будзеш канапатым, як яечкі ў ластаўкі. Яечкі з кропелькамі ў ластаўкі». Як адзначыла гэтая ж інфарматар, з палётам ластаўкі звязвалі змены ў надвор'і: «Ластаўка лятае высока – пагода, нізка – к непагодзе».

Сарока – птушка, звязаная з дэманалогіяй. «У славянскіх і беларускіх этыялагічных міфах пра паходжанне сарокі і яе характэрную чорна-белую афарбоўку гаворыцца, што калі ўсе птушкі чысцілі на загад Бога вадаёмы, сарока схітравала: вымазалася гразню не працуючы ды яшчэ ўзвзяла паклёп на каршуна, што той лайдачыў. Калі падман выявіўся, Бог пакараў сароку, гразь назаўсёды прыстала да яе белага пер'я, яна стала чорна-белай» [1, с. 452].

Сярод іншых птушак сарока вылучаецца тым, што з'яўляецца разносчыцай навін: «Сарока прыносіць новасці. Калі пабачу сароку, дык гавару: «Сарока, сарока, харошую новасць мне дай, а дрэнную на хвасце нясі» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Душкевіч Любові Іванаўны, 1936 г.н.). Звычайна са стракатаннем сарокі звязваюць добрыя навіны: «Так, калі сарока будзе шчабятца каля хаты (на заборы, крышы), там скоро будуць госці ці свадзьба. А калі ў хаце ё бальны, то ён скоро выздаравее» (запісана ў в. Пірэвічы Жлобінскага р-на ад Калядзенка Сафіі Васільеўны, 1935 г.н.).

Паводле некаторых мясцовых павер'яў, паходжанне сарокі звязана з жанчынай, якая «любіла красці ў людзей усё, што блішчыць. За гэта Бог прэўраціў яе ў сароку (запісана ў в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Кісель Ніны Адамаўны, 1932 г.н.). Зыходзячы з іншых мясцовых вераванняў, жанчына была ператворана ў сароку, бо разнесла сплетні аб заляцаннях суседа да ўдавы: «Гаварыла мне эта шчэ мая бабка Варка. Так вот у шчэ даўнейшыя ўрэмена ў адном сяле ці, мо, у горадзе (ужэ не помню) жыла жэншчына. Жэншчына як жэншчына, ну, адным словам, такая, як і ўсе жэншчыны. А яны ж, знаеш, як любяць на ўсё паглядзець, усё патрогаць, абгаварыць, судзіць-перасудзіць. Ну, і вот як-та сабраліся етая жэншчына, саседкі, ну, усе, што радам жылі, ля калодца і ўжэначалі абсуждаць усё і гаварыць пра ўсіх. І эта жэншчына ўчула, што суседчый хазяін к удаве пахажвае. А эта ж, знаеш, усяго толькі ўчула, мо, яго, таго, і не было. Ну, вот ана і разнесла ету сплётню на вушы людзям, а яны яе наказалі, і так яна стала сарокай. Толькі як хоча што сказаць – не палучаецца, толькі што кар-кар» (запісана ў в. Пятровічы Светлагорскага р-на ад Пузына Таццяны Пятроўны, 1925 г.н.).

Сімволіка сарокі як ахоўніцы пацверджана звесткамі, запісанымі ў в. Пірэвічы Жлобінскага р-на: «А яшчэ забітую сароку вешалі ў хлеў, каб пазбавіцца ад хлеўніка» (запісана ад Калядзенка Сафіі Васільеўны, 1935 г.н.). Матыў сувязі сарокі з дэманалогіяй гучыць у міфалагічным апаведзе, запісаным у г. Васілевічы Рэчыцкага р-на: «О! Сарока – гэта негядзьяка. Робіць усё дрэннае людзям. Яна ж памочніца нячысціку. Чаго добрага можа прынесці ў двор калечанага і падзеланага» (запісана ад Доўжык Аляксандры Захараўны, 1930 г.н.).

Паводле народных уяўленняў беларусаў, сава – дэманічная птушка, якая «праз свае драпежныя схільнасці ды начны лад жыцця належыць да дэманічных істот, да птушак іншасвету» [1, с. 444]. Запісы звестак пра гэту птушку дазваляюць меркаваць пра дзве асноўныя крыніцы вераванняў, звязаных з ёю. Да першай групы аповедаў адносяцца тыя, паводле зместу якіх з'яўленне савы каля жылля чалавека асацыіруецца са смерцю: «Калі сава гукае каля хаты, нехта скоро памрэ» (запісана ў в. Саўгасная Буда-Кашалёўскага р-на ад Габрусевай Кацярыны Лагвенаўны, 1932 г.н.); «раней казалі, што калі ноччу сава крычыць, то абавязкова нехта памрэ» (запісана ў в. Брынеў Петрыкаўскага р-на ад Субат Фаіны Цімафееўны, 1935 г.н.); «еслі сава села коло хаты на вокно або на дзераві, то гэта к покойніку» (запісана ў в. Вулька-2 Лунінецкага р-на Брэсцкай вобл. ад Якубовіч Аляксандры Іванаўны, 1936 г.н.).

У другую групу аповедаў з'яднаны тэксты, звязаныя з прагназаваннем будучай цяжарнасці жанчыны: «Сава лётае – дзеўка родзіць» (запісана ў в. Шырокае Буда-Кашалёўскага р-на ад Балобан Евы Рыгораўны, 1929 г.н.); «калі над хатай лятае ды крычыць сава, то кажуць, што там маладзіца зачаравацела» (запісана ў г. Бабруйск Магілёўскай вобл. ад Петуховай Кацярыны Піманаўны, 1932 г.н.).

Асобныя аповеды інфарматараў пацвярджаюць факты сувязі сава з ведзьмай («Сава – чортава птушка, пужае людзей, не спіць па начам, чым-та напамінае ведзьму» (запісана ў в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Кісель Ніны Адамаўны, 1932 г.н.)), а таксама з чортам («Сава з чортам звязана. Яна памагае яму. Ён яе, наверна, сатварыў» (запісана ў в. Палессе Светлагорскага р-на ад Захаранка Праскоўі Фядосаўны)).

У пераважнай большасці запісаў праводзіцца думка аб тым, што «сава – птушка чорта» (запісана ў в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Кісель Вольгі Іванаўны, 1934 г.н.), «сава – эта чортаў найміч, каторы людзей пужае, штоб не мяшалі нячыстай сіле» (запісана ў в. Целяшы Гомельскага р-на ад Шчадровай Зінаіды Аляксееўны, 1937 г.н.)

«Для сава характэрна шлюбна-эратычная сімволіка. На Беларусі вядомы вясельны звычай – перад прыездам маладых са шлюб у займаць месца за сталом жанчынамі, адна з якіх пераапанута як найбольш камічна «маладой», іншая – «маладым», астатнія без пераапанання сядзяць свацямі. На Брэстчыне такую «маладую» называюць савой з савянятамі. Сапраўдныя сваты рознымі спосабамі выганяюць «саву» з-за стала, нават падпальваюць на ёй кудзелю (магчыма, адсюль выраз «сава смаленая»), потым адкупляюцца. Савіная грамадка потым дапускае розныя бясчынствы груба-эратычнага характару, нападаючы на дарослых мужчын» [1, с. 445].

Салаўя ў народзе называюць святой птушкай: «Эта святая пціца» (запісана ў г. Гомель). «Салавей не мае асобнага этыялагічнага міфа, яго паходжанне тлумачыцца ў адным сюжэце з зязюляй: салавей – сын той жанчыны, што была замужам за вузам, шчасліва гадала дзяцей у вужавым падводным царстве, а пасля забойства мужа ператварылася ў зязюлю, стаў салаўём, дачка ў пакаранне – жабай» [1, с. 448].

У адным з міфалагічных аповедаў пацвярджаецца прыведзеная думка аб сувязі салаўя з зязюляй: «Зязюля дружа з салаўём. Салавей пяе, а зязюля яму пакідае яечкі, а сама не садзіцца. Салавей і зязюля на Пасху пяюць» (запісана ў в. Будка Рэчыцкага р-на ад Белавус Таццяны Іванаўны, 1924 г.н.).

Калі месцам жыхарства салавей абіраў сад якога-небудзь гаспадара, то, лічылася, што гэта да добра: «Калі пасяляўся салавейка ў цябе ў садзе, то к дабру. Ён шчасця зазывальнік» (запісана ў в. Сякерычы Петрыкаўскага р-на ад Мышкавец Ганны Кузьмінічы, 1926 г.н.). Калі ж салавей пакідае падвор'е, то гэта сімвалізавала страту дастатку: «Еслі завёлся ва дварэ – к харошаму, к прыбылі, а еслі ўляцел – к убытку» (запісана ў г. Гомель ад Бандарэнка Зоі Іванаўны, 1934 г.н.). З вышыняй палёту гэтай птушкі звязвалі стан надвор'я: «Калі ляціць салавей уверх – к пагодзе» (запісана ў в. Скепня Жлобінскага р-на ад Воранавай Анастасіі Рыгораўны, 1928 г.н.).

Ёсць сведчанні, што салавей выконваў функцыю медыятара паміж гэтым і тым светам: «Салавей пераносе навіны ад душ да родзічаў памерлых. Песняй сваёй ён суцяшае душы. А родзічам дае надзею на то, што душэ ў новым доме добра. Таму ўсе і любяць салаўя, любяць слухаць яго песні. Хоць яны часцей сумныя, но ўспакаенне душы прыносяць» (запісана ў г. Добруш ад Тамашовай Марыі Данілаўны, 1927 г.н.).

Прыведзеныя прыклады хоць і нешматлікія, аднак яны пацвярджаюць, на колькі багаты спектр міфалагічных уяўленняў, звязаных з птушкамі.

## ЛІТАРАТУРА

1 Славянские древности: Этнолингвистический словарь : в 5-ти томах / под ред. Н. И. Толстого. – Т. 1: А-Г. – М.: Международные отношения, 1995. – 584 с.

2 Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўн. / С. Санько [і інш.]; склад. У. Клімовіч. – 2-ое выд., дап. – Мн.: Беларусь, 2006. – 599 с.

3 Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 3 / уклад., прадм., пер. і паказ. У. Васілевіча. – Мн.: Маст. літ., 1999. – 654 с.

## **ПРАДМЕТНА-ТЭМАТЫЧНАЯ РАЗНАСТАЙНАСЦЬ МАЛЫХ ФАЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРАЎ ВЕТКАЎШЧЫНЫ**

Прыказкі, прымаўкі і загадкі належаць да найбольш кароткіх жанраў вуснай народнай творчасці. І ўсё ж, нягледзячы на сцісласць падачы матэрыялу, у гэтых выразках з непаўторным мастацкім майстэрствам увасоблены агульначалавечая мудрасць і гістарычны вопыт беларускага народа. Народ назіраў за серыямі заканамернасцей, што адбываюцца ў наваколі, назапашваў у сувязі з гэтым вопыт і адлюстроўваў яго ў гэтых выразных, поўных гумару і дасціпнасці выслоўях. А мова, якой выкладзены гэтыя творы, уяўляецца сапраўды сакавітай, жывой і маляўнічай.

Намі былі прааналізаваны прыказкі, прымаўкі і загадкі, запісаныя ў вёсках Гарысты (выселена ў 1990 годзе), Стаўбун, Данілавічы, Прысно, Шарцін Веткаўскага раёна. Яны закранаюць практычна ўсе сферы чалавечага жыцця і з'яўляюцца сведчаннем практычнага складу розуму простых людзей. Дзякуючы гэтым выслоўям можна з лёгкасцю вызначыць, як неабходна паводзіць сябе ў складаных жыццёвых абставінах, калі варта пачынаць сеяць, з якімі людзьмі сябраваць, а зносін з якімі пазбягаць, чаму радаваліся і за што клапаціліся ў народзе. Можна сцвярджаць, што ў разгледжаных прыказках, прымаўках і загадках назіраюцца сапраўды незабыўныя па сваёй фальклорнай прастаце і эстэтычнаму характару вобразы.

Амаль усе прааналізаваныя прыказкавыя выразы носяць павучальны характар, бо вельмі важна было перадаць наступнаму пакаленню народную мудрасць, занітаную якраз у гранічна сціслых па змесце і эмацыянальна яскравых па форме малых фальклорных жанрах.

Многія з гэтых твораў сталі па сутнасці не пісанымі законамі выхавання, свайго рода маральным кодэксам сям'і.

Большасць прыказак і прымавак адлюстроўвае філасофскія погляды народа на жыццё і вучыць разумна жыць: «Не гані Бога ў лес, калі ён у хату ўлез», «Адна галава добра, а две лепей», «Закінь наперад, ззадзі знойдзеш», «Беражы галаву ў холадзе, живот у голадзе, а ногі ў цяпле», «Гуртом добра і бацьку біць», «Бяло, ні бяло, абы ў вадзе пабыло», «Грозен рак, да дзе яго вочы», «Еж – пацей, работай – мёрзні», «Дзяржы язык за зубамі - будзе стол з пірагамі», «Воран ворану глаз не клюе», «Цераз галаву штаны не адзенеш», «Толькі курыца грабе ад сябе», «Сам сібе за локаць не ўкусіш», «Чужым розумам сыт не будзеш», «Знай, дзе лізнуць, а дзе гаўкнуць», «Будзеш давахай, будзеш і брахай». Як бачым, многія з пералічаных выслоўяў, падаючы інфармацыю пра прадметы і з'явы штодзённага быту, нібы супастаўляюць іх з пэўнымі жыццёвымі абставінамі і, дзякуючы гэтаму, набываюць выразны афарыстычны характар. Тое ж можна сказаць і пра наступныя выразы: «Маслам кашу не іспорціш», «Свая сарочка бліжэй да цела», «Які б палец не адсек – усяроўна больна», «Кнутом абух не пераб'еш», «Рука руку мые», «Не дорага піва, а дорага дзіва», «Язык да Кіева давадзе», «Бульба есць, а дрывы радам».

Адно з найбольш вялікіх тэматычных груп складаюць прыказкі і прымаўкі, што адлюстроўваюць такую сферу чалавечага быцця, як унутрысямейныя адносіны. Многія выразы паказваюць, што вельмі важна для беларусаў было мець моцную сям'ю ( «Калі матка памрэ, дык бацька аслепне»). Часам народ з гумарам канстатуе, што без сварак не абыходзіцца ні ў адной сям'і («Калі мужык з жонкай сварацца, дык у печы трасца варыцца») і звяртае ўвагу на тое, што добрая сям'я без дзяцей не бывае («Дай, Бог, дзяцей да ў дзіцяч толк»). У даволі вялікай колькасці выслоўяў выяўляюцца погляды на выхаванне дзяцей і ўзаемаадносіны бацькоў і дзяцей: «Які карань, такі і клін, які бацька, такі і сын», «У каго матка, у таго і галоўка гладка», «Ласкавае цялятка двух матак сасе», «Не лезь уперад бацькі ў пекла», «У каго дочак сем, то ёсць доля ўсім, а ў каго адна, то і доля жадна», «Без мамкі і сонейка не грэе», «Багатаму чорт дзяцей калыша».

Пэўная колькасць выказаў гэтай групы вучыць разборліва ставіцца да выбару будучай жонкі (мужа): «З красы вады не нап'ешся», «Краса да вянца, а дурань да канца», «Любоў зла – палюбіш і казла», «Замуж не напасць, абы замужам не прапасць», «Не спяшы замуж: калі плоха – нагаруешся, а калі добра – нажывешся», «Для каго паветка, а для мяне як кветка».

Пры гэтым у некаторых выслоўях адчуваецца перакананне народа, што лёс, доля прадвызначаны чалавеку нейкай звышнатуральнай сілай ужо пры нараджэнні: «Сваю долю канём не аб'едзеш», «Сваю судзьбу не абманеш». Сустрэкаецца, праўда, сярод прааналізаваных выказаў гэтай групы некалькі прыказак, відаць, даўняга часу, у якіх назіраюцца пагардлівыя адносіны да жанчыны: «У бабы волас доўгі, да ўм кароткі», «Бабе дарога ад печы да парога», «Курыца не пціца, а баба не чалавек».

У жартаўлівай форме выяўлены ў некаторых выказах погляды на сваяцтва і гасціннасць: «Брат мой, а еж хлеб свой», «Ты сваю Марынку павадзі па рынку, а я свайго Кузьму дзе хочаш вазьму», «Пей песні - хоць трэсні, толькі есці не прасі», «На чужы раток не накінеш платок», «Так накармілі, што аж морда апухла».

Многія прыказкі і прымаўкі прасякнуты гумарам, а часам, і вострай іроніяй, бо гэта дае магчымасць высмейваць негатыўныя з'явы, паўторна ўвасабляючы думку ў алегарычную форму, калі камічнае і смешнае знарок падаюцца з сур'ёзным выглядам. Народ, захоўваючы пэўны педагагічны такт, звяртае ўвагу на людскія заганы, як, напрыклад, дурасць: «Застаў дурака Богу маліцца, дык ён і лоб разаб'е», «Вырас да неба, а дурны, як трэба», «Каб дурняў густа сеялі, да яны рэдка ўсходзілі», «На дурной галаве і волас не расце», «Дураку закон не пісан»; балбатлівасць: «Язык без касці: што хоча, то і лапача», «Балматуна хлебам не кармі, а дай пагаварыць», «Спачатку язык работае, а затым чалавек думае», «Мелеш языком, як баба памялом»; ганарлівасць - «Запаўзла вош за вратнік»; нахабнасць - «Не пускаюць у дзверы, дык ён лезе ў вакно»; сквапнасць - «Жадны два раза плаця», «У жаднага зімой снегу не выпрасіш», «Жадны за капейку задавіцца»; хітрасць - «Дурны, дурны, да к свайму боку»; ляготу і гультайства: «У няўмечкі не баляць ні ручкі, ні плечкі», ілжывасць: «Столькі ў цябе праўды, як у рэшаце вады», «Збрэша і вокам не маргне», неабавязковасць: «Ты на гару, а чорт за нагу», «Заракалася свіння аб вугал не часацца» і інш.

Не абышлі сваёй увагай прыказкі і прымаўкі і станоўчыя якасці чалавека, але падача матэрыялу ў іх ужо не выразна гумарыстычная, а паважная і больш стрыманая: «У добрай гаспадыні стакан вады не прападзе», «Добры хазяін у непагодзь і сабаку не выгане», «Разумнай галаве дастатчна два слоўцы», «Вумны не скажа, а дурак не пойме». З замілаваннем гавораць прыказкі пра здароўе і добры апетыт, якія перш за ўсё супастаўляюцца з працаздольнасцю чалавека, што, несумненна, лічылася адной з самых важных станоўчых рыс: «У здаровым жываце і долата прападзе», «Еж, пакуль раток свеж, а як роцік завяне, то і муха не загляне», «Вайна вайной, а абед па распарадку».

Шэраг прыказак і прымавак з'яўляецца сведчаннем грунтоўнага ведання народам прыроды і ўяўляе сабой назіранні за ёй. Гэта свайго роду метэаралагічныя і агранамічныя веды, набытыя многімі пакаленнямі: «Сей на Пахом, возьмеш усяго мяхом», «Прышоў Пятрок, адарваў першы лісток», «Вясенні дзень год корміць», «Прышоў май - і пад кусточкам рай», «Восенню і варабей багаты», «Да Юр'я сена павінна быць і ў дурня», «Два Юр'я, абое дурня - адзін галодны, а другі халодны». Гэтыя прыказкавыя выслоўі так ці інакш таксама звязаны з працоўнай дзейнасцю людзей, і менавіта працу народ у сваіх прыказках ставіць вышэй за ўсё, падкрэсліваючы яе найпершае значэнне ў сваім жыцці: «На ўраджай не ўпавай, а жыта сей», «Не астаўляй на заўтра тое, што можна зрабіць сягодні», «Пад лежачы камень вада не цячэ», «Рыба ў рацэ, а не ў руцэ», «Байкамі сыт не будзеш», «Зделаў дзела - гуляй смела», «Хто работае, той і мае», «Што пасееш, тое і пажнеш».

У загадак Веткаўшчыны, як і прыказкавых выслоўях, адлюстравалася багаты гаспадарчы і жыццёвы вопыт чалавека, у той жа час, «у іх знайшлі выражэнне творчай фантазія, кемлівасць, дасціпны гумар народа, яго паэтычныя здольнасці» [1, с.10]. Тэматыка разгледжаных загадак ахоплівае шматстайны свет прадметаў і з'яў рэчаіснасці. Варта адзначыць, што пераважная большасць з іх звязана з прыродай: «Без ног, а бяжыць» (Вада), «Ні рук, ні ног не мае, а дзверы адчыняе» (Вецер), «Зімой ляжыць, а вясной бяжыць» (Снег), «Узоры малое, а не мастак» (Мароз) і інш.

Шматлікую групу ствараюць таксама загадкі пра жывёл: «Хто рук не мае, а хату будуе?» (Бабёр), «Хто поўзае задам наперад?» (Рак), «У каго малако на языку?» (У каровы), «Хтось на печы ляжыць, а хтось на марозе дрыжыць» (Кот і сабака); птушак: «Жаданы госць з далёкага края пад акном жыве» (Ластаўка), «Паўсюды лятая, век дома не бывая і свайго гнязда не мая» (Зязюля), «Маленькі, шэранькі, у кусты забіўся, спяваць сабраўся» (Салавей), «На такую

танкі водзіць, а не малоціць (Глушэц); раслін: «Колецца, ды не ёжык, з іголкі, ды не шавец» (Хвоя), «Ляжыць цвяток, не то сонца, не то месяц, а хто патрэ – той слязу пусціць» (Цыбуля).

У загадках пра людзей ідзе гаворка пра іх знешні выгляд, характар, часткі цела: «Два брата супраць адзін аднаго сядзяць, а адзін аднаго не бачаць» (Вочы), «Што самае мякчэйшае пад галавой?» (Рука), «Што хоча, то і лапоча» (Язык), «У каго не сеянае расце?» (Хвастун), «Каму не уежна, а ўлежна» (Гультаю), «Хто языком чэша, як сабака брэша?» (Манюка), «У каго снегу зімой не возьмеш?» (Сквапны чалавек).

Сярод запісаных на Веткаўшчыне загадак ёсць і ўласна абстрактныя, у якіх адлюстроўваюцца не матэрыяльныя прадметы рэчаіснасці, а адцягненыя паняцці: «Што самае салодкае на свеце?» (Сон), «Што самае хуткае на свеце?» (Думка), «Што нельга паймаць, калі яно вылецела?» (Слова).

У загадках, звязаных з матэрыяльным бытам чалавека, выразна выступаюць прадметы хатняга ўжытку: «Ні сее, ні арэ, а людзям ежу дае» (Лыжка), «Уперад ідзе і нітку за сабой вядзе» (Іголкі), «Маленькі, удаленькі ўсю хату абскакаў і ў парозе стаў» (Венік), «У жываце лазня, у носе рышато, на галаве пупок, а на спіне адна ручка» (Чайнік) і інш.

Трэба адзначыць, што пераважная большасць загадак мае апісальны характар, калі прадстаўляюцца нейкія вонкавыя адзнакі прадмета ці жывой істоты. Вось, напрыклад, як апісваецца сабака: «Ляжыць пад ганкам, хвост абаранкам». У некаторых загадках утоены прадмет прапаноўваецца разгадаць праз апісанне яго асноўнай функцыі ці якасці: «Бягуць бягунцы, паўзуць паўзунцы, вязуць рагача калоць багача» (Вілы) або адбываецца падкрэсліванне пэўных прыкмет праз адмаўленне другіх, як у загадцы пра рэпу: «Круглая, а не месяц, жэлта, а не масла, з хвастом, а не мыш». Ну і даволі вялікую групу складаюць загадкі-пытанні, сярод якіх ёсць і жартоўныя: «У каго жанок шмат, а цешчы ніводнай?» (Певень).

Як бачым, прыказкі, прымаўкі і загадкі Веткаўшчыны адрозніваюцца даволі значнай тэматычнай разнастайнасцю. Яны вызначаюцца трапнасцю вобразаў, афарыстычнасцю, а таксама нясуць інфармацыю пра штодзённае жыццё, працоўную дзейнасць, быт і светапогляд народа. Акрамя таго, разгледжаныя выразы пацвярджаюць філасофскую скіраванасць народнага мыслення, высокую ступень крытычнага асэнсавання навакольнага свету і свайго месца ў ім. Нягледзячы на хуткаплыннасць і зменлівасць жыцця, гэтыя выслоўі дагэтуль аказваюць моцны уплыў на нашу свядомасць. Нібы ў люстэрку яны адлюстроўваюць духоўнае жыццё, настроі і маральны стан народа. Даступныя і блізкія людзям па змесце, сціслыя і закончаныя па форме, зручныя ў карыстанні, гэтыя выслоўі нясуць у сабе бяспэўную народную мудрасць.

## ЛІТАРАТУРА

1 Гурскі, А. Беларускія народныя загадкі / Загадкі. Рэд. А. С. Фядосік. Мінск: Навука і тэхніка, 1972. - 448 с.

*Н. А. Сивакова*

### **ПРЕДИСЛОВИЕ В ТВОРЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ С. АЛЕКСИЕВИЧ: СОСТАВ, ФУНКЦИИ, ВНУТРЕННЯЯ ОРГАНИЗАЦИЯ**

Особенности документального творчества С. Алексиевич обусловлены прежде всего нетрадиционным подходом в освещении наиболее острых тем, «затронувших сам нерв народной жизни». Творческие установки автора, разрушающие сложившиеся стереотипы в восприятии исторических фактов, проявляются в структурной организации произведений. Тексты документальных произведений С. Алексиевич имеют уровневую организацию: внешняя фрагментарность позволяет свободно вычленять сходные элементы в структурах других произведений и включать их в особую систему чисто смысловых взаимодействий.

На первый взгляд, исследование структурной организации текста документальных произведений С. Алексиевич не вызывает затруднений, поскольку сам автор выделил в отдельные главы и расположил в определенной последовательности свидетельства

различных людей. Границы фрагментов почти всегда совпадают со сменой носителя повествования. По выполняемым функциям фрагменты можно разделить на три группы (уровня). К первой группе относятся элементы *околотекстового* окружения: заглавия произведений и их частей, эпитафии, предисловия и эпилоги. Они адресованы читателю непосредственно автором, и главный предмет, о котором они информируют - текст произведения (всего или части). Второй уровень – *внутритекстовой* – представлен собственно текстами, состоящими из отдельных монологов, являющимися семантически и структурно образованными единицами, связанными с темой повествования, но полностью проявляющими свой потенциал только в составе целого. Одни и те же элементы, переходя из текста в текст, организуют различные содержания и структуры либо обеспечивают их варьирование. Эти элементы – мотивы, будучи слагаемыми внутритекстовых связей, оказываются важнейшими составляющими межтекстовых отношений, позволяя нам выделить третий уровень – *межтекстовой*.

Элементы, принадлежащие к околотекстовому окружению, занимают в текстуальной организации самые «сильные позиции» - позиции начала и конца. В литературоведении для обозначения начала и конца текста используется термин «рама», предложенный М.Ю. Лотманом. Но в последние десятилетия появляется большое количество исследований, касающихся поэтики и смысловых возможностей компонентов, окружающих основной текст произведения, которые определяют как заголовочно-финальный комплекс. В определении заголовочно-финального комплекса исследователи сходятся во мнении и понимают этот комплекс как «совокупность всех контактных и дистантных компонентов <...>, не входящих в основной корпус текста, но с большей или меньшей степенью обязательности сопровождающих его в книжных и журнальных публикациях» [1]. К таким компонентам относят заглавие, посвящение, эпитафия, предисловие, послесловие, дату, оглавление, оформление титульного листа и книги в целом и т.п.

Предметом нашего исследования станут такие компоненты, которые, не входя в структуру основного текста, тем не менее в значительной степени организуют его смысл. Предисловие и эпилог оформляют начало и конец документального произведения и являются обязательными текстовыми элементами в творческой системе С. Алексиевич. Основное внимание в нашем исследовании мы будем уделять предисловиям, поскольку они, оказывая огромное воздействующее влияние на читателя, принадлежат к авторским знакам, обнажая его присутствие и концентрировано воплощая смысловую направленность текста. Нельзя не согласиться с О. Лазареску, которая, исследуя генезис предисловия как феномена художественного сознания, пришла к выводу, что «исходной моделью данного способа литературной организации текста можно считать установку на «индивидуальную ответственность» автора за все, что он «имеет сказать», «поскольку обязан обосновать особыми доводами важность своей темы и правомерность своего к ней подхода» [2]. Именно предисловие выступает в качестве пространства для проявления авторской субъективности, тогда как эпилог или, как представлено в книгах, – «Вместо эпилога», составлен из фрагментов газет, писем, звонков и выполняет скорее конструктивную функцию, организуя произведение в единое гармоническое целое. Документальная проза С. Алексиевич, составленная из подлинных свидетельств людей, должна содержать такие конструктивные элементы, которые, как кольца, формируют и закрепляют нужное автору понимание.

С. Алексиевич использует предисловие как ресурс авторского направляющего слова, что в целом соответствует его проспективному характеру. Каждое предисловие, как и композиция каждой книги, неповторимо, оригинально, но мы попытаемся выделить общие характерные черты. Для этого нам необходимо исследовать предисловия ко всем книгам по составу, внутренней организации, функциям, по природе связей с основным текстом. Наша задача не просто фиксация в тексте наличия «рамочных» компонентов, а установление их взаимодействия.

Так, в предисловии к книге «У войны – не женское лицо...» пунктирно намечаются основные тематические линии, которые будут развернуты в основном повествовании (женщина – жизнь, женщина – солдат, женщина – и – жертва, женщина – подвиг). Женские представления о войне не стали достоянием официальной истории, они сохранили свою

неповторимую индивидуальную основу и повествуют скорее о том, что происходило внутри человека, а не на определенном участке фронта. На наших глазах «очеловечивается» история с помощью рассказов, передающих внутреннюю атмосферу происходящего. В противовес этому, в предисловии приводятся официальные факты и цифры, подготавливая читательское сознание к «небывалому уровню правды». Сравнение общепринятых фактов, бытующих в сознании людей и откровенных историй, впервые услышанных от героинь, подводит автора к размышлениям о статусе документа, степени его достоверности, правомерности включения в повествование собственных переживаний.

В процессе работы С. Алексиевич открывает для себя неведомый мир войны, который включает не только героические подвиги, но и обычные человеческие слабости. Но, даже приобретя некоторое знание о пределах человеческих возможностей, она не перестает удивляться бесчисленному разнообразию человеческих судеб и тайн. «Я пишу книгу о войне...» - впоследствии это убеждение будет переосмыслено, и стремление написать женскую историю о неизвестной нам войне будет сопровождаться открытием: «Человек больше войны». А в новом издании книги прозвучит: «...моя книга, как я теперь понимаю, о жизни, а не о войне. О том, как хочется человеку жить...» [3, с.305].

По мнению С. Алексиевич, именно женская память, хранящая «запахи и звуки», наиболее эмоциональна, она насыщена подробностями, которые придают документу «неподкупную силу». Она обосновывает свой выбор героинь тем, что женский взгляд - это не известный и не исследованный пласт военной истории. Объясняет также принципы отбора материала – «рассказывать будут не знаменитые снайперы и не прославленные летчицы или партизанки...». Подходит к выводу, что степень достоверности документа определяется концентрацией эмоциональных подробностей. По словам автора, каждый фрагмент – это «уникальный духовный опыт, опыт беспредельных человеческих возможностей, который мы не вправе предать забвению». Каждое воспоминание сливается в единую картину, а мозаичность повествования только подчеркивает остроту пережитых моментов. С. Алексиевич предпринимает попытку изменить отношение к документу: важно не количество жертв, а готовность совершить эту жертву в рамках конкретной человеческой судьбы.

В предисловии повторяется заглавие книги: «Собранные вместе рассказы женщин рисуют облик **войны**, у которой совсем **не женское лицо**». Значимость данного повтора особенно важна для понимания авторской концепции произведения. Эпилог в данной книге структурно не выделен, но эту функцию берет на себя последний абзац, который формально отделен от основного текста, а в содержательном плане завершает мысль, высказанную в первом абзаце: «Поклонимся низко ей, до самой земли. Ее великому Милосердию».

Можно предположить, что идея создания книги детских свидетельств о Великой Отечественной войне возникла у С. Алексиевич в процессе работы над книгой «У войны – не женское лицо...». Избранный ракурс (женская память) в освещении военных событий определил авторские поиски в направлении к детской памяти. Так, в своей первой документальной книге С. Алексиевич пишет: «Во многих квартирах я записывала сразу два рассказа – матери и уже взрослой дочери, а тогда, в войну, маленькой девочки. И детская память часто совершенно с неожиданной стороны высвечивала события» [4, с.288]. Антивоенный пафос книги С. Алексиевич «Последние свидетели» заложен в самом выборе героев, ведущих повествование. Образ ребенка, являющийся центральным в произведении, относится к образам особого психологического переживания. Образ обиженного ребенка – это знак бесконечного преступления против своих же инстинктов. Одна из существенных слагаемых образа ребенка – это его будущее. Младенец, ребенок – это и есть возможное будущее. Жизнь – это движение, устремленность в будущее. Уничтожение, надругательство над ребенком – знак надругательства над самой жизнью.

В самом начале авторского предисловия дан образ убитой маленькой девочки, лежащей на улице вместе со своей куклой. Данный образ не только станет центральным в книге «Последние свидетели», но и выступит в качестве соединительного элемента, связывая в единое смысловое пространство все документальные книги С. Алексиевич.

Немаловажное значение для понимания смысла произведения имеют размышления автора об особенностях детской памяти, о степени достоверности прорвавшихся через десятилетия пронзительных подробностей. Собственные сомнения по этому поводу,

С. Алексиевич снимает двумя аргументами. Дети, помнящие войну, «застрахованы» от идеализации ужаса и страха. Они стали взрослыми, изменилось отношение к произошедшим событиям, но само случившееся яркими фрагментами прочно врезалось в их память. Именно на поиск таких фрагментов, рассказанных детским беззащитным языком, и направлено творческое внимание автора. Несмотря на то, что героям С. Алексиевич приходилось вновь погружаться в то психологическое состояние детского возраста, они все-таки «старше своей детской памяти на сорок лет». Таким образом, дети из невинных жертв превращаются в свидетелей, «самых беспристрастных», а значит, отстаивают право на существование собственной истории о войне.

В плане содержания сохраняется сходство с предисловием к книге «У войны – не женское лицо...». Авторская субъективность проявляется через употребление личных и притяжательных местоимений, вводятся основные тематические центры, присутствует монтажное построение, составленное из отдельных фраз, подготавливающее читателей к возможным потрясениям. Эти формальные и содержательные особенности совершенствуются в каждой книге, и, начиная с «Цинковых мальчиков», автор озаглавливает собственное предварительное слово: «Из дневниковых записей для книги» («Цинковые мальчики»), «От автора, или о бессилии слова и о той прежней жизни, которая называлась социализмом» («Зачарованные смертью»), «Интервью автора с самим собой о пропущенной истории» («Чернобыльская молитва»).

Предисловие к «Цинковым мальчикам» организовано при помощи монтажа, что соответствует основному структурному принципу «жанра голосов» (данное определение предложено автором в эпилоге). В нем соединяются отрывки из авторского дневника, официальных исторических документов, «сегодняшних» газет, услышанных рассказов, а также многочисленные цитаты классиков литературы. Эта подчеркнутая фрагментарность имеет единый стержень – неоднократно прозвучавший рефрен «Я не хочу больше писать о войне», отсылающий к первой книге «У войны – не женское лицо...». А в эпилоге появится указание на следующую книгу «Зачарованные смертью». Таким образом, предисловие и эпилог не только структурно организуют основное содержание книги, но и выступают в качестве соединительного звена внутри формирующегося повествовательного пространства, а значит, начинают функционировать на межтекстовом уровне. Эта связь проявляется не только в указании на заглавие книг, но и ощущается на более глубоком уровне. Так, начальный и финальный абзацы книги «У войны – не женское лицо...» посвящены выражению восхищения великим качеством женского сердца Милосердием. Об этом же рассуждает героиня эпилога «Цинковых мальчиков», желая оправдать свое присутствие на «другой» войне, не такой, как Великая Отечественная: «Разве может военный госпиталь обойтись без женщин? Лежат обожженные... Лежат истерзанные... Даже просто руку положить, передать какой-то заряд. Это же милосердие! Это же для женского сердца работа!» [5, с.168]. Раньше это высокое качество расценивалось как «естественное» движение души, теперь в ситуации «другой» войны нуждается в объяснении, хотя бы для самой себя. В каждом понятии, имеющем отношение к военной действительности, «долг», «жертва», «подвиг» и пр. произошел сдвиг в семантике под влиянием открывшегося знания о пределах человеческих возможностей. Но эти «открытия» делает сам человек, задача автора состоит в том, чтобы «отразить мир человека таким, какой он есть». С. Алексиевич не ограничивается формулировкой задачи, она четко определяет свой предмет исследования – «история чувств, а не история самой войны», основную идею – «животные, птицы, рыбы, как и все живое, тоже имеют право на свою историю», которые демонстрируют уверенное желание пробиваться в глубинные слои человеческого сознания.

В четвертой книге «Зачарованные смертью» С. Алексиевич обращается к проблеме, над которой в советский период нашей истории долгое время висела завеса молчания. Произвольный, независимый от тоталитарной власти акт, даже такой, как самоуничтожение, наглядно свидетельствовал о том, что в стране сохраняется неуправляемая жизнь, бытие неконтролируемых личностей. Кроме того, открытый разговор о самоубийстве оказал бы разрушительное воздействие на миф о стопроцентном единодушии счастливого социалистического общества. В предисловии С. Алексиевич четко обозначает предмет своего исследования: «люди идеи,

выросшие в этом воздухе, в этой культуре, и не перенесшие ее крушения», намечает основные темы, объясняет выбор героев, описывает кристаллизацию замысла.

По мере того как растет авторская уверенность в правомерности включения в повествование собственных чувств и эмоций, углубляется содержательная составляющая предисловий. В них отчетливо наблюдается повторение, а в отдельных случаях, – развитие определенных мыслей, что позволяет нам рассматривать авторский текст как единое повествовательное пространство. Кроме того, повтор свидетельствует о значимости высказанных мыслей, способствует более глубокому пониманию взаимозависимости отдельных частей, оказывает влияние на внутренний ритм всего произведения. Так, неоднократно высказанная позиция: «Но я не судья тому, что увидела и услышала» («Цинковые мальчики») – «Но я не врач и тем более не судья» («Зачарованные смертью») – не только демонстрирует глубокое убеждение автора, но и заставляет читателей выработать подобное отношение к прочитанному. Предисловия, представленные как единый текст, дают нам основания для выявления авторских полномочий, который не просто конструирует в определенной последовательности подлинные свидетельства людей, но и устанавливает «диктат» собственного сознания, реализующийся в подчиненности повествовательной системы единой «точке зрения» – «образ моего времени, каким я его вижу». Данная позиция, являющаяся важнейшей жанровой особенностью, уравнивает в правах автора и героев и позволяет С. Алексиевич в следующей книге заявить о себе как о равноправном участнике диалога на том основании, что мы все «свидетели и участники, палачи и жертвы в одном лице».

Чернобыльскую катастрофу пытаются осмыслить на разных уровнях: социальном, экологическом, политическом. Информация на этих уровнях восприятия выражается в официальных формулировках и цифрах. Она представлена в книге С. Алексиевич в «Исторической справке», с которой начинается повествование. Далее следует глава «Одинокий человеческий голос» – пронзительный монолог о любви, который повторится в конце книги, только это будет другая история и другой «Одинокий человеческий голос». Авторский комментарий редуцируется до ремарок, концентрирующих внимание читателя на том, как сказано. Единственным повествовательным пространством для высказывания собственных мыслей автору остается «Интервью...», которое включается в основное содержание. В нем много вопросов, ответы на которые, возможно, найдутся в будущем: «Чернобыль – тайна, которую нам еще предстоит разгадать».

Таким образом, предисловие и эпилог в творческой системе С. Алексиевич становятся важными факторами, участвующими в процессе организации текста в единое композиционное целое. Предваряющая часть формально отделена от основного содержания, но в то же время тесно с ним связана, объясняет его, расставляет необходимые акценты, оказывает влияние на его внутренний ритм. Предисловие выступает как конспект основных тематических линий, которые будут развернуты в основном содержании, а значит, наблюдается связь с внутритекстовым уровнем. Кроме того, в предисловиях содержатся повторы, позволяющие нам говорить о едином повествовательном пространстве авторского слова, представляющем межтекстовой уровень.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Войткевич, Е. В. Поэтика оглавления в циклических образованиях (опыт неклассической парадигмы художественности) / Е. В. Войткевич // Известия Уральского государственного университета [Электронный ресурс]. – 2007. – № 53. – Режим доступа: <http://proceedings.usu.ru/base=mag/content.jsp>. – Дата доступа: 24. 12. 2009.

2 Лазареску, О. Г. Литературное предисловие как феномен художественного текста / О. Г. Лазареску // Феномен заглавия 2005 - 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://science.rggu.ru/article.html=51149> – Дата доступа: 12.01.2010.

3 Алексиевич, С. У войны – не женское лицо / С. Алексиевич. – М.: Пальмира, 2004. – 317 с.

4 Алексиевич, С. У войны – не женское лицо / С. Алексиевич. – Мн.: Маст. літ., 1985. – 317 с.

5 Алексиевич, С. Цинковые мальчики. Зачарованные смертью. Чернобыльская молитва / С. Алексиевич. – М.: Остожье, 1998. – 608 с.

## СОЛНЦЕ-さん

*Посвящается Ивану Николаевичу Афанасьеву,  
который знает историю не только литературного процесса*

Одним из знаков так называемой «перестроечной» эпохи (хотя, скорее, не знаков, а психогамм, придающих глобальным в своей универсальности знакам иллюзию достоверности) считается фильм К. Шахназарова «Курьер». Есть в этом фильме забавный эпизод, когда на классический «доперестроечный» вопрос «о чем ты мечтаешь?», являющийся чуть смягченной, «очеловеченной» версией космического «в чем смысл жизни?», перестроившаяся тетенька made in USSR отвечает: «Выйти замуж за японца», а тинэйджер, которому перестраиваться вроде и не надо – «А я мечтаю, чтобы коммунизм победил во всем мире». А чуть позже все неожиданно узнали, что смысл смысла – в его не имеющем конца поиске, а если этот поиск прерывается и ставится точка, перед которой торжественно, как вердикт высшей судебной инстанции, звучит «и это все о нем» - смысл исчезает.

Четкого направления поиска смысла не существует, зато это направление ох как четко можно задавать. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...», - чем не направление? Только попадая в развитое литературоцентрическое пространство этот вектор движения изначально обречен на коррекцию с позиций мифологической логики, где кроме « $\Rightarrow$ » и « $\neq$ », есть еще пресловутое «как». И «быль» на глазах начинает превращаться в «сказку», преодолевая «пространство и простор». «Сказка» неслась на звездных крыльях Икаров, которые падали только для того, чтобы взлететь еще выше, «сказка» выходила из-под пера не Эдипов, но Тересиев, чья слепота оказывалась гарантом самого острого зрения, «сказка», как «орел степной, казак лихой», мчалась на горячем скакуне среди золота изобильных полей, не прикрывая, а отменяя любую другую «картинку».

Литературоцентризм изначально ориентирован на монотеизм уже хотя бы в силу того, что он – «центризм». Поэтому советская эпоха с ее эстетическим адекватом соцреализмом – это пик реализации, своеобразный (хочется добавить «весьма») золотой век литературо-/искусствоцентризма. Монотеизм, который в известной степени есть тоталитаризм, и, соответственно, сформированный им тип литературо-/искусствоцентризма предполагают создание Большого Канона, способного простирать свое влияние на все элементы как собственно реальности, так и вторичной реальности, в результате сливающихся воедино. Боги и герои, точнее, Бог и святые – точки опоры, на которых зиждется образ реальности. Эти точки, во-первых, позволяют образу обрести абсолютное равновесие, во-вторых – дают возможность держать картинку в фокусе. Идеальным вариантом подобной картинки оказывается плакат – кто будет спорить с тем, что лучшие образцы этого жанра можно обнаружить в пространстве так называемого тоталитарного искусства? Плакат – своеобразная икона культуры монотеистического типа. Вообще, подобная культура тяготеет к воспроизведению иконических знаков не в том, достаточно широком смысле, когда под этим обозначением понимается наглядное отображение свойств и качеств преднаходимого предмета, и предполагается более или менее полное совпадение означаемого и означающего, а в смысле переноса до грана выверенных сформированных свойств и качеств, презентуемых означающим, на само означаемое. Вполне себе мифологическая тактика в свете представлений об абсолютной тождественности изображения и изображаемого.

Грань между «сказкой» и «былью» до такой степени стирается (иначе миф просто не был бы мифом), что Большой Канон порой позволяет себе, по большому счету, нескромное щегольство своей нерушимостью: нет-нет да и блеснет в зоне его действия образ подчеркнуто иной реальности, которая берется утверждать, что она все-таки та же самая – единая и неделимая. Это и странный образ земли, раскинувшейся на широких полях, на зеленых лугах,

среди густых садов и вишневых кустов, у подножья Черных гор, закрывающих собой Горное Буржуинство, Равнинное Королевство, Снежное Царство, Знойное Государство, в одном из которых вполне могут обитать маг и кудесник, скромно именуемый себя доктором, и мальчик с железным сердцем, и девочка-кукла, плачущая настоящими слезами. И образ почти не земли – слишком красивое имя, слишком высокая честь – ради мечты о которой можно хату покинуть, пойти воевать. И образ совсем не Земли, где навсегда затерялась девушка, похожая на видимый в последний раз свет звезды... Пусть эти образы прикрываются самыми настоящими, заверенными подписями и печатями мандатами, где черным по белому начертано: «сказка», «баллада», «песня», а то и «фантастическая повесть», но мы, люди эпохи инвентаризации, чувствуем исходящий от них мощный аромат фэнтезийности. Перед нами классическая другая реальность, которая на самом деле все та же единственная – по сути, обладающий уникальными свойствами сплав, полученный в результате переплавки многочисленных образов реальности в печи мифологии. «Фэнтезийная» реальность подобного типа – это реальность, живущая «внутренностями наружу», вывернутая наизнанку подобно классу живых существ, скелет которых вынесен на поверхность тела. Нет нужды пояснять, что скелет в данном случае – мифологический каркас. И столь же естественным представляется, что такие образы реальности возникают как результат гипермифологизации: действительно, Всадник, скачущий впереди, просто не может направить бег ретивого коня куда-нибудь в сторону Курской губернии, Красному графу до боли не хватает Красной Планеты, в идеале – сплошь красной...

В результате действия механизмов семиотической эпохи слово и дело сегодня находятся в слишком сложных отношениях. Что имеют в виду, когда говорят о том, что советский культурный космос разрушился до основания? Разрушился? Или до основания? А если основание все-таки осталось, то разрушился ли? В любом случае, четкая система координат, которая есть у человека, живущего в моноцентрической реальности, дала сбой. Вероятно, само мифологическое «кольцо» этим сбоем повреждено не было, но вот где верх, где низ, где право, где лево находящиеся в кольце уже не понимают. Что делает любой нормальный пользователь в таком случае? Правильно – перезагружает систему, надеясь, что это восстановит ее нормальное функционирование. Однако этот метод срабатывает далеко не всегда. Последние попытки перезагрузки вроде бы направленные на восстановление космического порядка привели, на мой взгляд, к возникновению какой-то травестийной версии космоса или, того хуже, извращенной карнавальной реальности, которая мало того, что себя таковой не осознает, так еще и полагает, что предлагаемые ею коды-перевертыши – это и есть норма, которая пребудет в веках. Особенно причудливые очертания приобретает в этой ситуации так называемый исторический процесс. История прекратила течение свое – и цикличное и линейное. Сбой в системе подверг деформации механизм памяти и, действительно, остается только констатировать, что танки Гудериана стали сегодня чем-то таким же далеким, как и слоны Ганнибала. Только с маленьким уточнением – ни первого, ни второго имени среднестатистический обитатель «кольца», скорее всего, не воспроизведет. Если в этом случае мы, вероятно, имеем дело с искаженной цикличностью, характерной для травестийного космоса, то следующий диалог представляет не менее деформированную линейность, бытующую в пространстве карнавала, отменившего собой до- и посткарнавальную реальность: «– А что это за город такой – Питэр? – Ну, Петербург. – А когда же он, по вашему мнению, носил такое название? – Сначала его называли Петроградом, потом Питэром, потом Сталинградом, а теперь уже переименовали в Петербург».

При наличии подобного контекста возникает вопрос: стоит ли очередной раз перезагружаться? Может быть, имеет смысл переустановить систему? А если перезагрузке предпочесть переустановку, то какой системе отдать предпочтение – прежней, уже апробированной, или принципиально новой, от которой не знаешь чего ожидать? В такой ситуации неизбежен поиск аналогий. Страной, народ которой в сентябре сорок пятого пережил крушение мифа и тотальное разрушение сформированного им космоса, была Япония. Император заявил о своей небожественности – Солнце погасло – наступил Апокалипсис.

Постапокалиптическая Япония начала строить себя на иных основаниях. Солнце погасло, но при этом божественность обрела способность обнаруживать себя везде. В широком смысле, канон тоталитарного типа уступил место языческому канону. Однако в отличие от постапокалиптической Японии мы все еще пребываем в зоне Апокалипсиса. Поэтому логичным ходом в этой ситуации представляется попытка создания «переходного» образа реальности, возможно, гибридного по своей природе. Подобный переходный образ должен апеллировать к Великому канону, представляющему в двух измерениях: монотеистическом/тоталитарном и политеистическом/языческом. Первым и пока единственным удачным экспериментом в этой области мне представляется мир «Первого отряда», который начал разворачиваться представший перед зрителями / слушателями / читателями в 2009 году.

Для тех, кто еще не причастился реальности «Первого отряда» – текстовка из рекламного буклета к фильму: «1942 год. Россия – единственная страна, которой удастся противостоять нашествию нацистских захватчиков. Параллельно с боевыми действиями между регулярными армиями разворачивается скрытая от непосвященных жестокая война двух секретных оккультных служб, двух специальных военных ведомств: немецкого «Аненербе» и русского 6-го отдела военной разведки. На вооружении этих подразделений не танки и самолеты, а законы магии и волшебства. Древнее заклинание позволяет магам «Аненербе» вызвать из царства мертвых дух великого магистра ордена Меча крестоносца барона фон Вольфа, павшего 700 лет назад в ходе Ледового побоища. Фон Вольф соглашается принять участие в войне за мировое господство на стороне Третьего рейха. Начальник 6-го отдела военной разведки генерал Белов решает подключить к операции по противодействию одного из своих самых одаренных агентов – 14-летнюю девочку Надю. Под знамена барона собирается армия демонов – злобных обитателей загробного мира. Надя решает вызвать из потустороннего мира своих погибших друзей – пионеров-героев, казненных фашистами в самом начале войны...» Правда, наверное, следует сразу сделать оговорку: я абсолютно согласна с мнением одной из участниц проекта – писательницы Анны Старобинец, которая рекомендует перед прочтением этого, мягко говоря, странноватого послания в обязательном порядке посмотреть трейлер к фильму – великолепно выстроенный, безукоризненно стильный, безумно красивый и при этом абсолютно точный видеоряд качественно изменяет ракурс восприятия промоушен-текста.

Итак, на сегодняшний день «Первый отряд» («The First Squad») – проект, включающий в себя полнометражный фильм в жанре фэнтези и стилистике анимэ, созданный японской компанией Studio 4°C и специально организованной под этот проект канадской Molot Entertainment (в числе учредителей которой – авторы идеи и сценария Михаил Шприц и Алексей Климов), видеоклип Лигалайза – рэп, совмещенный с мелодией танго «Утомлённое солнце» на фоне кадров из вышеупомянутого анимэ, незавершенный роман Анны Старобинец «Первый отряд: истина» и мангу художника Энки Сугихары.

Первая абсолютно точно в эстетическом смысле выстроенная модель реальности переходного типа принесла своим создателям столь же абсолютно скандальную славу, в разящих лучах которой померкли и безумное, хотя весьма логичное с точки зрения апокалиптически-карнавального сознания литературное фэнтези соратника великого и могучего Сергея Лукьяненко Владимира Васильева, где маршал Жуков (равно, как и Тамерлан, и Александр Великий и пр.) оказывается инопланетяном, во младенчестве перемещенным на Землю-резервацию как существо с дефектным генетическим кодом, ставящим под угрозу мирное существование родной планеты, и наивно прагматичное кинематографическое фэнтези «Мы из будущего».

Когда я говорю об эстетической точности, я прежде всего имею в виду практически идеальное совмещение при моделировании реальности «Первого отряда» современной синтоистской и советской тоталитарной каноники. Впечатляющая мифология пионера-героя в пространстве советского культурного космоса создавалась по принципу канонического жития святого мученика. Синтоистская каноника (возможно, единственная «живая» и по сей день) перекодирует этот же образ в образ божества в виду отсутствия единого центра целостного в своей автономности, а, следовательно, способного моделировать собственную систему координат.

Почему же увенчавшийся несомненным успехом эксперимент по преодолению конфликта непонимания между явлениями, принадлежащими разным семиосферам, показался многим столь возмутительным? Вероятно, это объясняется спецификой восприятия языка, благодаря использованию которого диалог оказался возможным. Язык фэнтези да еще помноженный на стилистику анимэ – язык не просто массовой культуры – язык поп-культуры. Разговор же на подобном языке для огромного количества реципиентов означает переход на территорию «низкого жанра», что представляется чуть ли не глумлением над святынями. Но в пространстве культуры не существует деления на «хорошие» и «плохие» языки. В случае с интерпретацией реальности «Первого отряда» мы, вероятно, имеем дело с подменой понятий: не «плохой» язык, а язык, которым не владеешь. Язык поп-культуры сродни языку плаката, поэтому он более чем адекватен данной ситуации. Кроме того этот язык сегодня, пожалуй, один из немногих, если не единственный, на котором можно безо всяких оговорок и уточнений говорить о Великом подвиге. Языком этим практически в совершенстве владеет молодой зритель, который и представляет target-group «Первого отряда».

Да, Зина из «Первого отряда» - это не Зина Портнова, Марат – не Марат Казей, Валя – не Валя Котик, Леня – не Леня Голиков. Точно так же, как и Зина Портнова, Марат Казей, Валя Котик, Леня Голиков со страниц знаменитой серии советских книжек, счастливо обретенных Михаилом Шприцем и Алексеем Климовым на развале блошиного рынка, не есть реальные Зина, Марат, Валя, Леня. Обретая жизнь в разных мифологических системах, они отличаются друг от друга в практически такой же степени, как Осирис, Дионис, Христос – умирающие и воскресающие боги.

А что касается лично меня – в данном конкретном случае я как правоверный обитатель мифологического пространства не хочу слышать версий о Марате, у которого элементарно сдали нервы в то время, когда он находился в секрете, о Марате, который, выпив самогона, не смог адекватно оценить ситуацию, о Марате, который и гранату-то не взрывал... Мне больше по душе воскресшие боги «Первого отряда»: «весь, как божия гроза» – Марат, утончено-рыцарственный, без страха и упрека – Леня, трогательно нелепый гадкий утенок, в угловатых движениях которого угадывается размах крыльев прекрасного лебедя – Валя, невообразимо красивая, подобная взметнувшемуся языку пламени – Зина. Сила, Воля, Верность, Страсть. Созвездие на бессолнечном небе Апокалипсиса.

*Т. Н. Усольцева*

## **РАПСОДИЯ Н.С. ЛЕСКОВА «ЮДОЛЬ»: К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА**

Н.С. Лесков уже в своих ранних произведениях стремился выйти за рамки общепринятых жанров, а в 1880 – 1890-е годы поиски писателем новых форм были особенно активными и, следует признать, эффективными. Беллетриста уже не устраивали собственно литературные жанры, стремление зафиксировать правду жизни таким образом, чтобы она не просто вызвала сочувствие, а стала частью души человека, возбуждала острое желание изменить мир, сделать окружающую действительность более гармоничной и совершенной. В период зрелого творчества у Лескова возникло желание создать универсальные жанры, основанные на синтезе форм различных видов искусств. Так, на стыке литературного жанра повести и жанров живописи – пейзаж и жанровая сценка – в творчестве Лескова появляются произведения с подзаголовком пейзаж и жанр. На сочетании элементов повести и музыкального жанра рапсодия создана рапсодия Н.С. Лескова «Юдоль».

Обращение к элементам жанров живописи позволяло писателю более ярко, зримо и объемно представить внешнюю сторону действительности, подчеркнуть одновременно соотношение динамики и статики в происходящих событиях, как бы находя удивительное соотношение в фиксировании мимолетного и вечного. Музыка же всегда отличалась особой индивидуальностью восприятия, она обращена к глубинным душевным ощущениям, для нее характерно вариативное звучание одной и той же мелодии (темы), которая в различном

обрамлении каждый раз получает новое звучание, как бы проясняя и в то же время углубляя смысл услышанного. Рапсодия как музыкальный жанр имеет удивительную историю: изначально это пение или декламация нараспев отрывков из эпических поэм Гомера сказителем-рапсодом, отличавшихся способностью к импровизации и из известных отдельных частей создававших неожиданно новое, уникальное произведение. Очередной интерес к рапсодии возникает у композиторов-романтиков, которые понимают этот жанр как фантазию на народные темы [1, с. 752]. Эпическое начало, характерное для жанра, свободное сочетание разнохарактерных эпизодов, их народный характер позволяют Лескову обратиться к прошлому и настоящему, увидеть в разнохарактерном общем и закономерное, а частные бытовые истории, соединяясь воедино, приводят писателя к онтологическим выводам.

Заголовочный комплекс (заглавие «Юдоль» и подзаголовок «рапсодия») определяет и манеру изложения, и проблематику, и жанровую специфику произведения Лескова. В.Далем «юдоль» определяется не только как долина, но и как «земля наша, мир поднебесный. Юдоль плачевная, мир горя, забот и сует» [2]. Подзаголовок «рапсодия» подчеркивает импровизационную специфику произведения, соединяет разномасштабные и разнохарактерные эпизоды в одну эпическую историю. Сам Лесков неоднократно подчеркивал «мозаичность» своих произведений, но, пытаясь охарактеризовать повесть «Юдоль», он прибегнул к более яркому образу – образу лоскутного одеяла: «Это все правда, но сшивная, как лоскутное одеяло у орловских мещанок за Ильинкой. Время изображено верно, стало быть, и цель художественная выполнена. Лица тут есть и курские и тамбовские. Для моих целей (передать картину нравов) это все равно. На всей этой полосе нравы одинаковы, и что было в Орле, Курске и Тамбове, то все отлично мешается и укладывается на одной палитре, назвать же это воспоминаниями было нужно для того, чтобы показать, что это не вымысел. Это и не вымысел — это свод событий своего времени и одной природы в одну повесть» [3,255]. «Передать картину нравов» - это слишком скромная, скорее внешняя задача, которую ставил перед собой писатель. Лескова волновали более глобальные вопросы: что необходимо делать для изменения ситуации коренным образом, для духовного пробуждения русского человека, безмятежно пребывающего в наивной детской неморальности, зачастую совершающего поступки, руководствуясь не этическими представлениями, а скорее звериным инстинктом.

Мотив голода, поданный в различных ракурсах, постепенно переходит границы социально-бытового осмысления, получает онтологическое звучание благодаря композиции произведения и вариативности организующего мотива. Композиция произведения имеет следующие особенности: повесть состоит из 26 глав, каждая из которых имеет свой самостоятельный сюжет, при этом все главы, как справедливо указывает Л.В.Савелова, можно разделить на «три смысловые группы. <...> Первая группа объединяет главы, рассказывающие о физическом голоде. <...> Вторая группа знаменуется повторением эпиграфа, что вводит идею преображения души при «пробуждении» от «сна жизни». Эта часть повествует об истории любви-«сна» тети Поли и ее духовного пробуждения.. <...> Третья группа ... призвана раскрыть путь, открывающий жизнь вечную, и посвящена двум эпизодам «духовного пробуждения» - повествователя и княгини Д\*, в сопоставлении которых формируется итоговый смысл произведения» [4]. Мотив голода телесного и духовного имеет рамочное обрамление: прежде, чем описывать страшные события 1840 года, Лесков вводит рассказ о снах-предсказаниях птичницы Аграфены Петровны (1 глава) о неизбежности голода («все теперь будет к голоду» [5, т. 9, с.222]), а последняя, 26 глава, являет собой свидетельство неизбежности изменений: окончания голода, созревания нового зерна и надежд на обретение хлеба духовного.

Первая группа эпизодов (2 – 14 главы), в которой описаны картины голода физического, поражает обыденностью и натуралистичностью. Повесть представляет собой детские воспоминания писателя, поэтому Лесков фиксирует факты, не комментируя их, не дает никаких нравственных оценок, что приводит к удивительному художественному эффекту. Незамутненный детский взгляд замечает и констатирует события, которые не могут уложиться ни в одну этическую систему, признанную цивилизацией: мать, осознающая, что не сможет прокормить ребенка, предпочитает принять с ним смерть, замерзнув в сугробах;

девочки, своровавшие и заколовшие чужого ягненка, зарезают и свидетеля, мальчика, подсмотревшего за ними в окошко, а чтобы избавиться от трупа, пытаются сжечь его в печи; женщины всех возрастов выходят к колодцам, чтобы продать свое тело за еду... Люди перестают быть людьми. Писатель неоднократно подчеркивает, что физические страдания доводят человека до пограничного состояния, заставляют совершать такие поступки, которые в обычных условиях он никогда бы не совершил: «В народе стало усиливаться мрачное озлобление: мужья ни за что ни про что били жен, старики обижали ребят и невесток, и все друг друга укоряли хлебом, и один на другого все призывали «пропасть»: «О, нет на вас пропасти!» [5, т. 9, с.227]. В 13 – 14 главе мотив преступления неразрывно связан с мотивом наказания, который получает достаточно традиционное для русской литературы 19 века разрешение – возникновение образа грозы, принесшей «оживление» воздуха и надежду на лучшие времена, связанного с мотивом очищения.

Во второй части (15-23) вариантом мотива голода становится мотив сна, с помощью которого писатель подчеркивает необходимость духовного пробуждения. История тети Полли является тому ярким подтверждением. Именно тетя Полли, сама пережив и минуты нравственного падения, и духовного возрождения, понимает, что не засуха является истинной причиной страшного физического голода: «Это ужасно: круглый год – голод ума, сердца и души... И тогда уже – всякий голод» [5, т. 9, с.297].

Мотив пути становится организующим во второй и третьей части произведения, поэтому Лесков вполне закономерно обращается к библейским мифологемам. И образ звезды, озаряющий путь к истине, и образ Христа, возникающий в песнопениях, к которому приходят «За верой, зреньем и прощеньем» [5, т. 9, с.298], и рассказ «о несчастном Иуде из Кириота» [5, т. 9, с.307] – все свидетельствует о возможности обретения такой веры, которая будет способствовать утолению голода сердца и души.

Истинная вера не созерцательна, а действенна, она не может оставить равнодушными окружающих людей. В третьей части рапсодии (24 – 25) начинает звучать мотив любви, позволяющий человеку обрести смысл жизни, уверенность в верности выбранного пути, который обращен не к обыденности и суете, а к вечности и единственно возможной истине.

Последняя глава повести «Юдоль» отсылает читателя к раннему творчеству писателя, к повести «Житие одной бабы», в конце которой юный гимназист «с глазами, полными чистых юношеских слез» читает стихи А. Майкова:

О боже! Ты даешь для Родины моей  
Тепло и урожай – дары святые неба;  
Но, хлебом золотя простор ее полей,  
Ей также, господи, духовного дай хлеба... [5, т. 1, с.385]

Этот диалог писателя с самим собой далеко не случаен, Лесков в «Юдоли» достаточно часто будет отправлять читателя к своим ранее написанным произведениям, но при этом и в более позднем творчестве будет как бы напоминать о «Юдоли». Это только свидетельствует в пользу того, что писатель, создавая рапсодию, тонко чувствует законы жанра и при этом прекрасно осознает, что все его творчество в целом – это рапсодия, в которой основными эпическими эпизодами являются неприкрытые и неприбранные картины русской народной жизни.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990.

2 Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль // <http://vidahl.agava.ru>[Электронный ресурс]. Режим доступа: 7.06. 2010.

3 Гроссман, Л. Н. С. Лесков / Л. Гроссман. – М.: Гослитиздат, 1945.

4 Савелова, Л. В. Повесть Н.С. Лескова 1890-х годов: концепция человека и проблема жанрового синтеза / Л.В. Савелова // <http://conf.stavsu.ru/> [Электронный ресурс]. Режим доступа: 7.06. 2010.

5 Лесков, Н. С. Собр. соч.: в 11 т. / Н. С. Лесков. – М.: Худож. литер., 1956 – 1958.

## **ОБРАЗ ИСКУСИТЕЛЯ В СОВРЕМЕННОЙ ПРАВОСЛАВНОЙ ПРОЗЕ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. БЛОХИНА И ИНОКА В. ФИЛИПЬЕВА)**

Образ искушителя, восходящий к библейскому змию, обольстившему в раю Еву, получил широкое распространение в фольклоре и художественной литературе. В Евангелии искушителем назван диавол, то есть злой дух, который, подвергнув Иисуса Христа в пустыне испытаниям, стремился подчинить Его волю своей, разъединив ее с волей Божией. Истории, повествующие о противостоянии христианских монахов-подвижников искушающему воздействию бесов (нечистой силы), содержатся в книге византийского духовного писателя Иоанна Мосха «Луг духовный», а также в других произведениях, представляющих древнюю житийно-аскетическую литературу. Как замечает С. Аверинцев, бесы, по учению Церкви, – «страшная реальность; верующий человек имеет право находить наивными фольклорные представления и народные суеверия, исторически примешивавшиеся к опытному знанию и догматическому суждению о бесах, но не единодушное свидетельство Св. Писания и Св. Предания об этой реальности» [1, с. 83].

Искушительная активность бесов как слуг сатаны – одно из первостепенных свойств, характеризующих их сущность и отношение к роду человеческому. По словам С.В. Максимова, «смущать соблазном или завлекать лукавством – прямая цель дьявольского пребывания на земле среди людей по прямому предписанию из преисподней и по особому выбору самого князя тьмы или сатаны» [2, с. 157]. Опасность искушения для христианина заключается в возникающей возможности потерять веру или свершить тяжкий грех. С этой точки зрения среди произведений русской прозы XX века, через которые проходит мотив искушения, примечательным является роман С. Клычкова «Чертухинский балакирь», где образ прельщающей нечистой силы создан в соответствии с христианскими демонологическими представлениями. Бес в романе предстает искушителем народных правдоискателей-богомольцев. Он стремится сбить их с пути благочестия, вовлечь во грех.

«Бесы злы безусловно и неизменно, так что все исходящее от них, – дурно, и всякое добровольное общение с ними, хотя бы из любопытства, – тягчайшая измена Богу» – подчеркивает С. Аверинцев [2, с. 83-84]. Церковь призывает верующих быть бдительными и не поддаваться внушениям, исходящим от злых духов. Поэтому и мотив искушения, связанный с образами диавола и бесов, особенно заметно прослеживается в произведениях современной православной прозы (напр.: Ю. Вознесенская «Мои посмертные приключения», «Путь Кассандры или Приключения с макаронами», инок Всеволод Филипьев «Гость камеры смертников или Начальник тишины, Н. Блохин «Святочная повесть», «Бабушкины стекла», «Суд», «Избранница», Г. Александрова «Приключения Ксюши по ту сторону экрана»).

Образ диавола-искушителя является одним из главных в сказочных повестях-притчах Николая Блохина, которые составили его книгу «Бабушкины стекла», адресованную автором как детям, так и взрослым читателям. Враг рода человеческого в них выступает под разными именами. В «Святочной повести» он называет себя Постратоисом, в «Бабушкиных стеклах» – Вельзевулом, а в сказке-притче «Суд» представляется «массовиком-затейником из Чертопоказа». Характеризуя «властелина поднебесья», раскрывая его сущность как «начальника лжи и пороков», Н. Блохин опирается на духовный опыт, накопленный в недрах православной святоотеческой традиции. Преподобный авва Дорофей, например, в своих «Душеполезных поучениях» разъясняет: «Почему же диавол называется не только врагом, но и противником? Врагом называется потому, что он человеконенавистник, ненавистник добра и клеветник; противником же называется потому, что он старается препятствовать всякому доброму делу. Хочет ли кто помолиться – он противится и препятствует ему злыми воспоминаниями, пленением ума и унынием. Хочет ли кто подать милостыню – он препятствует сребролюбием и скупостью. Хочет ли кто бодрствовать – он препятствует ленью и нерадением, и так-то он сопротивляется нам во всяком деле, когда хотим сделать доброе» [3, с. 278]. В сказочных повестях-притчах диавол изображен учителем зла, главой

демонического воинства, которое в противостоянии Богу стремится привлечь на свою сторону людские души. В «Святочной повести» Постратоис воплощает злую волю, направленную на то, чтобы «зажечь» в душе героя произведения, девятилетнего Федюшки, «геенский огонь». Отношения между «носителем греха и смерти» и ребенком выстраиваются по модели «учитель-ученик», а также «искуситель-испытываемый». Наука Постратоиса, в азы которой он посвящает «юношу», – антихристианство. Это наука греха, преступления Божьих заповедей, основные «правила» которой сводятся в изложении «князя тьмы» к культу силы и своеволия, к презрительному отвержению и уничтожению проявлений совести, кротости и милосердия в людях. Постратоис поучает: «Если для того, чтобы тебе стало хорошо, надо сделать кому-то плохо, то делай не задумываясь. Это закон жизни № 1, запомни. И горе тем, кто пренебрегает этим законом, горе жалостливым, горе честным слюнтяям!» [4, с. 278]. Ослушание, по Постратоису, – проявление силы духа, жизнь – «убогая маята», добро никчемно и скучно, а грех – «прекрасное создание», «торжество свободной воли», которым только и может гордиться человек.

В «Святочной повести» Постратоис превращается в «громдного желтого чешуйчатого змея». Демонстрируя силу своего искушающего воздействия, он гордится тем, что «приложил» к созданию греха, до которого «царило на земле одно сплошное скучнейшее добро», свое «веское», «тихое, ласкающее душу слово».

Большое место в сказочных повестях-притчах занимает описание внешности искусителя. Развернутые портретные характеристики Постратоиса и «массовика-затейника из Чертопоказа» выполняют важную оценочно-смысловую функцию и подчинены выявлению негативной сущности дьявола. В «Святочной повести» портрет искусителя символизирует абсолютное духовное зло, носителем которого выступает Постратоис: «...громдный горбатый нос с волосами, метлами торчавшими из ноздрей, казался хищным клювом, один клевок которого способен расколоть любой крепости череп, выпученные красные глазищи буквально придавливали и парализовывали, столько в них было яростной, бурлящей силы и одновременно какая-то недобрая, угрюмая притаенность излучалась из них, от этих глаз хотелось отвернуться и бежать, но они будто привязывали к себе...» [4, с. 222].

Характеризуя внешность дьявола, автор особое значение придает таким портретным составляющим, как взгляд, мимика и манера поведения. «Князь поднебесья» – искусный лицедей. С целью обольщения жертвы он способен к многочисленным перевоплощениям. Постратоис агрессивен, но, если потребуется, может принять и облик ненавистного ему Христа. Искуситель меняет различные маски. Его манера поведения чаще всего театрально-игровая, скрывающая внутреннюю пустоту, ущербность и неприятие человека как «венца творения» и «раба божьего». Не случайно, что в сказочной повести-притче «Суд» искуситель выдает себя за массовика-затейника, представителя организации под названием «Чрезвычайная товарищеская помощь народным зрелищам» («Чертопоказ»). Его внешний облик автор характеризует так: «...у двери со шляпой-цилиндром в одной руке и необъятно-огромным черным портфелем в другой стоял высокий, зеркально-лысый мужчина старше средних лет, бледный, с резким, буйным, даже слишком буйным взглядом. Огромный тонкогубый рот его обворожительно улыбался. Черный с блестками изящнейший костюм сидел на нем как влитой, правда, отдавал какой-то театральнойщиной, цирком – повседневно такие костюмы не носят» [4, с. 404-405].

Многие портретные подробности, связанные с образом искусителя, особенно примечательны. Так, в мимике Постратоиса доминирует ухмылка, злорадная усмешка. Характеризуя его взгляд, автор употребляет такие выражения, как «вымораживающие душу», «испытующие прищуренные» глаза. Постратоисов голос может быть как ласковым, так и издевательским. Его смех «нечеловеческий», напоминающий «громоподобный, рыкающий хохот».

По словам дьявола, принявшего облик «массовика-затейника из Чертопоказа», «человек рожден для того, чтобы разрушать себя» [4, с. 409]. В сказочной повести «Бабушкины стекла» «глава бесовщины» Вельзевул, посвящая свое воинство в основы искусства обольщения, призывает его проявлять особую изворотливость в борьбе с «Творцом

неба и земли» за «трон вселенной»: «Сказал им Бог: «начало премудрости – страх Божий». Так вот, все силы наши надо отдавать, чтобы не было этого страха. Чтоб человек ничего не боялся, никого не стеснялся. Тут-то он наш! ... нашептывать, все время нашептывать, не уставать: «Ты всемогущ, ты могуч; если захочешь, ты можешь все, нет преград твоему разуму и силам». И подсовывать им такие дела, которые для них неразрешимы или трудны невероятно – пусть с ума сходят от отчаяния, когда не выходит. А неудачнику шептать: «Это завистники тебе развернуться не дают – круши их, круши во имя правды!» Пусть они правду на земле ищут, пусть за справедливость воюют. Один такой правдоискатель десятерых за нее загрызет, пока добьется ее – нашей правды!» [4, с. 172].

В изображении искусителя автор нередко опирается на поэтику аллегории и персонификации. В «Святочной повести» Постратоис-змея организует серию наглядных представлений. Перед Федюшкой один вслед за другим предстают Страх, Тоска, Грех и Смерть, сопровождающие людей после грехопадения. Этим уродливым спутникам «начальник геенского огня» дает положительную характеристику. Так, Грех, представляющий собой «омерзительнейшего вида существо – огромный бугорчатый комок, который пополам перерезала чудовищная зубастая пасть», по словам Постратоиса, «как раз то духовное начало, чем живут люди на земле и чем они общаются меж собой» [4, с. 237]. Сущность эгоистического своеволия, утверждаемого искусителем в качестве «прекрасного удела сильного человека», выражена в образе крохотного, с капризным личиком, двойника Федюшки. Сатана показывает «юноше» его маленькое «хочу», которое велит «наперекор всему делать то, что тебе нравится»: «Из-за клыков разъявленной змеиной пасти выскочил длинный, раздвоенный на конце язычок и вонзился в Федюшкину грудь, свободно пройдя сквозь одежду. ... перед самым его носом на подрагивающем раздвоенном языке стоял маленький-маленький, со спичку ростом, человечек, точь-в-точь Федюшка и лицом, и телом, правда, не очень, слишком уж капризно-требовательным было его сморщенное личико. Гримаса недовольства чем-то перекосила крохотные черты его, глазки гневно сверкали, а из ротка вдруг громоподобно рявкнуло: «хочу!» [4, с.242-243]. По учению Постратоиса, человек должен слушаться только своего «хочу». «Покорный раб» желаний, порождаемых злой волей, и есть «повелитель жизни».

В повести Н. Блохина «Избранница» ситуация искушения, в которой оказывается юная христианка Зоя, выступает моделью жизни и поведения «последователей религии Страдающего Спасителя» (инок Всеволод Филиппев) в условиях современной, опутанной паутиной греха цивилизации. Авторское утверждение главной идеи произведения выражено в заглавии. Неотмирная Зоя принадлежит к «избранным»: «ибо на протяжении всей истории человечества большинство служило не Богу, а своим греховным намерениям и страстям, возведенным в правила жизни и противопоставленным Божиим заповедям. Верные же Господу почти всегда оказывались в меньшинстве и собственно к ним применялось выражение: *люди не от мира сего*)» [5, с. 91-92]. Сильная и глубокая вера в Христа дает возможность героине сохранить душу и через отказ от поклонения кумирам развращенного большинства, преодолеть страх перед страданием и гонениями. Символом ценностных предпочтений современного антихристианского мира выступает в повести бес-черноголов, идол-сюрприз с долларовой начинкой: «И перед Зоей предстал смеющийся черноголов с цилиндром на башке. Он состоял из двух половинок, как матрешка: от другой отдели, вот и доллары твои» [6, с. 112]. Как предвестник искушения злой дух в образе черноголова появляется после окончательного отречения героини от князя тьмы: «... она вдруг увидела слева от себя, чуть выше головы черный круг и в нем черную же, но лакированную голову, безлобую, безбровую, с остатками ухмылки на тонких губах и светящихся зубах. Будто вот только что дали чем-то тяжелым по черной голове, а она по инерции продолжает ухмыляться перед тем, как завять от боли. И Зоя по-настоящему, всей слюной, что была у нее во рту, плюнула в черноголова, прямо в его ухмылку, и тот-таки взвыл перед тем, как пропасть вместе с черным кругом» [6, с. 34-35].

Образ искусителя – один из центральных в «повести-притче для потерявших надежду» инока Всеволода Филиппова «Гость камеры смертников или Начальник тишины».

Составной частью ее сюжета является мотив договора о продаже души дьяволу. Проследивая внутреннее преображение главного героя, бывшего преступника, его путь к вере через преодоление мирских соблазнов, автор утверждает христианские добродетели смирения и покаяния, преображения страдания и спасения души.

Зло в произведении воплощено в образе демонической личности – ученика и ревностного служителя сатаны Святополка Каиновича Князева. Инок Всеволод противопоставляет мирские ценности (материальные блага, плотские удовольствия, власть) и христианские идеалы (смирение, милосердие, преображение страдания). Особое значение в идейно-религиозном мире повести-притчи занимает раскрытие сущности монашества как «жизни неотмирной и всецело покаянной», как постоянное «избрание Неба в противовес обманчивым прелестям мира сего» [7, с. 111]. Слова «искушение», «соблазн», «прелесть» неоднократно повторяются в тексте произведения. Так, по словам инокини Феклы, ссылающейся на писания святых отцов, «монахам на небо взирать не подобает, небо – область духов злобы поднебесной, могут искушения быть» [7, с. 91]. Главный герой, Влас Филимонов, осмысляя грехи молодости и отрекаясь от мирских ценностей, заключает: «Милые улыбки, красивые фразы, обходительность... А что за этим? Желание любой ценой достичь своей цели. Грязной цели. Какие люди наивные, какие мы все наивные. Так и ведь и сатана, изящный оболъститель, с каждым из нас играет. Мы верим ему, а он обманывает и губит» [7, с.70].

Глубинная сущность искушения раскрывается иноком Всеволодом в притче о самонадеянном и мечтательном парашютисте, которому диавол с детства внушал, что он будет «лететь по небу, яко ангел». Под парашютистом понимается всякий, кого оболъщает злой дух: «Всегда, когда человек совершает грех, он повторяет историю ниспадения диавола с неба. Человек думает, что летит, а он падает и... разбивается» [7, с. 68].

«Порча» мира, скверна житейская показаны в произведении как плоды успешной деструктивной деятельности Князевых, вездесущих и обо всем осведомленных проводников демонической воли. Душа Святополка Каиновича принадлежит сатане. В совершаемых поступках, в отношении к людям он – подобие своего «сиятельного» покровителя. Во власти Князева многократные изменения внешнего облика и проигрывание разных социальных ролей. Он и сотрудник милиции, и «земной благодетель», представляющий некую могущественную организацию САТАНА (Содружество Автономно Творящих Авторов, Независимых Агентов), и доктор «эксклюзивной психотерапии», применяющий «передовые методики и психотехники». Князев критически высказывается о душе, о Страшном Суде и мытарствах, о теории греха и будущей загробной жизни. По его словам, все это «ерунда», «необоснованные гипотезы» и «слащавые поповские сказочки». Между тем православному христианину Власу Филимонову Святополк Каинович предлагает заключить контракт, согласно которому в обмен на моральную и материальную помощь, должно будет в момент окончания земной жизни «добровольно передать свой «душевно-духовный субъект в полную собственность БФШП «Утренняя Звезда» (Филиал организации САТАНА) [7, с. 104]. Искуситель внушает, что тому, кому предложен этот контракт, глупо отказываться от него: «Продать душу? Что за высокопарный слог? Ученые, голубчик, до сих пор спорят, есть ли она, душа, и что она такое. А мы, представляете, какую невиданную благотворительность людям оказываем? Даем безвозвратно огромные деньги и за что? За какую-то там душевно-духовную субстанцию, которой, может быть, и в помине нет!» [7, с. 105].

Рисуя портрет Князева, автор подчеркивает те физиогномические детали, в которых с наибольшей очевидностью проявляется демонический характер этого персонажа. В главе «Гора соблазнов» в образе искусителя выделены черты, создающие представление о нем как о личности мефистофелевского склада, злобной и неискренней: «Внешность Князева оказалась под стать голосу – как будто бы милому, но с червоточиной слащавой лицемерности. Это был сухопарый крепкий мужчина лет сорока с чувственным ртом, высоким лбом и острым подбородком, украшенным клинообразной бородкой. Держался он крайне любезно, даже согнулся в уважительном поклоне, но взгляд его колких бегающих глаз, казалось, не предвещал ничего доброго» [7, с. 101]. Сущность «президента фонда «Утренняя звезда» раскрыта в главе «Зеркало», одной из особенностей иносказательной поэтики которой,

является символика зазеркалья. Князев показан в ней как всецело одержимый духом «сиятельного», чей облик проступает из «освященной ярким неоновым светом» залы зазеркального мира. Верховный искуситель олицетворяет inferнальное зло, орудием служения которого на земле ради стяжания материальных благ и власти предстает Князев.

Изображение искусителя в современной православной прозе имеет, прежде всего, дидактическое значение и связано со стремлением писателей, на мировоззрение которых большое воздействие оказало христианское учение о грехе, показать, исходя из него, разрушительную и обманчиво привлекательную природу демонической духовности. Искуситель в произведениях Н. Блохина и инока Всеволода Филиппева является художественным обобщением и развитием представлений, сформировавшихся в русле православной святоотеческой традиции мудрости. Он предстает как носитель злой воли, постоянно испытывающий верующих в ситуации выбора между сладостью запретного плода и страданием, сопряженным с верностью Божиим заповедям. В изображении искусителя большую роль выполняет портрет, включающий в себя описание наиболее типичных комбинаций и вариантов мефистофелевской физиогномики. Особое место православные авторы отводят раскрытию смысла такого определения дьявола, как «князь мира сего». Блага, к приобретению которых активно стремится секулярное человечество, показаны в их произведениях как фиктивные, не избавляющие в конечном итоге от страданий. Поэтому, утверждая мысль о необходимости преодоления соблазнов, которые исходят от «князя мира сего», инок Всеволод проповедует «преображение страдания», составляющее «сущность спасительного христианского пути». Эта же идея выражена и в творчестве Н. Блохина.

#### ЛИТЕРАТУРА

1 Аверинцев, С. С. София – Логос. Словарь / С. С. Аверинцев // Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – 912 с.

2 Максимов, С. В. Крестная сила. Нечистая сила. Неведомая сила: Трилогия / С. В. Максимов. – Кемеровское кн. изд-во, 1991. – 351 с.

3 Дорофей, прпп. авва. Душеполезные поучения и послания / Прпп. авва Дорофей. – М.: Светлый берег, 2008. – 287 с.

4 Блохин, Н. В. Бабушкины стекла: сказочные повести / Н. В. Блохин. – М.: Лепта, 2005. – 464 с.

5 Тимофей, священник. Пособие по аскетике для современного юношества / Священник Тимофей. – М.: Паломник, 1999. – 223 с.

6 Блохин, Н. В. Избранница / Н. В. Блохин. – М.: Лепта Книга, 2007. – 288 с.

7 Филиппев Всеволод, инок. Гость камеры смертников или Начальник тишины / инок Всеволод Филиппев. – М.: Паломник, 2004. – 319 с.

***Т. М. Шышова***

#### **МАНАВЕРШ: УВЕСЬ СВЕТ У АДНЫМ РАДКУ**

Манаверш – жанр, які знаходзіцца не толькі на мяжы паэзіі і прозы, а яшчэ і суседнічае з іншымі жанрамі, такімі як хайку і афарызм. Наконт гэтай формы ў слоўніку В. П. Рагойшы адзначана наступнае: «Аднарадковік (манаверш, ад грэц. monos – адзін і лац. versus – верш, радок) верш, які складаецца з аднаго радка, завершанага па сэнсе, па сінтаксічнай і метрычнай структуры» [1, с. 117]. Падобную фармулёўку прапануе і С. Бірукоў, аднак дадае істотную заўвагу: «...але гэтага [пэўнага памеру і рытму] яшчэ недастаткова і для таго, каб назваць вершамі шматрадковы тэкст, якому ўласцівыя знешнія прыкметы паэтычнага твора. Відавочна, што верш (аднарадковы ці шматрадковы) гэта перадусім канцэнтрацыя – мысленчая, эмацыйная, інтанацыйная. Зразумела, тут можа быць улічаны і момант парадаксальнасці» [2, с. 67]. Відавочна, што такія фармулёўкі толькі вярхушка айсберга, бо наконт вызначэння сутнасці тэрміна манаверш існуе шмат спрэчак.

Але гэтыя розначытанні ўзніклі ў апошнія дзесяцігоддзі, у той час як сам манаверш існуе ўжо не адно стагоддзе. Прынята лічыць, што аднарадковыя вершы паўсталі ўжо ў антычнай паэзіі, хоць пэўных пацверджанняў гэтаму няма: большасць вершаў аднарадковых тэкстаў старажытнагрэцкіх і рымскіх аўтараў, якія дайшлі да нас, уяўляюць сабой, відаць, урыўкі, што захаваліся ад цэлых вершаў, хаця манаверш Аўзонія "Рым", здаецца, уяўляе сабой выключэнне, а наконт некалькіх эпіграм Марцыяла існуюць сумненні. Аднак у наступныя часы такія фрагменты існавалі як самадастатковыя і станавіліся аб'ектам імітацыі самых позніх (часцей за ўсё ананімных) аўтараў, так што магчымасць аднарадковага верша ў еўрапейскай літаратурнай традыцыі існавала. Новае жыццё ўдыхнула ў гэтую памежную вершаваную форму мадэрнісцкая паэзія пачатку 20 стагоддзя: манаверш Г. Апалінэра "Які спявае" (1914) паклаў пачатак аднарадковым эксперыментам не толькі французскіх, але і англійскіх (Р. Хаджсан), амерыканскіх, італьянскіх, румынскіх паэтаў. Руская паэзія, аднак, звярнулася да літаратурнага манаверша двума дзесяцігоддзямі раней, калі В. Брусаў апублікаваў свой знакаміты аднарадковы верш "О схавай свае бледныя ногі" (1894), які выклікаў бурную рэакцыю ў літаратурным асяроддзі, у тым ліку рэзкія водгукі Ул. Салаўёва і В. Розанова. Зрэшты, манавершы публікавалі яшчэ на мяжы 18-19 стст. Г. Дзяржавін, Н. Карамзін і граф Хвастоў, аднак гэтыя тэксты ствараліся ў рамках жанравага канону эпітафіі і не мелі ўплыву на наступнае развіццё формы.

На працягу 20 стагоддзя манаверш ва ўсіх асноўных заходніх літаратурах прайшоў шлях эстэтычнай нармалізацыі, ператварыўшыся ў рэдкую, але заканамерную, не звязаную з эфектам эпатажу форму паэтычнага выказвання. У Расіі, у прыватнасці, да манаверша звярталіся такія розныя аўтары, як К. Бальмонт, Д. Хармс і інш. На мяжы 1980-90-х гг. паэт Ул. Вішнеўскі нават стварыў на аснове манаверша ўласны аўтарскі жанр, які прынёс шырокую папулярнасць і аўтару, і выкарыстанай ім форме. У англамоўнай паэзіі прыкметна паўплываў на росквіт манаверша засвоены з японскай паэзіі вершаваны жанр хайку, які ў арыгінале ўяўляе сабой адзін слупок з іерогліфаў; у канцы 1990-х гг. з распачатай экспансіяй хайку ў беларускую паэзію развіццё беларускага манаверша таксама атрымала новы стымул. Да падабенства хайку і аднарадковіка мы яшчэ звернемся. Як і большасць маргінальных жанраў, манаверш з'яўляецца і ў беларусіх паэтаў, але ён не заваяваў вялікай папулярнасці ў беларускай паэзіі. Хаця мае ўсе шансы на гэта, бо, на думку некаторых даследчыкаў, сам манаверш прыйшоў з фальклору. Так, даследчык Я. Сцяпанаў параўноўвае манавершы і прымаўкі, народныя запевы. Д. Кузьмін да аднаго з фактараў распаўсюджвання манаверша ў рускай літаратуры адносіць савецкія лозунгі тыпу «Жить стало лучше, жить стало веселей». Сама прырода манаверша, яго кароткі памер і канцэнтраваны змест спрыяюць фалькларызацыі гэтага жанра. Так, у беларускай паэзіі амаль народным стаў манаверш А. Пораха «Жыве!..» [3, с. 27]. Дарэчы, гэта спецыфічна беларускі манаверш, бо яго цяжка было б зразумець небеларусу. Як ужо было адзначана, існуе шэраг праблем, звязаных з ідэнтыфікацыяй манаверша.

**Манаверш: паэзія ці проза.** Нягледзячы на вялікую колькасць крытэрыяў, якія дазваляюць размяжоўваць паэзію і прозу, і для простага чытача і для вопытнага філолага самым першым крытэрыем будзе тое, як твор выглядае, у радок ці ў слупок ён запісаны. Прафесар Ю. Арліцкі ў сваіх складаных развагах таксама прыйшоў да такой проста думкі: "Вернемся, аднак, да праблемы размежавання верша і прозы ў іх аўтэнтчнай, пісьмовай рэпрэзентацыі. У адносінах да яе і толькі да яе можна казаць аб магчымасці строгага размежавання большай колькасці тэкстаў на вершаваныя і праязныя, абапіраючыся пры гэтым на строга фармальныя і таму лагічна несупярэчная прыкметы: формы размяшчэння тэксту на лісце паперы. Прасцей кажучы, верш – гэта тое, што размяшчаецца ў "слупок", а проза – тое, што пішацца і друкуецца ў радок"[4, с. 445]. А калі так, то куды ж аднесці манаверш, які ўяўляе сабой адзін радок. Лагічна было б аднесці яго да прозы. Паэзія, нават калі гэта паэзія без рыфмы, падразумявае хаця б два радкі. Аднак на самой справе на гэтым слабым аргуменце на карысць таго, што манаверш – гэта проза, можна паставіць кропку, бо больш ніякіх аргументаў, якія б дазвалялі залічыць аднарадковік у праязныя жанры, няма. Ёсць іншыя прыкметы, якія адносяць манаверш да паэзіі:

а) рытм, пэўны памер. Звычайна такі радок гучыць як вырваны са шматрадковага верша. Дарэчы, тэарэтычна кожны шматрадковы верш ўтрымоўвае ў сабе свой манаверш – той самы ключавы радок, дзеля якога чытач зноў і зноў вяртаецца да верша. Манаверш у гэтым выпадку – «эканомлены» верш. У наш час такая эканомія, на жаль, актуальная.

б) наяўнасць сістэмы тропаў, завершанай думкі.

Аднак, і гэтых двух аргументаў недастаткова, каб аддаць перамогу аднаму з бакоў, якія адстойваюць прыналежнасць манаверша ці да прозы ці да паэзіі. Менавіта таму вучоныя прыйшлі да думкі, што манаверш – не проза, не паэзія, а «удэтэроны» (ад грэч. «ні той, ні іншы»). Такую фармулёўку даў манавершам паэт і тэарэтык Ул. Бурыч. На нашу думку, Ул. Бурыч мае рацыю, бо часам манаверш можа быць пазбаўлены і рытма і нават тропаў, аднак і ў гэтым выпадку ён застаецца дзесьці на мяжы паміж прозай і паэзіяй. Як і ў спрэчках вакол верлібра, версэта, дастаткова складана вызначыць адзін правільны погляд, бо рацыянальныя падлікі на карысць таго ці іншага літаратурнага роду ў самой літаратуры немагчымыя. Такім чынам, манаверш – гэта яшчэ адзін прыклад паэтычна-празаічнага гібрыда, які па прычыне сваёй невызначанасці справядліва атрымоўвае статус маргінальнасці.

**Манаверш і хайку.** Як ужо было адзначана, хайку фактычна адкрыў другое дыханне для манаверша, таму і аказаў на яго своеасаблівы ўплыў. Нягледзячы на тое, што еўрапейскія літаратуразнаўцы ў адзін голас сцвярджаюць, што сапраўдны хайку запісваецца ў адзін радок, у беларускай літаратуры ўсё ж склалася традыцыя запісваць яго ў тры радкі. Аднак многія беларускія манавершы вельмі нагадваюць хайку. Так, напрыклад, калі б сам А. Арашонак не адзначыў бы свой аднарадковік як манаверш, яго б бездакорна можна б было залічыць да хайку:

*Над морам ноччу зноў ззяе маяк – бурштынавы ліхтар [3, с. 27].*

У гэтым вершы для сапраўднага хайку не хапае аднаго складу, аднак для сучасных хайку гэта ўсяго толькі дробязь, бо правіла аб 17 складах носіць хутчэй рэкамендацыйны характар. Калі запісаць гэты верш у характэрных для хайку суадносінах 5-7-5, сумненняў не застаецца, перад намі – дзіця японскай паэзіі:

*Над морам  
ноччу зноў ззяе маяк –  
бурштынавы ліхтар.*

Прычым такі падзел на радкі з'яўляецца не толькі штучным прытрымліваннем правіла хайку, а яшчэ і адпавядае рэальным паўзам у вершы. Наяўнасць такіх паўз таксама больш характэрна для хайку, як і сам змест. І пры ўсім гэтым, калі мы зноў вернемся да шматлікіх фармулёвак манаверша, аднарадковік А. Арашонка падыходзіць пад іх апісанне. Атрымліваецца, што ўсё залежыць ад самога аўтара: якім жанрам назавеш, так яго і будзе ўспрымаць чытач. З другога боку, а чаму нельга лічыць манаверш і хайку роднаснымі з'явамі. Хайку толькі адлюстроўвае ўсходняе светабачанне, успрыманне свету, аднак фармальна і яго можна лічыць манавершам. Сам хайку ў свой час з'яўляўся толькі часткай верша – рэнга, таму і хайку – гэта таксама адзін радок, які як быццам вырваны з агульнага верша. Такім чынам, паміж хайку і манавершам нельга правесці дакладнай мяжы. Наадварот, некаторыя даследчыкі лічаць сапраўднымі манавершамі менавіта аднарадковікі накшталт манавершаў А. Арашонка, бо яны заснаваны на тропях. Такую думку прадстаўляе Я. Сцяпанаў, які размяжоўвае паняцці манаверш і аднарадковікі. Да першых адносяцца вершы, заснаваныя на некім мастацкім прыёме, сюды ўваходзіць і вершы-паліндромы. Да аднарадковікаў аўтар адносіць так званыя «кічавыя» вершы, больш блізкія да афарызмаў. Так, калі прытрымлівацца думкі даследчыка, да манавершаў будуць адносіцца наступныя радкі А. Дэбіша і В. Бурлак:

*У сутонні збалелай душы сонца ўзышло [3, с. 27].*

*Поўзаў По ў запоі [5, с. 68].*

А да аднарадковікаў М. Навіша:

*Дзе праўда ёсць, там нас з табой няма [3, с. 27].*

З дакладнасцю можна сказаць, што прыведзеныя тры аднарадковіка зусім розныя, аднак усе яны заснаваны на тым ці іншым прыёме, толькі ў адным выпадку ён больш выразны, а ў іншым – менш, таму і падстаў падзяляць іх на манавершы і аднарадковікі няма.

**Манаверш і афарызм.** У прынцыпе спробы залічыць манаверш ці да хайку ці да афарызма і ёсць адлюстраванне ўсё той жа праблемы аднясення аднарадковікаў да прозы ці да паэзіі. Аб'ядноўвае манаверш і афарызм лаканічнасць, канцэнтрацыя зместу. А галоўнае іх адрозненне – наяўнасць ці адсутнасць тропы. Хаця гэта і не вельмі істотнае адрозненне, бо па сутнасці кожны манаверш прэтэндуе стаць афарызмам, у той час як ні кожны афарызм ёсць манаверш. Так, напрыклад, манаверш М. Навіша несумненна з'яўляецца афарызмам:

*Сама лёгка вучыць усё чалавецтва адразу [3, с. 27].*

Паколькі два апошнія пытанні так і не вырашаны, то даследчыкі, у прыватнасці Д. Кузьмін, вылучаюць такія фармальна-жанравыя разнавіднасці манавершаў, як манаверш-хайку, манаверш-афарызм, манаверш-антычная стылізацыя. Апошні тып манавершаў, які прадстаўляе сабой аднарадковік, напісаны антычным гекзаметрам, не сустракаецца ў сучаснай беларускай літаратуры. У манавершах-хайку часам адсутнічаюць усялякія знакі прыпынку:

*Рой зорак узвіўся з нябачнага вулю [6].*

Такія манавершы прадстаўлены ў творчасці А. Ліпая пад назваю стрэмкі. Увогуле знакі прыпынку ў стрэмках А. Ліпая прысутнічаюць, аднак кропак у канцы вершаў няма. Такім чынам, аўтар хацеў паказаць, што, нягледзячы на тое, што яго аднарадковік поўнасю завершаны і аўтаномны, аднак працяг ягонай думкі магчымы. Часцей за ўсё манавершы-хайку ўяўляюць сабой лірычныя мініяцюры апісання прыроды ці пачуццяў, як гэта і прынята ў хайку. Такімі, напрыклад, з'яўляюцца манавершы А. Дзэбіша, А. Арашонка, А. Ліпая.

*У сутонні збалелай душы сонца ўзышло [3, с. 27].*

*Перабірае вечнасць пацеркі стагоддзяў [3, с. 27].*

*Лебедзь тваёй рукі ловіць ловіць з вуснаў маіх пацалункі [3, с. 27].*

Для манавершаў, якія больш падобныя да афарызмаў, важнае значэнне набывае назва, бо часта яна дапамагае раскрыць змест аднарадковіка. Так, напрыклад, растлумачыць манаверш В. Ёванова можна па-рознаму:

*Шмат зор у небе, сонейка адно [3, с. 27].*

Аднак усё становіцца на свае месцы, дзякуючы простае назве «пра каханне». І ўсё ж назвы ў беларускіх манавершах сустракаюцца рэдка, як дарэчы амаль ва ўсіх маргінальных жанрах. Часцей за ўсё такія вершы адзначаюць назвай жанра, у якім напісаны верш.

Па структурна-семантычных асаблівасцях пабудовы тэксту манавершы можна падзяліць на авангардна-абсурдысцкія, з ізаляванымі тропамі, вершамі, пабудаванымі на моўнай гульні. Першая разнавіднасць можа быць праілюстравана манавершамі А. Бахарэвіча і І. Арабейкі:

*Я ХАЧУ ПІЦЬ ТВОЙ ПОТ [3, с. 27].*

*НА ПЛІТАХ ЛІТАРЫ [3, с. 27].*

Па сутнасці амаль усе манавершы-хайку пабудаваны на ізаляваных тропках. Вершы, пабудаваныя на моўнай гульні, сустракаюцца рэдка, напрыклад, у А. Бацюкова:

*Страціў веру? Вера ў веру верне веру [3, с. 27].*

Або ў творчасці В. Бурлак, якая адна з нешматлікіх дае назвы сваім манавершам:

*Апафеоз пустэчы*

*Засунь мяшкі ў мяшок з мяшкамі [5, с. 71].*

Такі шырокі спектр варыяцый манавершаў паказвае на тое, што, нягледзячы на не шырокае распаўсюджанне дадзенай формы, гэта не штучна вынайзены жанр, а, наадварот, з'яўляецца своеасаблівым эцюдам для мастакоў слова, эцюдам, які дазваляе схпіць імгненне, не гублячы час на пошук лішніх слоў.

Блізкім да манаверша з'яўляецца такі жанр, як грэгерыя, які можна з упэўненасцю назваць яшчэ і экзатычным, бо стварыў яе іспанскі авангардыст 30-х гадоў мінулага стагоддзя Рамон Гомес дэ ла Серна. Аднак замежнае паходжанне гэтага жанра адыходзіць на другі план на фоне яго вельмі сумніўных адносін да паэзіі. Грэгерыя – вельмі кароткі мастацкі тэкст (адзін, часам два сказы), які нагадвае адначасова афарызм і вобразнае азначэнне; абавязковымі інгрэдыентамі грэгерый з'яўляюцца гумар і метафара. Вось, напрыклад, некалькі грэгерый ад іх жа вынаходніка:

*Рэкі не ведаюць сваіх імёнаў [6, с. 156].*

*Камяні ўмеюць чакаць [6, с. 157].*

*Мёд заўсёды крадзены [6, с. 160].*

*Старыя люстэркі атрутныя – яны прасякнутыя поглядамі мёртвых [7, с. 160].*

Сам жа Рамон Гомес дэ ла Серна параўновае свае грэгерыі з хайку ў прозе, такім чынам вызначаючы месца гэтага жанра ў прозе. Адзіны аргумент, які дазваляе залічыць грэгерыю да паэзіі, з'яўляецца метафарычнасць гэтага жанра, і гэты ж факт адрознівае яго ад афарызмаў. Вядома, і афарызм можа быць заснаваны на метафары, але не заўсёды, таму і атаясамліваць гэтыя жанры нельга. Прыхільнік і пачынальнік грэгерый у беларускай літаратуры – А. Глобус. Яго грэгерыі ўяўляюць сабой і вобразныя азначэнні:

*Чорны парасон – манах, які безальтэрнатыўна верыць у Перуна [8].*

І метафарычныя заўвагі:

*Які цудоўны лак у мастака, які малюе кропкі на крылцах божай кароўкі! [8]*

І нарэшце цэлыя развагі, якія складаюцца з некалькіх сказаў:

*На вяселлі нявеста заўсёды выглядае як каралеўна. Але чаму яна выглядае на Снежную Каралеўну? Чаму кожная Герда пад час вяселля пераўвасабляецца ў сваю найгоршую варагіню? Бедны Кай. Нідзе яму не схавацца ад нявесты захутанай у завіруху [8].*

Яшчэ адна асаблівасць грэгерый – іх будзённая тэматыка, часта метафарычныя азначэнні даюцца да простых рэчаў, прадметаў, у той час як тэмай афарызма часцей за ўсё з'яўляюцца абстрактныя паняцці. У літаратуразнаўстве пакуль не склалася адзінай думкі наконт самастойнасці грэгерый як жанра: лічыць яго асобным жанрам ці разнавіднасцю афарызма. Таму і дыскусій наконт прыналежнасці грэгерый да паэзіі ці прозы не вядзецца. І ўсё ж грэгерыя несумненна ўяўляе сабо паэзію ў не-вершах, да якой адносіцца і манаверш.

## ЛІТАРАТУРА

1 Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Рагойша. – Мн.: Бел. навука, 2004. – 576 с.

2 Бирюков, С. Е. РОКУ УКОР. Поэтические начала / С. Е. Бирюков. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003. – 100 с.

3 Жыбуль, В. Толькі адзін радок / В. Жыбуль // Роднае слова. – 2006. – № 6. – С. 27-29.

4 Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза: строгая дихотомия или концентрические круги (испытание современной практикой). Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия // Материалы международной научной конференции (Институт русского языка имени В. В. Виноградова РАН. Москва, 24-28 мая 2007 г.). – М. : 2007. С. 445 – 456.

5 Жыбуль, В., Бурлак, В. Забі ў сабе Сакарата! / В. Бурлак, В. Жыбуль. – Мн. : «Галіяфы», 2008. – 95 с.

6 Ліпай, А. Стрэмкі /А. Ліпай // [Эл. рэсурс] Рэжым доступу: lipay.biz/sb1/1\_6.html. Дата доступу: 14.02.2007.

7 Рамон Гомес де ла Серна. Избранное / Рамон Гомес де ла Серна. – М. : Худ. Лит., 1983. – 416 с.

8 Глобус, А. Грэгерыі / А. Глобус // [Эл. рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.litara.net/forum/23>. Дата доступу: 30.05.2008

**Н. А. Ярыго**

## КОНЦЕПТ ЖЕЛЕЗНОЙ ДОРОГИ В СОВРЕМЕННОМ СЛАВЯНСКОМ РОМАНЕ

Жанровый объем современной славянской литературы регулярно пополняется разнообразными типами романа благодаря творчеству писателей России и ближнего зарубежья. Мы полагаем, что среди многочисленных новообразований романного жанра несомненный интерес представляет так называемый road-роман, или роман-дорога, являющий собой современную модификацию романа-путешествия. Наиболее знаменитые road-романы последнего десятилетия – это произведения российского писателя и журналиста Ильи Стогоff'a «Masiafucker» и «13 месяцев». Илья Юрьевич Стогоff (Ленинград, 1970) –

писатель, имеющий богословское образование, журналист со скандальной репутацией, лауреат многочисленных премий, автор романов «Мачо не плачут», «Masiafucker», «2010 A.D. Роман-газета» и др., рассказов и эссе. Также И. Стогофф является создателем одного из самых успешных проектов последних лет под названием «Stogoff project». Road-романы «Masiafucker» и «13 месяцев», как, впрочем, и другие произведения этого автора, неоднозначны оцениваются критиками и общественностью в силу своей очевидной скандальности, однако этот факт не отменяет по-прежнему проявляемого к ним читательского и литературоведческого интереса. Архетип пути, уходящий своими корнями в коллективное бессознательное, то и дело дает побег в литературно-художественных произведениях. Справедливым будет отметить, что топос дороги – в достаточной степени исследованная тема, которой касались многие известные ученые. Однако интересным и малоизученным аспектом данной проблемы является трансформация архетипа дороги, или пути, в концепт железной дороги, реализованная во многих современных славянских романах, среди которых – и проза И. Стогоффа.

Роман-путешествие, современной разновидностью которого, на наш взгляд, является road-роман, имеет интересную историю – в XVIII веке появившийся в России, этот тип романа изначально основывался на архаическом жанре древнерусской литературы – хождении. Жанр хождения, представляющий собой рассказ о путешествии-паломничестве по святым местам, включал в себя не только подробные описания христианских святынь, но также и сведения этнографического и географического характера, личные впечатления от увиденного, пересказ апокрифических легенд и библейских историй. Часто хождения совершались не только с благочестивыми, но также и с деловыми целями. На сегодняшний день известно около 70 текстов хождений, отвечающих канонам жанра. Наиболее известные из них – это «Хождение» игумена Черниговского монастыря Даниила, хождения Антония Новгородского, Стефана Новгородца, иеродиакона Зосимы (XV в.), монахов Арсения Суханова, Ионы Маленького (XVII в.), Ивана Лукьянова и др.[1, с. 114]. К их числу относится и знаменитое «Хождение за три моря» Афанасия Никитина.. Среди хождений известны так называемые «путники» – краткие указатели маршрутов, содержавшие только перечень пунктов, через которые пролегал путь паломника из Руси в Святую землю. Пример такого «путника» – «Сказание Епифания мниха о пути к Иерусалиму» [1, с. 116].

Жанр хождений, в свою очередь, послужил предпосылкой для возникновения путевого очерка и романа-путешествия. Роман-путешествие смог реализовать в себе те возможности, которые были заложены, но не реализованы в хождении по причине строгого соответствия этого жанра установленным канонам. Как пишет О. Лебедева в исследовании, посвященном истории русской литературы XVIII века, «зарождение романного жанра в русской литературе 1760—1770-х гг. стало индикатором основного направления русского литературного процесса второй половины XVIII в.: демократизацией русской литературы, осуществлявшейся на всех уровнях национальной изящной словесности» [2, с. 269]. Здесь же исследовательница указывает на то, что «первым оригинальным русским романистом нового времени считается Федор Александрович Эмин (1735—1770)» [2, с. 274]. Автор отмечает тот факт, что в основу жанровой модели романа «Непостоянная фортуна, или Похождение Мирамонда» (1763), Ф.А. Эмин положил традиционную авантурную схему романа-путешествия. «Таким образом, можно сказать, что в своем первом романе Эмин создал своеобразную энциклопедию форм романного повествования и жанровых разновидностей романа. Роман-путешествие, соединяющий в себе документально-очерковое и вымышленное авантурное начало, любовный роман, роман-воспитание чувств, волшебного-фантастический роман, психологический роман, просветительский роман – в «Похождении Мирамонда» представлены все эти жанровые тенденции романного повествования» [2, с. 278]. Архетип пути имеет место и в жанре «сентиментальных путешествий» XVIII века, к числу коих принадлежат «Путешествие из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева и «Сентиментальное путешествие» Н.М. Карамзина. Идея движения, воплощенная в художественном образе пути, всегда была значима для русской литературы: несется по пыльной дороге «птица-тройка» Русь, несется «невеста куда, в пропадающую даль»... [3, с. 262]

Образ дороги как земного пути присутствует в лирике поэтов XIX века. У Баратынского – это «Дорога жизни»: В дорогу жизни снаряжая / Своих сынов, безумцев нас, / Снов золотых судьба благая / Дает известный нам запас / Нас быстро годы почтовые / С корчмы довозят до корчмы, / И снами теми роковые / Прогоня жизни платим мы (1825). У А.С. Пушкина дорога – это движение вперед, жизненный путь во времени: Катит по-прежнему телега; / Под вечер мы привыкли к ней / И, дремля, едем до ночлега – / А время гонит лошадей («Телега жизни», 1823). В лирике М.Ю. Лермонтова путь поэта неразрывно связан с изгнанием и одиночеством («Выхожу один я на дорогу», 1841).

Паровоз, изобретенный в начале XIX века, в 1837 году появился и в России. Именно тогда в произведениях многих авторов образ дороги трансформировался в образ железнодорожного пути. Здесь следует сказать о том, что отражение железной дороги в поэзии и прозе середины XIX – начала XX вв. всегда имело негативную окраску и часто отождествлялось со смертью. Этот факт можно трактовать как своего рода отрицание насаждаемого технического прогресса, одной из сторон которого являлось строительство железных дорог на Руси. Так, у Н.А. Некрасова железная дорога в буквальном смысле построена на костях: Да не робей за отчизну любезную... / Вынес остаточко русский народ, / Вынес и эту дорогу железную, / Вынесет все, что господь ни пошлет! («Железная дорога», 1864).

В лирике поэтов Серебряного века образ железной дороги также несет в себе отрицательную смысловую нагрузку. У А. Блока железная дорога – это пролетающая мимо юность, жизнь, искореженная колесами поезда: Так мчалась юность бесполезная, / В пустых мечтах изнемогая... / Тоска дорожная, железная / Свистела, сердце разрывая... Не подходите к ней с вопросами, / Вам все равно, а ей – довольно: / Любовью, грязью иль колесами / Она раздавлена – все больно («На железной дороге», 1910). Анна Каренина погибает под колесами поезда – огромного чудовища, при приближении которого содрогается платформа... В устном народном творчестве железная дорога неразрывно связана со смертью, а после 1914 года – еще и с войной, поезд становится похожим на катафалк: Машина – чёрные вагоны, / Супротивница моя. / Приятку в Питер утащила, / Мне проститься не дала. / Петроградская машинushка / Идёт некрытая. / Замилёночка с позиции / Везут убитого («Машина – черные вагоны...», народная).

Однако после событий 1917-го года семантическое поле образа железной дороги в художественной литературе существенно расширилось, чудесным образом сменив мрачную тональность на мажорный лад. Пожалуй, именно с этого времени можно говорить не об образе железной дороги в русской литературе, а о концепте железнодорожного пути как «максимально абстрагированной идее культурного предмета» [4, с. 272]. Со времени революции 1917 года концепт железной дороги на 70 лет вперед получил статус прямого пути в светлое будущее, по рельсам которого мчится символ нового времени – бронепоезд. Боевые революционные марши воспевали строительство коммунизма и призывали к борьбе с белогвардейцами: Наш паровоз, вперед лети. / В Коммуне остановка. / Другого нет у нас пути – / В руках у нас винтовка («Наш паровоз», муз. П. Зубакова, первоначальный текст написан в начале 20-х годов XX в. комсомольцами Киевских железнодорожных мастерских). Глубинным смыслом наделяет строительство узкоколейки Н.А. Островский в романе «Как закалялась сталь». В произведениях А. Платонова паровоз обладает антропоморфными свойствами, превращаясь в живое мифическое существо, требующее поклонения и жертв. Сталин, стоящий у власти, в песенном творчестве получил еще и имя Великого машиниста: Дорогу к коммуне для всех осветив / Звездой пятикрылой лучистой, / Летит революции локомотив, / И Сталин – на нем машинистом! («Сталинская железнодорожная», муз. Дм. и Дан. Покрассов, сл. В. Лебедева-Кумача). В годы Великой отечественной войны железная дорога и бронепоезд – символы борьбы с врагом, олицетворяющие героизм советского народа: Строить счастье светлое / Гады помешали нам. / Мы врага загоним / В землю навсегда. / За свободу, / За родного Сталина / Двинем к фронту / Бронепоезда! («Над любимой родиной облака тревожные...», 1942, муз. Дм. и Дан. Покрассов, сл. Я.Шварца). В 70-х годах XX в. концепт железной дороги продолжает эксплуатироваться советской

мифологией, приобретая все более и более утопические черты: Отчизне в дар останутся / Рабочей славы станции. / Запомните их имена: / Любовь, Комсомол и Весна («Любовь, Комсомол и Весна», 1978, муз. А. Пахмутовой, сл. Н. Добронравова). Воплощению мажорной советской утопии в песнях тех лет во многом поспособствовало строительство БАМа.

Написанная в 1969 году Венедиктом Ерофеевым гениальная поэма «Москва-Петушки» становится первой трещиной в монолитном здании советского мифа о железной дороге. По этим рельсам «вечно ходят поезда, из Москвы в Петушки, из Петушков в Москву» [5, с. 176], посредством железной дороги в поэме сообщаются между собой рай и ад. Поезд здесь – страшный и разрушительный символ смерти, вокзал – inferнальный топос, таящий скрытую угрозу.

В контексте изучения данной проблемы интересным представляется факт бытования архетипа пути, реализованного в железнодорожной теме, в произведениях рок-поэзии 80-х-начала 90-х гг. В это время ситуация существенно меняется: железная дорога перестала напрямую сообщаться с коммунистическим раем, так как страна, отправившись в путь из точки А в точку Б, утратила пункт назначения. Железнодорожные рельсы затерялись в вечности. Для текстов рок-поэзии этих лет характерна интерпретация железной дороги как пути в никуда, пути по кругу. Это уже не путь в светлое будущее, вперед и вверх, а, скорее, поиск собственного «я», либо бесцельное шатание, творческое бродяжничество по огромной стране. Пожалуй, именно в текстах рок-поэзии отразилась растерянность от чувства утраты цели, раздвоенность сознания, столкновение в сознании привычных мифологических образов с реальностью: Один утверждал – «На пути нашем чисто», / Другой говорил – «Не до жиру». / Один говорил, мол, мы машинисты, / Второй говорил – пассажиры. / Один говорил: «Нам свобода – награда, / Мы поезд куда надо ведем», / Второй говорил: «Задаваться не надо, / Как сели в него, так сойдем («Разговор в поезде, А. Макаревич»). Уход с намеченного пути, движение в не том направлении присутствует в песне группы «Алиса» «Поезд»: Я выбрал звуки вместо нот. / Я заменил огонь на дым. / Мой поезд едет не туда. / Я вместе с ним. В текстах Сергея Чигракова железная дорога сворачивается в кольцо, образуя замкнутый круг: Снова поезд. И близнецы рельсы куда-то ведут. / Снова поезд. Предполагаю, мне опять не уснуть. / Снова поезд. Вчера был на север, сегодня на юг. / Снова поезд. Замкнутый круг («Снова поезд», С. Чиграков). И, пожалуй, именно у С. Чигракова железнодорожный путь часто символизирует поиск, его лирический герой – это почти всегда Искатель: Сколько будет мне дорог, где найду я свой порог? / Знает ветер в поле, только он всегда молчит («Дорожная», С. Чиграков). Ощущение растерянности, путаницы мыслей появляется в текстах А. Башлачева: Есть целое небо, но нечем дышать. / Здесь тесно, но я не пытаюсь бежать. / Я прочно запутался в сетке ошибочных строк. / Моя голова – перекресток железных дорог («Поезд», А. Башлачев).

В литературных текстах постмодернизма девяностых железная дорога появляется очень часто, примером тому может служить творчество В. Пелевина. Его рассказ «Желтая стрела» – о поезде, несущемся по рельсам, которые не имеют ни начала ни конца, о жизни и смерти в вагонах этого поезда, о том, что за пределами вагонного состава – та же пустота и то же отсутствие смысла... В романе «Чапаев и Пустота» купе поезда – это место, где Петр Пустота оказался после своего бегства из Петербурга, и где впервые состоялся его откровенный разговор с Чапаевым. Петр с невозмутимостью буддиста говорит о том, что «человек чем-то похож на этот поезд. Он точно так же обречен вечно тащить за собой из прошлого цепь темных, страшных, неизвестно от кого доставшихся в наследство вагонов. А бессмысленный грохот этой случайной сцепки надежд, мнений и страхов он называет своей жизнью. И нет никакого способа избежать этой судьбы» [6, с. 223]. В 2006 году издательство «Вагриус» опубликовало роман Д. Быкова «ЖД», главными темами которого, как указывает сам автор в предисловии к роману, «являются война и странствие». Так концепт железной дороги получил еще одну реализацию в рамках современного романа.

Проследив трансформации образа пути в русской литературе, мы полагаем, что современный road-роман, имея своей протоосновой жанр хождений, располагается на

жанровой платформе романа-путешествия. Так, романы Ильи Стогоff'a «Masiafucker» и «13 месяцев» – это романы-дороги, наполненные поиском духовности и собственного «я». Роман «13 месяцев», первоначально изданный как сборник рассказов «10 пальцев» повествует о воцерковлении героя, происходящем на протяжении тринадцати месяцев, именами которых названы главы романа. Это современный вариант паломничества, поиска духовности среди грязи и мерзости окружающего мира. Как и большинство романов этого автора, «13 месяцев» имеет оттенок исповедальности и мнимой автобиографичности, что, однако, не должно водить в заблуждение читателя, спешащего причислить это произведение к так называемым «мемуарам тридцатилетних». Стогоff – журналист до мозга костей, и все его романы написаны в стилистике гонзо – направлении в журналистике, самым характерным признаком которого является субъективная окраска повествования. Однако этот «взгляд изнутри» абсолютно не исключает обязательной для журналистского расследования скандальности и неперменной доли вымысла как залога успеха у читателей. Герой держит путь через всю Россию, используя разнообразные средства передвижения, одним из которых и становится железная дорога. Железная дорога в романах Ильи Стогоff'a – это всегда путь к себе, а конечная остановка поезда – это обретение собственного «я». Роман «13 месяцев» – это познание смысла бытия посредством движения вперед: «Чтобы жить правильно, нужно просто жить. И смотреть, как у тебя получается. И если получается неправильно, если ты видишь, что упал, то нужно вставать и еще раз начинать все заново» [7, с. 292]. Другой road-роман Ильи Стогоff'a, «Masiafucker», также несет в себе идею пути и поиска. Но здесь доминирующим мотивом является не воцерковление героя, как в романе «13 месяцев», а мотив возвращения. Сам автор говорит об этом на первых страницах произведения: «Дорога имеет смысл, если это дорога домой» [7, с.11]. Железная дорога в романе «Masiafucker» – это крестный путь героя, результатом преодоления которого становится осознанное возвращение. Роман имеет кольцевую структуру: его действие начинается и заканчивается на площади Трех вокзалов, символизирующей начало и конец пути. Как и у Вен. Ерофеева, вокзал здесь – место метафизическое. Железная дорога в road-романе Ильи Стогоff'a – символ вечного странствия. «Время в пути – бесконечность» – так назвал автор последнюю главу романа.

В литературе ближнего зарубежья несомненный интерес представляют произведения Сергея Жадана – украинского писателя, чей роман «Anarchy in the UKR» является еще одной вариацией road-романа. Сергей Викторович Жадан (Старобельск, 1974) в 1996 г. окончил Харьковский государственный педагогический университет им. Г. Сковороды, защитил диссертацию, посвященную украинскому футуризму. Организатор культурологических и художественных акций, рок-концертов, выставок, издательских проектов и фестивалей, был комендантом палаточного городка во время оранжевой революции, событиям которой посвящена одна из глав романа «Anarchy in the UKR». Road-роман «Anarchy in the UKR» – это еще одна модификация романа-путешествия. Герой романа вместе с друзьями решает отправиться в город, где прошло его детство. В Старобельске любил квартироваться со своей армией Нестор Махно, основавший когда-то в деревушке Гуляй-Поле недолго просуществовавшую анархическую республику. Однако заявленная цель поездки – лишь предлог для путешествия, повод для того, чтобы обстоятельно и неторопливо поговорить о смысле жизни и о любви, о детстве и юности, о прошлом и немного о будущем... Железная дорога в road-романе С. Жадана – это способ вернуться в прошлое, сесть в поезд, знакомый с детства: «Потяг, яким ми їхали я знав из дитинства, можна навіть сказати, що це був перший потяг у моєму житті, перший, так би мовити, досвід залізниці, я дотепер пам'ятаю ті плацкарти, вогкі, як намоклий папір, простирадла радянських сталевих колій, дим тамбурів, чорні засніжені поля за вікном, ландшафти кольору чорної жіночої білизни, стояла рання весна, і я їхав цим самим маршрутом [8, с. 5]. Однако, несмотря на ностальгически-философскую окраску, образ железной дороги у С. Жадана традиционно соприкасается с темой опасности и смерти: одна из глав романа называется «Станція метро смерть». Road-романы Ильи Стогоff'a и Сергея Жадана имеют ряд общих черт, сходство их поэтики прослеживается на уровне структуры, сюжетной канвы, пространственно-временных

характеристик. Для произведений С. Жадана и Ильи Стогофф'a характерно смешение временных планов: условно каждый роман можно разделить на два одновременно осуществляемых героем путешествия. Одно из них – это путешествие во времени, путь в прошлое. Второе – осовремененный вариант хождения: у Стогофф'a – это путь по России и Средней Азии, у Жадана – экскурсия по местам боевой славы Нестора Махно, где анархия была когда-то матерью порядка. Так, главы в романе «Masiafucker» имеют названия тех городов, по которым совершает свои путешествия главный герой: есть глава «Самарканд», а есть глава «Волгоград. 1986». В романе «Anarchy in the UKR» главы той его части, что называется «Мої висимдесяти» нумеруются по годам, с 81-го по 90-й, и имеют названия тех мест в городе детства героя, которые оставили след в его памяти. Железная дорога в road-романах названных авторов связывает между собой прошлое и настоящее, оставляя простор для будущего.

Обобщая вышесказанное, можно говорить о доминантном значении образа железнодорожного пути в road-романах Ильи Стогофф'a и Сергея Жадана. Концепт железной дороги в современном славянском романе не утратил своей метафизической сущности, напротив, его семантическое поле расширилось и обогатилось рядом новых смыслов, одним из которых является обретение духовности как награда за преодоление тернистого пути.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Бычков, Д. М. Опыт архитектурального анализа современного «хождения» (на примере рассказов В.П. Аксёнова «Стена» и «Экскурсия») / Д. М. Бычков, Проблемы интерпретации художественного произведения: мат-лы Всероссийской научной конференции, посвящённой 90-летию со дня рождения профессора Н. С. Травушкина, г. Астрахань, 27-28 августа 2007 г. - Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2007. - с. 112-118.

2 Лебедева, О. Б. История русской литературы XVIII века: Учебник. [Текст] / О. Б. Лебедева – М.: Высш. шк.: Изд. центр «Академия», 2000. – 415 с.

3 Гоголь, Н. В. Мертвые души [Текст] / Н. В. Гоголь. – Москва: Детская литература, 1971. – 384 с.

4 Красных В. В. «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? [Текст] / В. В. Красных – М.: Гнозис, 2003. – 375 с.

5. Ерофеев, В. В. Москва-Петушки [Текст] / В.В. Ерофеев. – М.: Вагриус, 2007. – 192 с.

6 Пелевин, В. Чапаев и Пустота [Текст] / В. Пелевин – М.: Эксмо, 2010. – 448 с.

7 Стогофф, И. Masiafucker. 13 месяцев. [Роман] [Текст] / И. Стогофф.– Спб.: Амфора, 2008. – 473 с.

8. Жадан, С. В. «Anarchy in the UKR [Текст] / С. В. Жадан – Х.: Фоліо, 2008. – 223 с. – (Графіті)

**И. Н. Афанасьев**

### **«ЧУВСТВА ДОБРЫЕ» И ВОЙНА**

Что делать музам, когда заговорили пушки? Возможно ли «чувства добрые» пробуждать в океане страдания и боли? Способна ли взойти на высоту всепрощающего милосердия литература, уязвленная ненавистью и ожесточением войны? Эти вопросы лишь на первый взгляд кажутся риторическими. Патетического вопрошания в них не больше, чем тревожного предчувствия возможной подмены смыслов и чувств, когда равнодушие, отстраненное спокойствие взгляда на события Великой Отечественной войны из далекого (для нее) будущего может легко сойти за философическое постижение уроков истории, мудрое умиротворение созерцателя и даже спасительную милость к падшим, освященную высоким христианским идеалом. Признаться, это – слишком легкое служение христианским заповедям, вряд ли приближающее к ним и уж наверняка недостижимо далекое от того жертвенного испытания, которое должен был выдержать русский писатель, чтобы, подобно Михаилу Шолохову, пройти путь от «Науки ненависти» к «Судьбе человека» и в трагических вехах такого страдальческого восхождения засвидетельствовать не только литературное избранничество войны, но саму метафизику человека, который ищет духовного осуществления и обретает его там, где молчат не только музы, но и сам Господь, кажется, отводит взгляд...

Однако появляются поэтические строки художника, делом и венцом жизни которого станет поэма «Путь Христа», – и взрывают всю благодность примирительного созерцания прошлого: «Я пил из черепа отца...» Юрий Кузнецов. Сын офицера, погибшего в 1944 году. Не переболевший болью войны до последних дней жизни и с языческой страстностью испивший из этой страшной чаши, чтобы с достоинством пройти свой крестный путь. В свое время это ошеломляюще смелое признание, которое иные друзья поэта, заступаясь за него и оберегая художника от его же собственного бесстрашия, объясняли поэтической метафорой, вызвало настоящее, отнюдь не метафорическое негодование в литературных кругах. А он, не дрогнув и не уступив, претворил человеческую и историческую ущербность любой войны как насилия над человеком в «вещество существования» – своего собственного, в слово, дух и «мета-физику» поступка, который был бы другим, которого и не было бы вовсе, если бы не война, если бы не эта чудовищная потеря родного человека, если бы не эта безотцовщина, сделавшая Юрия Кузнецова таким, каким он остался в истории русской поэзии XX века и в простой человеческой судьбе. Грех и святость не примирились в его творчестве, не исчезли в фальшивом равновесии сущностей, не истончились на грани света и тени, утратив свою изначальность, а лишь раскрыли перед читателями-современниками такую перспективу выбора, придали человеческому решению такую глубину божественного измерения, при которой мировоззренческое осмысление великой трагедии 1941 – 1945 годов уже не могло быть оторвано от живого человеческого присутствия в ней: и тогда, и сейчас, без малого семь десятилетий спустя.

Достаточно обратиться ко многим произведениям Ю. Кузнецова на тему Великой Отечественной войны, чтобы безошибочно убедиться в этом. Можно сказать, что поэту удалось найти главную формулу человеческой сопричастности историческому событию, в которой вечность становится временем: «Простота милосердия» (по названию одного из самых знаменитых произведений его Сталинградского цикла). Такая трансформация поистине уникальна – гораздо проще время впустить в пределы вечности. Однако Ю.Кузнецову удается нечто совершенно невероятное. Данность земного бытия приобретает у него ту дидактическую самодостаточность, которая лишена назидательного, то есть стороннего, усилия, а сопряжена с самим фактом человеческого существования, именно в таком качестве усвоенного евангельской притчей и возвращенного грешным мира сего.

Вечность, которая жертвует себя времени, в страдании человека спасает мир и самому страдальцу дарует спасение, простирая его судьбу за грань земной жизни.

Пожалуй, наиболее ярко и беспощадно этот выбор человека, взвешенный на весах Провидения, осуществляется в стихотворении Ю. Кузнецова «Опора», посвященном трагедии плена:

На дно своих скорбей глядят глаза  
У тех людей с воздетыми руками,  
Бичуемых ветрами и снегами,  
Им даже слезы вытереть нельзя.

Земные руки их напряжены,  
Как будто небо держат над собою.  
Они такими вышли после боя.  
Никто не виноват. Окружены.

Но мертвая земля прозрела вдруг,  
И мертвый воздух разорвали звуки:  
«Они сдаются? Поднимают руки?  
Пусть никогда не опускают рук!»

И тяжесть свыше снизошла на них,  
Они кремнели, рук не опуская...  
Из всех опор невидимого рая  
Есть и такая – не слабей других.

Воздетые к небу руки пленных («Никто не виноват. Окружены») становятся его опорой, удерживают его, подчиняясь прозрению... земли. Страдание человеческое, которое можно было бы счесть заслуженным воздаянием за грех земной, человеческую слабость, отречение от воинского долга, пусть даже случившееся не по доброй воле грешного и слабого человека, именно в земных, человеческих пределах ищет и находит прощения неба. Оно навечно разделено с землей. Оно навечно – свет и разделено с тьмой земного греха, но разделено теми же руками, которые, взметнувшись в этом невольном отступничестве вверх, не дают небу обрушиться на землю. Исчезнуть во всепоглощающей тьме. Утратить раздел доблести, геройства – и позора, который не человеческой уже, а Божьей карой на человека обрушивается, но ему же готовит и вечное спасение. Однако в нем грех все равно будет назван грехом, а святость – пребудет святостью. И весь великий итог противоборства добра и зла как неизбежное, единственно приемлемое наследие Великой Победы снова выразит себя в простой формуле – «Простота милосердия», которая никогда не поменяет добро и зло местами: ни при каком новом «прочтении» реальной истории.

Если вдуматься, весь путь «военной» литературы в самых беспощадных и честных ее образцах был ознаменован приближением именно к такой земной самодостаточности судьбы фронтовика, «окопника». В эстетическом смысле современники могли определять литературный результат как «притчевость», «притчеобразность» и в поспешно-критическом запале обрушиваться на Василя Быкова. Однако любые эскапады терпели крах перед очевидностью главного в творчестве писателя: незыблемостью нравственных координат вне зависимости от того, утверждались они на уровне противостояния внешнему врагу либо означали бесповоротное размежевание с теми, кто находился по одну сторону фронта. Перемена слагаемых никогда не посягала на главный моральный итог, да и сами эти слагаемые с точки зрения «свой» – «чужой» были уравнены в правах. Руки тех и других подпирали один небосвод и позволяли читателю испытать отягощение войны в равной мере.

Продолжатель жесткой, «быковской» традиции литературы о войне Анатолий Генатулин, которому общность взгляда на трагедию фронта обеспечило никак не литературное заимствование, а собственная солдатская судьба, с беспощадной прямоотой

замкнул весь путь «военной» прозы (говоря его словами, сначала «лейтенантской», затем – или почти одновременно – «журналистской», а вместе с ними и «генеральской») на правде окопника, рядового. Там, где уже нет «чужих», нет «своих» – а есть человек и окоп. Человек – и Бог. И эти проекции судьбы не просто соизмеримы, но абсолютно соположены друг другу. Любое беллетристическое суесловие напрочь меркнет перед его недавним рассказом «Крик», опубликованным в «Литературной газете» (14.07.2010). Даже не рассказом, а самим криком о минувшей войне, который жанровым канонам не подвластен и потому позволяет писателю не прятаться за вымышленных героев, не дарить им судьбу прототипа-себя, как то бывало в прежних его мужественных и честных произведениях, а говорить с читателем и собой, с окопом и небом от первого лица.

Крик – это страдание молоденького солдата, которому оторвало ногу. Это его отчаяние и его надежда, обращенные к тем, кто мог бы помочь, кто рядом (и автор рассказа-исповеди – среди них, именно он сейчас – нечаянный «отец-командир», с новыми сержантскими лычками из запасного полка), но кто бесконечно далек от несчастного страдальца, кто вожделеет собственного спасения от губельного минометного обстрела и молит Бога о заступничестве, вряд ли оставляя в своей молитве место для другого. И навечно поселяя крик умирающего и оставленного товарища в своей собственной душе. Сколько раз, по безжалостному признанию автора, он, сам тяжело раненный тогда, будет мысленно переживать случившееся, искать воображаемого спасения для гибнущего мальчишки, перетягивать обрубок ноги жгутом, перевязывать рану тем, чего в бою не было и быть не могло (ватой и бинтом), по-солдатски подбадривать товарища, но: «...в этой правильности поступка есть что-то от литературы и кино про войну. А в жизни, особенно в бою, на волосок от смерти человек часто поступает неправильно». «Неправильным» для Анатолия Генатулина было бы и другое: сделать этот «крик» деталью в большом повествовании, не написать о нем отдельно, не сделать его «главным звуком в рассказе». А значит – и не воздеть руки к небу (уже устремившиеся к нему тогда), не явить ему всю немощь человека на войне, не стать... самой честной и надежной ему опорой. «Говорят, – завершает свою исповедь писатель, – если засеваешь в душе боль, вернее причину этой боли, опишешь, если ты пишущий, или расскажешь, поделишься с людьми, будто боль отпускает, утихает. Но я пишу не от желания избавиться от крика и чувства вины, а оттого, что пришёл тот возраст, когда человек близок к богу и вечности... К тому же, наверное, я, последний рядовой окопник, ставший каким-то дуриком писателем, пишущим о войне, хочу высунуться напоследок из окопа и крикнуть: господи, я еще жив!»

«Се человек!» – возносится к небесам...

Мне отмщение... И «Аз» – воздам?..

*Е. А. Беляева, А. А. Дорофеева*

## СБОРНИК ПОЭЗИИ РЯДОМ С БИБЛИЕЙ

*Чтобы развить хороший вкус в литературе,  
надо читать поэзию.*

И. Бродский. Речь на стадионе

*Поэта долг - пытаться единить  
края разрыва меж душой и телом.*

И. Бродский. Мои слова, я думаю, умрут...

Юбилейные даты даны нам для напоминания о духовных ориентирах, о которых в череде суетливых дней мы часто забываем, а то и вовсе утрачиваем. В год 70-летия Иосифа Бродского (1940-1996) кажется совершенно уместным, в первую очередь, вспомнить о том, как этот великий поэт и философ мыслил для себя (а, может, и для всех нас) жизнь души.

В статье «О душевности» Михаил Эпштейн весьма тонко отмечает, что «самые большие беды ожидают человека и человечество, если в своем устремлении к духовному оно

упразднит в себе душевное, воздвигнет духовное на месте душевного, в замену ему» [1, с. 215]. «Лишь розы увядают, / Амврозией дыша, / В Элизий улетает / Их легкая душа», «Тогда, беседа с отвязанной душой, / О вера, ты стоишь у двери гробовой», «Душа бессмертна, слова нет, / Моим стихам удел неравный» - читаем мы у Пушкина, «Если душа родилась крылатой: / Что ей хоромы, и что ей хаты!» - у Цветаевой.

«Душа» - одно из самых высокочастотных слов в словаре И. Бродского. В одном из интервью И. Бродский говорил: «Чем я могу гордиться, так это тем, что в 1961 или 1962 году, в одном из первых своих стихотворений... впервые в России за сорок лет или даже больше я употребил слово «душа»... И я продолжаю его использовать. Как только ты это сделал, пути назад нет» [2, 313]. Снова и снова будет возникать образ души в его поэтических строчках, наполняя «живой жизнью» художественный мир поэта: «служи свое, опальная душа, / Короткие дела не совершая» («Зачем опять меняемся местами...»); «Запомни, что душа твоя одна» («Зофья»); «Потому что душа существует в теле, / жизнь будет лучше, чем мы хотели» (Песня невинности); «И вдруг понять, как медленно душа / заботится о новых переменах» (Июльское интермеццо «Воротись на родину...»)... Когда Бродский говорит о своих любимых поэтах, он вновь обращается к слову «душа» как некоему коду, позволяющему передать ощущение безграничной высоты и глубины их творческого и человеческого таланта. «Великой душой» называет он Анну Ахматову («На 100-летие»), в личности Одена главным считает «щедрость духа».

Поэзия, по Бродскому, есть средоточие, хранилище духовности, обретенной жизнью душевной. Поэтому в своей знаменитой «речи на стадионе» И. Бродский замечает: «На мой взгляд, книги должны приходиться к каждому крыльцу, как электричество, как молоко в Англии, наподобие коммунальных удобств, а цена должна быть минимальной. И в любом случае стихи должны продаваться в аптеках (хотя бы потому, что они скрасят счет, от которого вы в ужасе). И уж конечно, антология американской поэзии должна лежать в тумбочке каждого гостиничного номера рядом с Библией, которая не станет возражать против такой близости, не жалуется же она на соседство телефонного справочника» [3].

Поэзия, по мысли Бродского, «должна быть представлена публике в гораздо большем объеме, чем сейчас. Она должна быть так же повсеместна, как окружающая нас природа, у которой поэт заимствует свои метафоры, и так же необходима, как бензоколонки, если не сами автомобили» [4]. Поэтому для Бродского звучит аксиомой мысль о том, что не столь важно, какое место он занимает в жизни, важно, какое место займет на книжной полке его книга: «При пеньи, полагаю я, / мы место уточним свое» («Садовник в ватнике, как дрозд...»); «Моя песня была лишена мотива, / Но зато ее хором не спеть» (Л.В. Лифшицу); «Но мы живы, покамест / есть прощенье и шрифт» («Строфы»).

И. Бродский был «поэтом в университете» и приглашенным профессором в Мичиганском и Колумбийском университетах, в Кембриджском университете, в ряде колледжей. С 1986 года занимает должность профессора литературы в колледже Маунт-Холиоук. Для своих студентов поэт-профессор Бродский составлял списки обязательного чтения, из которых, возможно, выросли проекты будущей антологии американской поэзии, сборника мировой поэзии, об издании которых он мечтал. Каких же поэтов хотел видеть в «своем» сборнике поэзии И. Бродский? «Если ваш родной язык английский, я мог бы рекомендовать вам Роберта Фроста, Томаса Харди, У. Б. Йейтса, Т. С. Элиота, У. Х. Одена, Марианну Мур и Элизабет Бишоп. Если язык немецкий - Райнера Марию Рильке, Георга Тракля, Питера Хухеля и Готфрида Бенна. Если испанский - Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорку, Луиса Сернуду, Рафаэля Альберти, Хуана Рамона Хименеса и Октавио Паса. Если язык польский - или если вы знаете польский (что было бы для вас большим преимуществом, потому что в высшей степени замечательная поэзия нашего столетия написана на этом языке) - я бы назвал вам Леопольда Стаффа, Чеслава Милоша, Збигнева Херберта и Виславу Шимборскую. Если французский, то, конечно, Гийом Аполлинер, Жюль Сюпервьель, Пьер Реверди, Блез Сандрар, кое-что Поля Элюара, немного Арагона, Виктора

Сегалена и Анри Мишо. Если греческий, то вам следует читать Константина Кавафиса, Георгия Сефериса, Яниса Рицоса. Если голландский, то это должен быть Мартинус Нейхоф, особенно его потрясающее "Аватер". Если португальский, то Фернандо Песоа и, возможно, Карлос Друмонд де Андраде. Если язык шведский, читайте Гуннара Экеллфа, Гарри Мартинсона, Томаса Транстремера. Если русский, это должны быть, как минимум, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Анна Ахматова, Борис Пастернак, Владислав Ходасевич, Велимир Хлебников, Николай Клюев. Если это итальянский, я не беру на себя смелость представить какое-либо имя этой аудитории, и если я упоминаю Квазимодо, Сабу, Унгаретти и Монтале, то просто потому, что я давно хотел выразить мою личную благодарность и отдать дань этим четырем великим поэтам, чьи строки решительно повлияли на мою жизнь, и я рад сделать это, стоя на итальянской земле.

Если после прочтения любого из них вы оставите книгу прозы, снятую с полки, вашей вины в этом не будет» [5].

В 1987 году Бродский стал Нобелевским лауреатом, а в 1992 году - Поэтом-Лауреатом США. Он член Баварской академии изящных искусств (1971), Американской академии и Института искусств и литературы (1979-1987), почетный доктор Оксфордского университета (1991) и Гуманитарной академии профсоюзов (СПб, 1995), член почетного комитета Русского института в Париже, редколлегии журнала "Континент", общественного совета "ИЛ", совета попечителей Международного фонда русской поэзии (с 1994), академик РАЕН (с 1995).

В своей Нобелевской лекции Бродский говорил, конечно же, о литературе, о поэтах и поэзии, о себе, «человеке частном и частностью эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшем» [6, с. 750]. В речи перед выпускниками небольшого элитного колледжа Уильямс он заявлял, что самая «надежная защита от Зла – это предельный индивидуализм, самостоятельность мышления, оригинальность, даже, если угодно, - эксцентричность» [7, 313]. И многие (если, в конечном счете, не все) строки Бродского вновь и вновь утверждают примат индивидуальности, «частности» человека, которая обычно облекается у него в образ экзистенциального одиночества личности: «Человек одинок, как мысль, / которая забывается» («Мрамор»); «Но даже мысль о – как его! Бессмертья / есть мысль об одиночестве, мой друг» («Разговор с небожителем»); «Будь одинок, / Как перст!» («Стихи под эпитафией»); «когда плюет на человечество / твое ночное одиночество» («Одиночество»); «Как хорошо, что некого винить, / как хорошо, что ты никем не связан, / как хорошо, что до смерти любить / тебя никто на свете не обязан» («Воротись на родину...»); «уж если чувствовать сиротство, / то лучше в тех местах, чей вид / волнует, нежели язвит» («С видом на море»); «Одиночество учит сути вещей, ибо суть их тоже / Одиночество» («Колыбельная Трескового Мыса»); «Ибо нет одиночества больше, чем память о чуде» («Фонтан»).

Стихи же для «человека частного» (читай, личности, которая есть вселенная души) - наиболее приемлемая форма для выражения своей индивидуальности: «поэзия ... дает ответ на вопрос, как обстоит дело внутри нас» [8, с.120]. И об этой форме Бродский постоянно и напряженно размышляет: «Литература завершила круг развития, вернувшись к господству языка над повествованием... Будущее литературы – в экономии формы... В сущности, я думаю, что будущее литературы принадлежит ее истокам, то есть поэзии» [9, с. 250]. (Ср.: «Но, может быть, поэзия сама / Одна великолепная цитата» - из стихотворения учителя Иосифа Бродского – Анны Ахматовой)

В эссе «Меньше единицы» Бродский высказывает мысль о том, что «поэзия каким-то образом также чужда или сопротивляется языку, будь это итальянский, английский или суахили, и что человеческая душа вследствие ее синтезирующей природы бесконечно превосходит любой язык, которым нам приходится пользоваться (имея несколько лучшие шансы с флективными языками). По крайней мере, если бы душа имела свой собственный язык, расстояние между ним и языком поэзии было бы приблизительно таким же, как расстояние между языком поэзии и разговорным итальянским» [4].

Прислушаемся же к духовному завещанию поэта – его поэзии души.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Эпштейн, М. О душевности / М. Эпштейн // Звезда. – 2006. – № 8. – С. 208-216.
- 2 Бродский, И. Большая книга интервью / И. Бродский. – М.: Захаров, 2000. – 703 с.
- 3 Бродский, И. Речь на стадионе / И. Бродский // Звезда. – 1997. – № 1.
- 4 Бродский, И. Напутствие. Из книги прозаических эссе «Меньше единицы» / И. Бродский. – Нью-Йорк, 1985. <http://www.bz.spb.su/brodsky/naput>.
- 5 Бродский, И. Труды и дни / И. Бродский // Знамя. 1996. – № 4.
- 6 Бродский, И. Сочинения. Нобелевская речь / И. Бродский. – Екатеринбург: У-Фактория. – 2003. – 832 с.
- 7 Бродский, И. Нескромное предложение / И. Бродский // Знамя. – 1999. – № 9.
- 8 Нейхоф, М. О собственном творчестве / М. Нейхоф // Звезда. – 2001. – № 2.
- 9 Бродский, И. По ком звонит осыпающаяся колокольня (доклад Бродского на юбилейном Нобелевском симпозиуме в Шведской академии (1991) / И. Бродский // Иностранная литература. – 2000. – № 5.

***В. А. Одиноченко***

### ВЕРА КОНСТАНТИНА ЛЕОНТЬЕВА

Одна из самых первых -- и, на наш взгляд, весьма точных -- характеристик К. Леонтьеву была дана В. С. Соловьевым в биографической статье, помещенной в «Словаре Брокгауза и Эфрона»: «Леонтьев (Константин Николаевич, 1831 — 1891) — публицист и повествователь, оригинальный и талантливый проповедник крайне-консервативных взглядов» [5, 414].

Леонтьев действительно был именно публицистом, горячо проповедующим свои взгляды, которые, в том числе касающиеся христианской веры, были для того времени весьма оригинальными и вызвали у большинства читателей активное неприятие. Причем, критика исходила не только из либерального лагеря, что могло восприниматься как естественный факт — по своим политическим взглядам К. Леонтьев был яростным консерватором. Но его религиозные взгляды критиковали также и представители православной церкви — той самой, к которой Леонтьев себя причислял и к преданности и послушанию которой призывал в своих произведениях.

Жизнь Константина Леонтьева четко делится на две части: до и после религиозного переворота 1871 года. В 1849 -1854 годах он учился на отделении медицины Московского университета, не окончив его, добровольцем ушел на Крымскую войну, в 1863 начал дипломатическую службу на Востоке, сделал на этом поприще довольно успешную карьеру, которая имела перспективы. Ему обещали должность генерального консула в Богемии. Но в 1871 году он заболел кишечным расстройством, принял его за холеру, испугался смерти и дал Богоматери обещание, что в случае выздоровления примет монашество. Выздоровев, поехал на Афон, но монахи отговорили его от немедленного выполнения своего обета. Монашество Леонтьев принял в Оптиной Пустыни только за три месяца перед смертью.

Тем не менее, на протяжении всей жизни Леонтьев сохранил цельность в отношении к миру. Это отношение было последовательно эстетическим: «Что страстный, органический эстетизм был основным свойством природы Леонтьева — в этом согласны все его критики» [7, 352].

Мы считаем, что этот факт крайне важным для понимания взглядов Леонтьева и его жизни в целом. Все остальные аспекты поведения К. Леонтьева: моральные, политические, бытовые, философские и религиозные — часть этого общего эстетического отношения к миру. «Все жизненные явления он оценивал этой своей неизменной эстетикой и построил целую теорию эстетического критерия как самого всеобъемлющего. Даже Афон, Оптина Пустынь, монашество не поколебали в нем этой эстетики, о которую все для него разбивалось и от которой он не мог отречься, так как она была заключена в его ноуменальном существе» [1, 155].

Это отношение К. Леонтьев выразил словами своего героя из романа «Египетский голубь»: «...жизнь мне нравилась. Я стал учиться пользоваться ею... я полюбил жизнь со всеми её противоречиями, непримиримыми навеки, и стал считать почти священнодействием моё страстное участие в этой живописной драме земного бытия, которой глубокий смысл мне казался невыразимо таинственным, мистически неразгаданным. Приучая себя к борьбе, я вместе с тем учился как можно сильнее и сознательнее наслаждаться тем, что посылала мне судьба» [3, 402].

Для Леонтьева жизнь – произведение искусства, он создавал ее, как художественное произведение. Решающим в его мировосприятии был критерий красоты. Он сам был очень красив. Любил красивых женщин, и они любили его. У него было множество романов. Леонтьев сам говорил, что успех у женщин больше его радует, чем признание его литературного таланта.

Однако такое отношение к жизни имеет и свои опасности. Бердяев писал: «Для... Константина Николаевича характерно обилие и разнообразие романов, но романов неглубоких, не захватывавших его сердца, не клавших печати на его духовную жизнь. Он так и не встретил своей избранницы, своей суженой. Он не познал истинной любви. У него была страстная, но эротически не утонченная натура. Он слишком хорошо познал Афродиту простонародную, но так и не познал Афродиты Небесной. Это имело определяющее значение для его духовной жизни, и этим отчасти нужно объяснить исключительно монашески-аскетический, суровый и безрадостный тип его религиозности» [1, 162].

Леонтьев любил женщин именно как красивые тела, не интересуясь их внутренним миром. Он предпочитал иметь дело с простыми и неразвитыми девушками. Причем, любовь он понимал прежде всего телесно-эротически, но не как возвышенное чувство. У него было множество любовниц из простых слоев. «У Константина Николаевича была прирожденная склонность к многожёнству, и он не видел никаких разумных оправданий моногамического брака. В этом отношении он был турок, и сердечные влечения более склоняли его к исламу, чем к христианству. Христианство он всегда утверждал вопреки своей природе, во имя обуздания её» [1, 173].

Эстетические взгляды Леонтьева и базирующаяся на их основе эстетика жизни не были глубокими. Сам Леонтьев называет их языческими. Но это не так, если, конечно, не употреблять термин «язычество» в его отрицательных христианских коннотациях. Язычество – это обожествление сил природы, частью которой является человек. Древнегреческая религия, которая обычно считается образцом язычества, предполагала восприятие мира как борьбы гармонически упорядоченных природных сил. У Леонтьева же такого мировоззрения не было, и поэтому для его взглядов на жизнь как совокупность чувственных удовольствий была характерна иссушающая поверхностность, что, в конце концов, и привело к духовному кризису. Его стали преследовать неудачи, а затем болезнь и страх смерти. Леонтьев испугался, закрылся в темной комнате и не хотел никого видеть. По выздоровлении физический страх прошел, но остался «метафизический» (в терминах философии XX века – «экзистенциальный») страх перед смертью. Именно этот страх был положен в основу его восприятия веры.

Внешнее поведение Леонтьева не изменилось. Он также заводил любовные истории, до конца своей жизни не оставил барских привычек и стремился получать наслаждение от жизни. Но он стал очень много писать о религии, где проповедовал страх как основу христианства.

Бердяев называл христианство Леонтьева «безблагодатным». Благодать (греч. *charisma*, лат. *gratia*) в христианстве – это сила Божья, посредством которой спасается человек. Одним из благодатных даров является вера: «Ибо благодатью вы спасены через веру, и сие не от вас, Божий дар» (Еф. 2, 8). У Леонтьева вера – это не дар, но результат его собственного решения придерживаться христианских взглядов, это можно назвать скорее убеждениями. Леонтьев много писал о христианстве, но его мировоззрение христианским не было. В христианстве он увидел форму, которая дала бы ему жизненную основу, ограничила бы его аморализм, но лишь как внешнюю форму, не затрагивающую содержания мировоззрения. У него было, так сказать, отрицательное христианство. Поэтому он принял аскетический идеал самоограничения. Внешним для него осталось положительное содержание христианства, заключающееся в том, что «так возлюбил Бог мир, что отдал Сына

Своего Единородного, дабы всякий верующий в Него, не погиб, но имел жизнь вечную» (Ин. 3, 16). Христианство Леонтьев воспринимал как принуждение, ограничение своих страстей, вериги, которые он сам на себя возложил.

Трактовка христианства Константина Леонтьева имеет апокалипсический характер. По его словам, Христос «учил, что на земле все неверно и все неважно, все недолговечно, а действительность и веко-вечность настанут после гибели земли и всего живущего на ней,- вот та *осязательно-мистическая* точка опоры, на которой вращался и вращается до сих пор исполинский рычаг христианской проповеди. Не полное и повсеместное торжество любви и всеобщей правды на *этой* земле обещают нам Христос и его апостолы, а, напротив того, нечто вроде кажущейся *неудачи* евангельской проповеди на земном шаре, ибо *близость конца* должна совпасть с последними попытками сделать всех хорошими христианами» [2, 408].

Взгляды Леонтьева на историю проникнуты пессимизмом. Руководствуясь эстетическим критерием, он считал, что в результате распространения прогресса и демократии происходит всеобщее уравнивание и упрощение общества, что неизбежно приведет к гибели Европы. В развитии мира он выделял три периода: «1) первичной простоты, 2) цветущего объединения и сложности и 3) вторичного *смесительного* упрощения» [2, 117].

Ход размышлений Константина Леонтьева таков: всякая оформленность имеет принудительный характер. Основная тенденция европейского прогресса -- борьба против принуждения, поэтому он *«есть не что иное, как процесс разложения, процесс того вторичного упрощения целого и смешения составных частей, ... процесс сглаживания морфологических очертаний, процесс уничтожения тех особенностей, которые были органически (т. е. деспотически) свойственны общественному телу»* [2, 119]. Эти же тенденции смешения и разложения характерны, по выражению Леонтьева, для процессов *«гниения, горения, таяния, холерного поступательного движения»* [2, 119].

Леонтьев считал, что именно эти процессы происходят в настоящее время в европейской культуре. Проявлением этого является, по мысли Леонтьева, гуманизм – стремление поставить в центр общества и культуры ничем не ограниченного человека. Следствие этого, является появление, как он выражается, «розового христианства», которое проповедует всеобщую любовь, прощение и милосердие. Он яростно против него ополчился: *«Без страданий не будет ни веры, ни на вере в Бога основанной любви к людям; ... Поэтому и поэзия земной жизни, и условия загробного спасения - одинаково требуют не сплошной какой-то любви, которая и невозможна, и не постоянной злобы, а, говоря объективно, некоего как бы гармонического, ввиду высших целей, сопряжения вражды с любовью. Чтобы самарянину было кого пожалеть и кому перевязать раны, необходимы же были разбойники»* [2, 412 – 413].

В своей интерпретации христианства Леонтьев исходит все из того же эстетического критерия, основанного на натурализме: *«Он ищет в жизни силы, пестроты, блеска, всякого «многообразия в единстве». И во имя этого великолепия так часто протестует против добра и еще больше против морали. «Христианство не отрицает обманчивого и коварного изящества зла; оно лишь учит нас бороться против него и посылает на помощь ангела молитвы и отречения»* Это так характерно для Леонтьева. Он отказывается от зла, — того требует Церковь. Но он отказывается также осудить зло, — и даже старается внушить, что отказываться, не осуждая, только труднее, а потому и похвальнее» [6, 303].

В то же время, Леонтьев считал, что принятие христианского мировоззрения должно с неизбежностью привести к отрицанию мира: *«Верно только одно - точно, одно, одно только несомненно - это то, что все здешнее должно погибнуть! И потому на что эта лихорадочная забота о земном благе грядущих поколений? На что эти младенчески болезненные мечты и восторги? День наш - век наш! И потому терпите и заботьтесь практически лишь о ближайших делах, а сердечно - лишь о ближних людях: именно о ближних, а не о всем человечестве. Вот та пессимистическая философия, которая должна рано или поздно, и, вероятно, после целого ряда ужасающих разочарований, лечь в основание будущей науки»* [2, 417].

Несомненно, что эта позиция не может быть расценена как христианская. Если говорить очень упрощенно, христианство – это в своей основе последовательно оптимистическое мировоззрение. Само слово «евангелие» переводится как «благая» (радостная) весть». Согласно

христианству, зло присутствует в мире, но оно не является его изначальным свойством. Бог все создал хорошим, зло – следствие грехопадения. Церковь, во-первых, ясно указывает путь преодоления этого отпадения от Бога, и, во-вторых, провозглашает конечное торжество Добра. У Леонтьева же христианство – только религия конца. Он не видит в нем благой вести о спасении мира. «Надежды и мечтания Леонтьева *не* вытекали из христианства, которое он, однако, исповедовал как безусловную истину» [5, 418.].

Христианство у Константина Леонтьева антигуманно: «Оскорбителю оно говорит: "Кайся: ты согрешил". Оскорбленному внушает: "Эта обида тебе полезна; рукой неправедного человека наказал тебя Бог; прости человеку и кайся перед Богом". Горе, страдание, разорение, обиду христианство зовет даже иногда *посещением Божиим*. А гуманность простая хочет стереть с лица земли эти *полезные* нам обиды, разорения и горести... В этом отношении христианство и гуманность можно уподобить двум сильным поездам железной дороги, вышедшим сначала из одного пункта, но которые, вследствие постепенного уклонения путей, должны не только удариться друг об друга, но даже и прийти в сокрушающее столкновение» [2, 433]. Бердяев писал о Леонтьеве: «Он отрицал гуманизм, и в этом была своя правда. Но он также отрицал человека, религиозно отрицал, и в этом был его провал. Для него христианство не было религией Богочеловека и Богочеловечества» [1, 282].

Источником веры Леонтьев считал страх: «Да, прежде всего *страх*, потом "смирение"; или прежде всего - *смирение ума*, презрительно относящегося не к себе только одному, но и ко всем другим, даже и гениальным человеческим умам, беспрестанно ошибающимся. Такое смирение шаг за шагом ведет к вере и страху пред именем Божиим, к *послушанию учению* Церкви, этого Бога нам поясняющей. *А любовь - уже после*. Любовь кроткая, себе самому приятная, другим отрадная, всепрощающая - это плод, венец: это или награда за веру и страх, или особый дар благодати» [2, 434]. Эти рассуждения Леонтьева, на что указывали его критики, прямо противоречат христианству, в основе которого лежит не страх, но любовь: «И мы познали любовь, которую имеет к нам Бог, и уверовали в нее. Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге, и Бог в нем. Любовь до того совершенства достигает в нас, что мы имеем дерзновение в день суда, потому что поступаем в мире сем, как Он. В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх, потому что в страхе есть мучение. Боящийся несовершен в любви. (1 Ин 4, 16-18).

Протоиерей Георгий Флоровский, который в силу своей деятельности как священника имел опыт самых разных проявлений веры, писал: «Леонтьев весь был в страхе. Он был странно уверен, что от радости люди забываются и забывают о Боге. Потому и не любил он, чтобы кто радовался. Он точно не знал и не понимал, что можно радоваться о Господе. Он не знал, что «любовь изгоняет страх», — нет, он и не хотел, чтобы любовь изгнала страх...» [6, 302].

Следует сказать, что Леонтьев выступал против опасности абстрактного гуманизма, провозглашающего неизбежность развития человечества в сторону «Истины, Добра и Красоты» и не желающего видеть реальных трудностей на пути этого развития. В жизни он был добрым человеком и заботился о близких ему людях. Однако доброта его была чисто бытовая, не связанная с христианством. Христианская мораль предполагает любовь к врагам, упрощенно говоря, – тем, кто выступает против нас: «Вы слышали, что сказано: люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего. А Я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас и молитесь за обижающих вас и гонящих вас» (Мф. 5, 43-44).

И именно такой любви у Леонтьева не было. Он был страстным человеком, последовательно полемизировавшим со своими идейными противниками. Причем, его непримиримость не была следствием черт характера (хотя и характер у Константина Леонтьева был вспыльчивый), но принципиальной позицией по отвержению «розового христианства», проповедующего всеобщее братство: «Для такого братства необходимы прежде всего уступки со всех сторон. А есть вещи, которые *уступать нельзя*» [2, 413].

Относительно умеренных либералов, которых он считал своими главными врагами, Леонтьев писал: «Но теперь их даже *не следует любить*; мириться с ними не должно... Им должно желать добра лишь в том смысле, чтоб они опомнились и изменились, – то есть самого *высшего добра*, идеального... А если их поразят несчастья, если они потерпят гонения

или какую иную земную кару, то этому роду зла можно даже немного и порадоваться в надежде на их нравственное исцеление» [2, 411 – 412].

Леонтьев обладал последовательным и цельным мировоззрением. Он был искренним человеком. Свои взгляды Леонтьев выражал и тогда, когда понимал, что они вызовут яростную критику. Свою статью о нем Н. А. Бердяев начал так: «Константин Николаевич Леонтьев – неповторимо-индивидуальное явление. Нужен особый вкус, чтобы полюбить и оценить его» [1, 149].

Несомненно, Константин Леонтьев – один из выдающихся русских мыслителей. Его политические взгляды являются, по нашему мнению, весьма актуальными и интересными в свете тех событий, которые сейчас происходят. Особенно это касается его трактовки места России в мире.

Авторы, которые благожелательно пишут о религиозных взглядах Леонтьева, указывают, что они были частью его стремления к христианской жизни: «В нем видели публициста, писателя, проповедника и не разглядели самого простого и самого, пожалуй, близкого нам – не разглядели искренне, без ложного смиреннословия и тщеславия кающегося христианина и монаха. То, что звучало бы фальшиво как проповедь, легко объясняется как исповедь» [8, 403].

О страдальческом жизненном пути К. Леонтьева писал и критически настроенный к нему Бердяев: «Вся его жизнь стоит под знаком нужды, болезней, духовного одиночества и непризнания» [1, 212].

В заключении подчеркнем, что предметом наших рассуждения является не личная вера Леонтьева (для этого надо рассматривать его жизнь, а не произведения), но его трактовка христианской веры. И именно с точки зрения этого подхода мы целиком разделяем характеристику, данную Константину Леонтьеву выдающимся русским церковным деятелем митрополитом (в момент написания приведенных ниже слов -- архимандритом) Антонием Храповицким: «будучи весьма большим любителем удовольствий в молодые годы, он смертельно заболел и, потеряв надежду на врачей, обратился с молитвою к Божией Матери, дав обет в случае выздоровления постричься в одной из Афонских обителей. Постричься он, конечно, не постригся и продолжал по выздоровлении срывать цветы удовольствий, но страх смерти у него остался, а также несчастное убеждение, будто он отныне призывается быть апологетом *своей*, насильственно усвоенной религии, и вот отсюда ряд его статей о личном спасении и страхе Божиим» [Цит. по: 4, 200].

## ЛИТЕРАТУРА

1 Бердяев, Н. А. О русской философии. Ч. 1 / Н. А. Бердяев. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с.

2 Леонтьев К. Н. Записки отшельника / К. Н. Леонтьев.-- М. : «Русская книга», 1992. – 539 с.

3 Леонтьев, К. Н. Египетский голубь: Роман, повести, воспоминания / К. Н. Леонтьев. – М.: «Современник», 1991. – 528 с.

4 Зайцев, К. Любовь и страх. Памяти Константина Леонтьева / К. Зайцев // К. Н. Леонтьев: pro et contra. Кн. 2 Сост., послесловие А. А. Королькова. – СПб: Изд-во РХИ. – 1995. – С. 193 – 212.

5 Соловьев, В. С. Сочинения в 2 т. Т. 2 / В.С. Соловьев.-- М.: «Мысль», 1990. – 822 с. (Филос. наследие. Т.111).

6 Флоровский, Г. прот. Пути Русского богословия / Г. Флоровский прот. – Вильнюс, 1991. – 599 с.

7 Франк, С. Л. Мирозерцание Константина Леонтьева / С. Л. Франк // К. Леонтьев, наш современник. Сборник. Сост. Б. Адрианов, Н. Мальчевский. СПб: Изд-во Чернышёва. – 1993. – С. 350 – 355.

8 Черноглазов, А. Формула воцерковления. О православии Константина Леонтьева // К. Леонтьев, наш современник. Сборник. Сост. Б. Адрианов, Н. Мальчевский. СПб: Изд-во Чернышёва. – 1993. – С. 395 – 404.

## **МОРАЛЬНО-ЭТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ СТУДЕНТОВ-МЕДИКОВ ПРИ ОБУЧЕНИИ ИХ РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ**

Формирование личности, обладающей высокой нравственной культурой, основанной на общечеловеческих ценностях гуманизма, патриотизма, милосердия и трудолюбия, является не менее актуальной задачей современной высшей школы, чем обучение высококвалифицированных специалистов, обладающих широким научным кругозором и прочными профессиональными навыками. Воспитание духовности и приобщение молодых людей к нравственным ценностям, накопленным предыдущими поколениями, приобретает особую важность при подготовке будущих специалистов-медиков, что обусловлено спецификой врачебной деятельности, имеющей исключительную важность для человека и общества, справедливо предъявляющего высокие моральные требования к нравственности медицинских работников.

Неукоснительное следование требованиям морали, руководство нравственными нормами и врачебным долгом в своей практической деятельности является неотъемлемой составляющей профессионализма врача, от которого зависят жизнь и здоровье человека, что актуализирует необходимость формирования нравственных качеств и морального сознания специалиста-медика как одну из основных задач, стоящих перед современным медицинским образованием.

Отмечая ведущую роль специальных дисциплин в формировании профессиональной социализации иностранного студента-медика, целесообразно рассматривать критерии эффективности данного процесса во взаимосвязи с особенностями лингвистической, академической и социально-психологической адаптации инофона при изучении им русского языка как иностранного. Обучение иностранных студентов-медиков русскому языку призвано оказывать активное содействие процессу интериоризации не только социокультурных, но и профессиональных ценностей, поскольку коммуникативная компетенция взаимосвязана с профессиональной деятельностью врача, входящей в число лингвоактивных профессий.

На занятиях по русскому языку как иностранному важное место отводится формированию и развитию у обучаемых иерархии ценностных ориентаций, ведущее место в которой отводится общечеловеческим и профессиональным медицинским этическим ценностям. Осознание студентами универсальности моральных норм и профессиональной врачебной этики способствует интенсификации процессов социализации, адаптации и аккультурации членов учебной группы, что особенно актуально при объединении в составе одной группы иностранных студентов представителей различных культурных и религиозных традиций.

Повышение уровня лингвистической, социокультурной, и психологической адаптации иностранных студентов-медиков положительно влияет на успешность их дальнейшей учёбы и профессиональной социализации. Реализации данных задач призвано служить включение в учебный процесс текстов, раскрывающих социальный смысл профессиональной роли врача и основные положения медицинской этики и деонтологии.

Для этического воспитания студентов-медиков и повышения их мотивации к изучению русского языка в целях получения профессии врача, могут быть использованы тексты, которые можно подразделить на несколько тематических блоков:

1) тексты художественных произведений русских и белорусских писателей различной степени адаптации, посвящённые тематике врачебного долга и профессиональной деятельности врача;

2) тексты научно-популярного стиля, содержащие информацию по истории медицины, истории медицинских открытий, биографии учёных и врачей, ставших образцами служения врачебному долгу, рассказы о подвигах врачей во время Великой Отечественной Войны и в мирное время;

3) оригинальные и адаптированные отрывки из мемуаров и публицистических произведений медиков, занимающихся разработкой этических проблем врачебной деятельности (Е. А. Вагнер «Раздумья о врачебном долге», «О самовоспитании врача», Н. М. Амосов «Книга о счастье и несчастьях» и др.);

4) профессиональные медицинские кодексы («Клятва Гиппократова», «Клятва врача Республики Беларусь» и др.).

Обращение на занятиях РКИ к текстам этической проблематики о профессиональной деятельности врача способствует расширению знаний студентов о содержании моральных качеств и формированию у них нравственной культуры, а также обеспечивает развитие навыков чтения, пересказа текста, составления собственного монологического высказывания. Данные тексты могут использоваться в качестве текстов для аудирования, написания изложений и сочинений. Для ознакомительного и поискового чтения на занятиях РКИ могут быть использованы тексты профессиональных медицинских клятв, отражающих древнюю и славную историю благородной профессии врача. Задачам конституирования врачебной морали призваны были служить имеющие многовековую историю этические кодексы медицинской профессиональной этики от Клятвы Гиппократова до её современных аналогов, каждый из которых отражает как общечеловеческие моральные ценности и этические нормы, так и уникальные культурные особенности национальной культуры.

Поэтому обращение к данным текстам при обучении РКИ студентов-медиков способствует не только навыкам развития речевой деятельности, но и воспитывает важные для будущих врачей профессиональные качества. В данных текстах преобладает лексика с семантикой этической оценки, которая занимает центральное место в системе ценностей, концентрирует традиции и идеологию общества и нравственную позицию личности. На языковом уровне наиболее полным выражением моральных качеств и традиционных общечеловеческих представлений о моральных нормах являются прилагательные с семантикой этической оценки.

Текст «Клятвы врача Республики Беларусь» включает в себя основные нормы и понятия медицинской деонтологии, такие как отношение к врачебному долгу, пациенту, коллегам, профессиональной тайне. Ознакомление иностранных студентов-медиков с текстом «Клятвы врача Республики Беларусь» и сравнение текста белорусской врачебной клятвы с текстом профессиональной клятвы врача, существующей в родной стране учащихся, способствует развитию у студентов навыков поликультурной компетентности, иллюстрирует универсальность профессиональной медицинской этики, общечеловеческий характер её ценностей. «Клятва врача Республики Беларусь» играет важную роль в развитии культуры межнационального общения при изучении русского языка как иностранного, поскольку текст белорусской врачебной клятвы способствует формированию у обучаемых позитивного образа страны, знакомит с её историей и культурой, частью которой являются представления о высоком призвании врача, врачебном долге, благородных традициях отечественной медицины.

Анализ лексики с оценочной семантикой в тексте «Клятвы врача Республики Беларусь» иллюстрирует ряд характерных особенностей концептосферы данного текста, важных для расширения морально-этических знаний студентов-медиков при изучении русского языка как иностранного.

Концептосфере «Клятвы врача Республики Беларусь» характерно распространение этических оценок на все аспекты деятельности врача, что на языковом уровне проявляется в многочисленности ЛСВ с семантикой этической оценки в составе семантических полей медицина «благородные традиции отечественной медицины», врач «помнить о высоком призвании врача» и признание приоритета моральных норм над иными регуляторами поведения «помогать каждому больному независимо от его социального происхождения, вероисповедания и национальности». Ценность каждой человеческой жизни и уникальности каждой личности в концептосфере «Клятвы врача Республики Беларусь» проявляется во включении в сферу нравственных отношений всех концептов, составляющих семантическое поле **человек**. В состав семантического поля **человек** в тексте врачебной клятвы входят

концепты **пациент, коллега, учителя, ученики**, что отражает регламентацию «Клятвой врача республики Беларусь» этику взаимоотношений в медицинском коллективе и этику отношений врача и пациента.

Необходимость регламентации отношения врача к пациенту общечеловеческими моральными принципами и ценностями, требование уважения личности и достоинства пациента, заботы о его здоровье в тексте «Клятвы врача Республики Беларусь» подтверждаются включением в состав лексико-семантической группы **пациент** большого числа положительнооценочной лексики с семантикой этической и деонтологической оценок («в любое время помогать каждому больному, независимо от его социального происхождения, вероисповедания и национальности»).

Главенствующее положение ценности человеческой жизни и здоровья в иерархии ценностей профессиональной этики врача иллюстрируется употреблением в тексте врачебной клятвы качественных оценочных прилагательных с семантикой рациональной, эмоциональной и других типов оценок «помогать каждому больному, независимо от его социального происхождения, вероисповедания и национальности», что отражает декларируемый врачебной клятвой приоритет общечеловеческих моральных ценностей как основного принципа медицинской этики.

Эффективным для формирования представлений о нравственности будущих врачей является обращение к русским пословицам при изучении РКИ иностранными студентами медиками, что обусловлено целесообразностью применения лингвометодического потенциала паремий для расширения лингвокультурологических и деонтологических знаний студентов.

Паремиологический фонд русского языка иллюстрирует как универсальные моральные нормы и качества, так и специфические моральные требования, предъявляемые обществом к представителям конкретных профессий.

Представления обыденного сознания о медицине, её роли в жизни общества, зафиксированные в русских пословицах, позволяют не только ознакомить студентов с историей становления и развития врачевания, процессом формирования профессиональной медицинской этики, но и самостоятельно проследить взаимосвязь профессиональной морали и универсальных моральных норм.

Пословицы о медицине могут использоваться преподавателем на разных этапах обучения РКИ для развития навыков говорения, чтения и письма.

Студентам могут быть предложены задания по подбору эквивалентов русских пословиц в родном языке, объяснению собственного понимания смысла пословицы в устном высказывании либо написании сочинений, иллюстрирующих пословицу, придумывание и разыгрывание диалога или ситуации речевого общения, в которых возможно употребление пословицы и т. д.

При этом студенты не только обогащают свой словарный запас, совершенствуют коммуникативные навыки и лингвострановедческие знания, но и расширяют систему этических знаний о частных профессиональных чертах характера медика.

Одна из наиболее многочисленных групп паремий посвящена такому необходимому для врача общечеловеческому качеству как доброта, милосердие к пациентам. В пословицах находит отражение требование милосердного и снисходительного отношения к больному человеку: *Больной что ребёнок. Больному да дорожному закон не писан. Не больной привередлив, а боль.*

К осознанию ответственности за жизнь и здоровье пациента, пониманию важности личного контроля медика за соблюдением больным врачебных предписаний призывает пословица: *Больному в еде не верь.*

В сборнике паремий И. В. Даля «Пословицы русского народа» многочисленностью отличается группа пословиц, дающих отрицательную оценку самолечению и обращению к шарлатанам, оказывающим медицинскую помощь не обладая необходимыми для этого знаниями и умениями: *Самого себя лечить – только портить. Лечит, да в могилу мечет. Кого схоронили, того и вылечили.*

Особое неприятие и осуждение в зеркале пословиц находит корыстолюбие данного типа мошенников, для которых личное обогащение важнее жизни и здоровья доверившихся им больных: *Лекарь свой карман лечит*. Не менее сурово относится пословица и к жадности профессиональных медработников, не совместимой с альтруистической спецификой медицинской деятельности: *Аптекаам предаться – деньгами не жаться. Чистый счёт аптекарский – тёмные ночи осенние*.

При этом пословицы зафиксировали благодарное и уважительное отношение к милосердному и грамотному врачу, признание трудности его работы: *Здоровому врач не надобен. Боль врача ищет. Тяжело болеть, тяжеле того над болью сидеть*.

О понимании важности профессионализма врача и тяжести его ответственности за жизни других людей и огромной сложности его труда говорит пословица: *Человек – не скотина: испортить недолго*. О такой важной профессиональной черте характера как мужество говорит пословица: *Кто не боится холеры, того она боится*.

О вере в наличие в кладовых природы лекарства против каждой болезни говорят пословицы: *На всякую болезнь зелье вырастает. На всякую шаль выросло по лозе, на всякую болезнь по зелью*.

Пословицы о нравственном здоровье раскрывают значение моральных ценностей, установок и мотивов поведения для жизнедеятельности и самочувствия человека: *Доброму и сухарь на здоровье, а злему и мясное не впрок. Злой человек не проживёт в добре век*.

Большая группа пословиц критикует симулянтов, использующих мнимые заболевания для оправдания собственной лени: *Здоров на еду, да хил на работу. Псовая болезнь до поля, а женская – до постели*. Многочисленной является группа паремий об умеренности как неотъемлемом условии здорового образа жизни. Пословицы доносят до нас призыв к умеренности в питании: *Ешь вполсыта, пей вполпьяна, проживёшь век дополна*.

Пословицы и поговорки не просто фиксируют существование алкоголизма как общественного порока, но и анализируют причины его возникновения, описывают его симптомы, предлагают методы борьбы с ним и предостерегают юношество от злоупотребления спиртными напитками. Пословицы и поговорки русского народа о пагубности пристрастия к алкоголю обладают большим воспитательным потенциалом, поскольку в них зафиксирован нравственный опыт многих поколений, отражены народные представления о несомненном преимуществе трезвого и здорового образа жизни по сравнению с жалким существованием больного алкоголизмом, недуг которого разрушает не только его жизнь, но и здоровье, и благополучие его близких.

Среди пословиц о вреде алкоголя для общественного здоровья, которые могут быть использованы студентами-медиками при пропаганде трезвости, наиболее многочисленную группу составляют пословицы, дающие общую отрицательную оценку алкоголю и злоупотреблению им. К этой группе можно отнести такие пословицы, как *Вино дело не ино. Невинно вино, а проклято пьянство. Много вина пить – беде быть. Много пить – добру не быть. Пить до дна – не видать добра. Лучше пряничать, чем бражничать*.

Многочисленная группа паремий содержит описание различных неврологических симптомов алкогольной зависимости. Алкогольный галлюциноз как следствие неумеренного употребления спиртных напитков упоминается в поговорках: *Во хмелю мало ли что не привидится. Попей, попей – увидишь чертей*. Спутанность сознания, провалы в памяти, интеллектуальная деградация алкоголика отражены в пословицах: *Испей винца, позабудь отца. Вино с разумом не ладит. Вино уму не товарищ*. Утверждение несовместимости нормальной умственной активности с употреблением алкоголя содержится в пословицах: *Дали вина, так и стал без ума. Вино сперва веселит, а там и без ума творит. Кто много пьёт вина, тот скоро сойдёт с ума. Призывом к трезвости звучат пословицы Полно пить, пора ум копить. Не упиваясь вином будешь покрепче умом*.

Различные расстройства речи как симптомы алкогольной интоксикации отражены в пословицах: *Вешний путь не дорога, а пьяного речь не беседа. Пойми пьяного речи, поймёшь и свиное хрюканье*.

Во многих случаях пословица называет причиной антиобщественного поведения пьяного человека психомоторные изменения и нарушения поведенческих реакций как

симптомы алкогольной интоксикации. В частности, многочисленные паремии характеризуют пьяного человека как субъекта, не способного контролировать свою агрессивность, что становится причиной конфликтов и драк: *За ковш, так и за нож, за чарку, так и за драку. Пьяный, что бешенный, где напьётся, там подерётся. Напьёмся – подерёмся, проспимся, помиримся. Честна свадьба гостями, похороны слезьми, а пьянство – дракой. Кто пьёт – тот и горшки бьёт.* Абстинентный синдром (похмелье) также нашёл своё отражение в пословицах: *Савелья ломает с похмелья. С похмелья голова болит. С похмелья да с голоду разломило буйну голову. Не тот пьяница, кто пьёт, а тот, кто опохмеляется.*

Анализ пословиц о врачах и медицине позволяет сделать вывод о том, что паремии иллюстрируют зафиксированные в языке народные представления о гуманистической сущности медицины, о нравственности как неотъемлемой профессиональной черте медика, а также рассказывают об истории развития и становления медицинских знаний.

Лингвометодический потенциал паремий, текстов медицинских клятв и художественных текстов о врачебном долге, героизме белорусских медиков во время Великой Отечественной Войны, публицистических текстов о достижениях медицины Беларуси позволяет преподавателю РКИ расширить представления будущих врачей о нормах морали и требованиях профессиональной медицинской этики и деонтологии. Систематическое обращение к данным группам текстов на занятиях РКИ способствует этическому воспитанию иностранных студентов, формированию высокой нравственной культуры будущих врачей, интересу к изучению русского языка как средства получения будущей специальности.

## ЛИТЕРАТУРА

1 Даль, В. Пословицы русского народа / В. Даль. - М., 1984.

*Н. В. Сулова*

### РЕ-/ДЕ-/КОН-СТРУКЦИЯ

*Посвящается Татьяне Усольцевой,  
которая любит образ космоса*

Эмоциональное выгорание – один из очевидных симптомов, фиксируемый у обитателей пространства развитой семиотической (пока назовем ее так) эпохи. И по поводу его возникновения и обнаружения у себя лично практически никто не тревожится, потому как тревога – это тоже нечто из реестра тех состояний, которые некогда обретались на выжженной земле.

Сегодня фантомы эмоций будоражат, вероятно, только биологически-бытовой уровень человеческого существования, и, поскольку изначальная полнота эмоции утрачена, чувства, проявляющиеся на этом уровне, ненормально часто реализуются в виде вспышек – не светлого пламени, конечно, а какого-то тусклого огня, от которого дыма и пепла гораздо больше, чем жара.

Сегодня никто и ничему не удивляется, и это связано не только со знаменитым ощущением изжитости современности, по поводу наличия которого интеллектуалы эпохи постмодерн испытывали какую-то странную, почти снобистскую гордость, порой явно смешивая человеческое дежа вю со всезнанием олимпийцев. Хаос (тот самый животворящий, который является синонимом вечного становления) есть питательная среда для эмоций, космос же, время от времени торжествующий победу над хаосом, связан со стремлением к их подавлению. Правда, мне кажется, что все эти победы были из разряда мнимых: под бесстрастной маской олимпийского спокойствия и автаркии всегда скрывался лик хаоса, и чем плотнее прилегала маска, чем весомее был материал, из которого она изготовлена, тем более сильные гримасы отражались на скрытом ею лице.

Гранитная маска Эпох Великой Державности давила своей тяжестью так, что буквально выдавливала-выжимала эмоции, но результатом этого процесса оказывалось не

испарение-исчезновение, а сгущение-концентрация – эмоции превращались в страсти. Когда очередной раз надетая гранитная маска сначала покрылась мхом, а затем и паутиной мелких трещин, страсти вырвались на свободу и, казалось, размолотили маску в крошку, в пыль так, что ее реставрация более не представлялась возможной. Однако ликующая и кровавая пляска-шествие Диониса, с первых движений опьянившая и вскружившая головы примкнувшим к толпе менад и ощутившим себя нищевскими «львами» вчерашним сыновьям и дочерям Великой Эпохи, оказалась для них непосильным испытанием: «лев» не сумел прыгнуть в «Kinderland». Не сумел и не захотел. Может быть потому, что «лев» так и остался (и это еще в лучшем случае) «верблюдом» – выносливым верблюдом среди пустыни, привыкшем к ощущению тяжести на своем горбу.

Тяжесть разбитой гранитной маски вдруг представилась неким божественным даром, неким непременным слагаемым и одновременно залогом возможности продолжения жизни. Эра высоких технологий внушила уверенность в том, что утраченную святыню можно реконструировать даже из одной микрочастицы, сохранившейся от разбитой маски, а у нас их – вон сколько. Но «верблюды» в отличие от жителей Kinderland не наделены радостной жадью творчества и напроочь лишены безудержной силы фантазии. Реконструкция для них – это не способ нового конструирования на прежней платформе, а упорно-мелочное собирание (при этом они не всегда точно знают куда, в какое место посылать археологическую экспедицию) и склеивание (обычно, чем придется) найденных осколков. В результате вместо отполированного до воистину имперского блеска гранитного лица божества, хаос попыталась прикрыть уродливая личина – маска безумного квазикарнавала, пародирующая, более того – подвергающая деструкции сам образ космоса.

И тут неожиданно произошло нечто странное: трещащей по всем швам, скособоченной бездарной поделке почти удалось добиться того, к чему столь безуспешно стремилась каноническая маска космоса – если не победить, то укротить хаос. Когда на хаос легла гранитная плита, он воспринимал ее как свою противоположность и оказывал противодействие равное силе воздействия на него. Когда же его попытались прикрыть бутафорской плитой из папье-маше, раскрашенного под гранит, хаос не почувствовал тяжести, и, вступив в весьма своеобразную игру с этим псевдо-космосом, начал срастаться с ним. В результате этой гибридизации возникла модель-мутация, функционирующая по особым законам. Так, например, космос строго объявляет, что во всех сферах необходимо ориентироваться на стандарт, а хаос ежечасно меняет образы этого стандарта; космос заявляет о строгой и скрупулезной отчетности везде и во всем, а хаос множит эту ситуацию до степени полного заполнения пространства-времени подготовкой отчетов о деятельности, для которой пространства-времени уже не остается; космос к месту и не к месту решительно проводит dead-line, а хаос стирает ее одним, почему-то совершенно по-дурацки звучащим: «какое...тысячелетие на дворе?»... Космос постоянно принимает исполненные величия позы, а хаос превращает их в комически-непристойные жесты балаганной пантомимы. И такой «кроткий» хаос, хаос, сотрудничающий с космосом – это что-то из разряда предвестников конца времен. Один из наиболее демонстративных образов этого состояния – в тексте Валерии Гай Германики, которая так и говорит: «мои фильмы – вестники апокалипсиса» – именно так, с маленькой буквы, потому что Апокалипсис возможен только в той реальности, где между хаосом и космосом сохраняются оппозиционные отношения.

Сегодняшнему ‘хаосу как космосу’/ ‘космосу как хаосу’ в силу его мутантной природы даже удалось претворить в жизнь то, что оказалось не под силу слишком прямолинейным каноническим космическим эпохам. Гранитная маска не имела прорези для рта – во времена, когда она надевалась, устанавливалось молчание: немела от ужаса сама история, когда маску шлифовали опричники царя Ивана Грозного, немели те, кто делал эту историю по мановению руки императора Сталина. Но в этой немоте отчаянно бились и клокотали эмоции, накалявшиеся до уровня страстей. Склеенной из кусочков личине прорези для рта и не нужно – на ней и без того слишком много прорех, из которых потоками изливаются звуки, сливающиеся в какофонию, заглушающую всхлипывания младенца-чувства, выплескиваемого вместе с водой. Слова, слова, слова – интимные дневники, трансформировавшиеся в открытые блоги.

Мы не удивляемся (ведь это тоже эмоция) наивности жеста вроде создания Комиссии по противодействию попыткам фальсификации истории. Генералы и рядовые, призванные под знамена этого странного соединения, по определению должны производить продукт под названием «абсолютная истина». А вот что из этого получится... Скорее всего, выйдя на подмостки космической сцены, они окажутся под перекрестным огнем лучей софитов, которыми управляет хаос, т.е в пространстве 'хаоса как космоса'/ 'космоса как хаоса'. Один из лучших, на мой взгляд, снимков этого пространства предложил Александр Терехов, в романе «Каменный мост» предельно четко и в тоже время до крайности расплывчато сформулировавший один из фундаментальных законов данной реальности: любая история – это искажение истории.

Идущие по Каменному мосту, связывающему прошлое с настоящим, и, наверное, простиравшимся бы в будущее, если бы оно в этой ситуации было возможным, не испытывают эмоций. Им не ведомы страсти, которые шестьдесят лет назад на этом самом мосту заставили пятнадцатилетнего мальчика дважды нажать на курок пистолета, чтобы эхо от выстрелов обратилось до невозможности двойственным мифом о советских Ромео и Джульетте, или Деле волчат. Идущие по Каменному мосту называют себя «людьми правды», готовыми день за днем, год за годом пробираться сквозь толщу времен, сгустившихся над мостом, стремясь дойти до той точки, в которой находится истина, чтобы наконец сказать: все было именно так и никак иначе. Но скрупулезно проведенные ими мероприятия по реконструкции крохотного эпизода огромной истории в итоге доказывают только одно: то, что является реконструкцией для одних, для других представляется деконструкцией, и вполне возможно, что результат поиска вполне может привести даже к аннигиляции объекта – то есть к его полной деструкции. Чем больше собирается и обрабатывается свидетельских показаний, чем больше развязывается тесемок архивных папок, чем больше перелистывается страниц писем и мемуаров, чем больше прочитывается эпитафий на кладбищенских надгробьях, тем яснее становится абсолютная неясность случившегося на Каменном мосту. Кто стрелял – сын наркома Володя Шакурин или сын члена Политбюро Ваню Микоян – Ромео или Отелло, Тибальт или Яго? Или безымянный гэбэшник – Розенкранц, Гильденстерн, один из четырех капитанов принца Фортенбраса? В кого стреляли – в дочь посла красавицу Нину Уманскую – в Джульетту, в Дездемону или в партайгеноссе? Ясно только, что восстановить даже один эпизод истории не просто сложно – нереально.

Нереально и потому, что постоянно меняющийся Каменный мост в его очередном обличье соединяет берега, на одном из которых возносятся вверх бастионы Великой Империи, многократно превышающие параметры человеческого измерения, циклопические башни, с высот которых глядят в космическую даль суровые боги-вожди, а на другом раскинулся своими грязноватыми и хлипкими, продуваемыми всеми ветрами балкончиками блошинный рынок, где из оклеенных изнутри старой газетой потертых чемоданов вылезают, подслеповато шурясь на свет, потертые временем оловянные солдатки все той же Великой Империи. На одном – будто бы совсем и не выцветшие багряные с золотом призраки знамен Великой Утопии, на другом – измятые простыни эпохи second-hand. На одном берегу – страсти, на другом – полное их отсутствие. Поэтому совсем не удивительно, что идущим по мосту мертвое кажется живым, а живое мертвым.

Да они же счастливчики – эти самые «люди правды» - пока они идут по следу, врубаясь в концентрированную массу времени, они ощущают вкус того, что вроде бы называется жизнью. Зияющая пустота, порожденная даже не утратой целей и смыслов, а рождением бесцельности, притворяющейся целью, и бессмыслицы, выдающей себя за смысл, бездна, в которую вот-вот свалится мост, словно отступает, плиты под ногами обретают каменную твердость и дают ощущение чего-то по-настоящему надежного. Правда, это ненадолго. Мертвых не воскресить, хотя они – «великое большинство» – так просят об этом: «верните нас!» Куда нам. Дело, наверное, действительно в том, что вечный человек, живущий внутри нас, умер: «перестал разговаривать и просить есть». Теперь там какая-то мумия – увы, не фараонова, покоящаяся в саркофаге под сводом величественной пирамиды, а идиотски-попсовая, с завидным упорством выбирающаяся из гробницы и мечущаяся по залам музея и его окрестностей, круша все и всех на своем пути. Вполне в стилистике эпохи.

## **ИНФОРМАТИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ ИЛИ ВОЗВРАЩЕНИЕ К ИСТОКАМ?**

*Ключом ко всякой науке является вопросительный знак  
О. Бальзак*

Утверждение о том, что высшая школа призвана готовить специалистов с опережением потребностей практики, не требует доказательств. Любое современное производство нуждается в специалистах не только квалифицированных, но и компетентных, то есть не просто являющихся носителями знаний в данной предметной области, но и способных постоянно пополнять и обновлять эти знания, принимать решения при работе в команде, решать профессиональные задачи творчески.

Подготовка выпускников такого уровня – вот основная задача преподавателя высшей школы. Но рыночные отношения, полноправным участником которых стала высшая школа (знания – это товар), рожают ряд противоречий, разрешение которых – непростая задача. В первую очередь они касаются преподавателя и его роли в учебном процессе. «Преподаватель оказывает образовательные услуги», – следуя этой установке, преподаватель вуза должен, с одной стороны, быть участником рыночных отношений, а с другой, ориентируясь на идеалы прошлого и добросовестно и неформально относясь к своей профессии, воспитывать в студентах и умение учиться, и желание творчески подходить к делу. Рыночные отношения в вузе способствуют нивелированию роли преподавателя в учебном процессе, переводя его из разряда Учителя в разряд менеджера по оказанию образовательных услуг, заменяя просветительскую миссию организационно-контролирующей функцией. Следует учитывать также, что благодаря компьютеризации объем доступной информации возрастает лавинообразно, стали общеприменимы средства цифровой множительной и фототехники. Возникает вопрос, может ли преподаватель на данном этапе информатизации общества запастись знаниями и, изредка их корректируя, передавать студенту или он должен выступать в роли проводника по замысловатому лабиринту информации, в роли формального руководителя процесса выдачи методических пособий и приема компьютерных тестов.

Прежде чем рассмотреть все аспекты исследования, давайте смоделируем ситуацию. Идеальный преподаватель разработал электронные методические комплексы (весь теоретический и практический материал курса), выложил их для всеобщего доступа в Интернет, нашел множество дополнительных источников информации, которые тоже предложил идеальным студентам, разработал компьютерные тесты для сдачи всех видов отчетности (экзаменов, зачетов), наладил сбалансированный процесс самостоятельной работы студента с предложенной информацией в семестре и все – творческая, мыслящая личность готова. Так ли это? Внимательно разберемся в основных составляющих проблемы.

Основной тезис теории систем гласит, что любой объект или процесс можно рассматривать как «черный ящик» или как систему. Если объект рассматривается как «черный ящик», то известны только его входные и выходные свойства (параметры), но не внутренняя структура, если объект рассматривается как система, то необходимо знать совокупность составляющих эту систему элементов и связей между ними. Если рассмотреть студента, получающего образование в вузе как объект, то взгляд на него по принципу «черного ящика» присущ представителям предприятий, получающих специалиста и интересующихся только его качествами и навыками, сформированными после пяти лет пребывания в вузе. Преподаватель-профессионал рассматривает студента и процесс его обучения как систему с тем, чтобы, зная его навыки и умения, полученные в школе (входные параметры), подобрать такую последовательность методов и алгоритмов, информационного пространства, которые позволят студенту получить заданные в стандартах специальности знания. Но преподаватель сам является участником процесса обучения, поэтому рассмотрим

учебный процесс как систему, элементами которой являются преподаватель и студент. Рассматриваемая система является динамической, то есть изменяющейся во времени, многомерной, то есть имеющей множество входных и выходных параметров, многофункциональной. На систему действуют внешние воздействия окружающей среды, которые имеют ряд составляющих (информационную, экономическую, психологическую, физическую и пр.). Основным же в этом системном анализе является выявление глобальных функций как самой системы, так и составляющих ее элементов. Именно формирование глобальной функции, которую должна реализовать система или ее элемент, является сложной интеллектуальной задачей. Согласно иерархическому подходу глобальная функция может быть разбита на подфункции данного уровня иерархии, реализация этих мелких подфункций и приводит к тому, что элемент приобретает новые свойства. В отношении системы «преподаватель – студент», например, можно выделить одну из функций – «умение работать с информацией», которая разбивается на подфункции «выделять главное», «делать выводы», «связывать новую информацию с ранее усвоенной» и др. Все это учит преподаватель, и все это является основой для дальнейшего самостоятельного обучения выпускника высшей школы.

Таким образом, признавая информатизацию и компьютеризацию высшего образования явлением неотвратимым, а порождаемое ими функциональное противоречие – движущей силой дальнейшего развития, для подтверждения вышесказанного, а также для выявления истинных функций преподавателя как Учителя предлагаем обратиться к истокам медиативной и динамичной системы, длительно и надежно хранящей объективную информацию об истоках и трансформации содержания основных понятий рассматриваемой системы, облеченных в языковую форму. Именно через язык человек обеспечивает себе доступ к интерпретации, постижению мира; именно язык есть универсальный посредник между окружающим миром и человеком, между людьми, между прошлым и будущим, между познанным и вновь познаваемым; именно язык остается хранителем многовековых духовных знаний, а смысл слова – средством и результатом познания. Поэтому, обратившись к истокам семантики слов, номинирующих основные системные элементы, исследовав их внутреннюю форму, попытаемся проследить движение мысли, явленной в слове, раскодировать его глубинную семантику.

Начнем с обозначения двух системообразующих полюсов – *преподаватель* и *студент*. В современной семантике соответствующих слов содержится указание на функцию субъектов. *Студент* – ‘учащийся высшего учебного заведения’. Слово происходит от латинского *studens, studentis* ‘усердно работающий, занимающийся’. Как видим, дифференцирующий элемент семантики ‘усердие, старание’, очевидный во всех латинских однокоренных словах (ср., например: *studere* ‘усердно работать, прилежно заниматься’; ‘стараться, добиваться, стремиться’; ‘быть преданным’; *studiosus* ‘старательный, усердно занимающийся’; ‘стремящийся к чему-либо, усиленно добывающийся чего-либо’; ‘приверженный, привязанный’; ‘преданный наукам, любознательный, пылкий, ученый’; *studium* ‘старание, усердие’; ‘влечение, стремление, страсть’; ‘наклонность, любимое занятие, профессия’; ‘научные занятия’; ‘преданность’, родственное рус. *штудировать* ‘тщательно изучать что-либо’), современным словом *студент* утрачен.

Образованное по старославянской модели слово *преподаватель* ‘тот, кто занимается преподаванием’ мотивируется книжным глаголом *преподавать* ‘обучая кого-либо чему-либо, сообщать, передавать сведения из какой-либо области знания’; ‘быть учителем, заниматься педагогической деятельностью’; ‘наставляя, давать, сообщать, внушать’. Помимо функционального указания на ретрансляцию знаний семантика слова интересна модифицирующим значением качественного изменения, свойственным префиксу *pre-* с исходным значением ‘через; для, ради, чтобы’, обнаруживающимся в ряде европейских языков (ср., например: англ. *perhaps* ‘может быть’ < *per-haps* (на счастье) при однокоренных *happy* ‘счастливый’ и *happen* ‘случаться’; итал. *perche* ‘почему, чтобы’; *permaloso* ‘обидчивый человек’ при сохранении родственного *male* ‘что-то плохое; вред; боль’). Таким образом, исходя из внутренней формы слова, *преподаватель* не просто *подающий*

информацию, доставляющий знания, а посредством своей целенаправленной деятельности вызывающий качественные изменения состояния.

Старославянская словообразовательная модель важна не только из-за исторической роли старославянского языка в формировании русской книжной культуры вообще и соответствующей лексики в частности, но и потому, что старославянский язык создавался как апостольский, в старославянскую языковую форму облечены все главные заветные этические и сакральные смыслы. Поэтому и языковое выражение синонимичного слова *учитель* 'лицо, которое обучает чему-нибудь, преподаватель', 'глава учения, человек, который учит чему-нибудь' нельзя считать случайным. В самом старославянском языке слово *ОУЧИТЕЛЬ* было, конечно, наполнено религиозным содержанием. Семантика его синонимов помогает понять особенности средневекового восприятия обучающей деятельности: субстантивированное причастие *ОУЧИ*; *НАСТАВНИКЪ* 'руководитель, наставник'; *КАЗАТЕЛЬ* 'наставник', производное от *КАЗАТИ* 'поучать'; *ПЪСТОУНЬ* 'воспитатель, наставник'.

Обучение представлялось как умение воспитать и направить на путь истинный, «путь, ведущий к спасению души человека» [1, с. 151]. Это наглядно демонстрирует старославянская лексика, характеризующая деятельность учителя: *ПРАВИТИ* 'верно преподавать', *ОУЧИТИ* 'учить, наставлять', 'показывать', 'побуждать' *ПООУЧИТИ* 'научить', *ПООУЧИТИ СЪ* 'обдумать, рассудить', *ПООУЧАТИ* 'наставлять, учить' 'размышлять, рассуждать', *НАОУЧАТИ* 'учить', *НАОУЧИТИ* 'научить, наставить', *СТАВЛЯТИ* 'наставлять, поучать', *ПООУСТИТИ* 'поучать, наставить'. Вторичная семантика глаголов обучения формируется на основе значения направленного движения: *НАСТАВИТИ* 'показать путь' > 'научить'; *НАСТАВЛЯТИ* 'показывать путь' > 'учить'. При этом обучение не отделялось от воспитания. В старославянском языке внутренняя форма соответствующих глаголов более прозрачна: *ПИТАТИ* 'воспитывать', *ВЪСКРЪМИТИ* 'воспитать', *ВЪСПИТЪТИ* 'воспитать', *ВЪЗВОДИТИ* 'воспитывать'. Приставка в составе глаголов сохраняет свое значение направленности движения вверх, стремления к результату. Показательно, что старославянским языком актуализируется поддерживающая, ободряющая функция учителя: глагол *ОУТЪШАТИ* 'поучать, наставлять' зафиксирован и в значении 'утешать, ободрять'. Это единство обучения и воспитания сохраняется в семантической структуре англ. education 'образование, просвещение, обучение'; 'воспитание, развитие'; 'культура, образованность'; 'дрессировка, обучение (животных)'.

Итак, значение старославянского слова *учитель* четко мотивировано его структурой: 'человек, который учит'. В глубинной семантике мы находим элементы целенаправленного движения, побуждения, синкретизма дидактико-воспитательного процесса.

Объектом приложения учительской деятельности, казалось бы, должен быть *ученик*. Но такому восприятию препятствует и современная семантика соответствующего слова, и исходные родственные связи. В словарях современного русского языка слово *ученик* толкуется как 'учащийся начального или среднего учебного заведения'; 'тот, кто обучается какой-либо профессии у кого-либо, проходит профессиональную выучку где-либо'; 'последователь чьих-либо общественных, научных взглядов, учения, деятельности'. Однокоренное и сопряженное со словом *учитель* слово *ученик* обозначает того, кто *учится*. Обращает на себя внимание возвратность соответствующего глагола, предполагающего не пассивное восприятие информации, а субъектно-волевой компонент: постфикс -ся, с помощью которого образован глагол, говорит о направленности действия на субъект. Об этом свидетельствуют и значения слова *учиться*: 'усваивать какие-нибудь знания, навыки; приобретать опыт', 'получать образование, специальность'. Волевая сема в большей степени манифестируется в семеме XIX века, сформулированной В.И. Далем: 'упражняться по своей воле, перенимать что у других, усвоить себе науку, умение, знание'.

Однокоренное слово *наука* в современном русском языке имеет два значения: 'система знаний о закономерностях развития природы, общества и мышления, а также отдельная отрасль таких знаний' и разговорное 'то, что поучает, дает опыт, урок'. В ходе семантической эволюции словом *наука* утрачиваются свойственные исконной семантике

дифференцирующие элементы процессуальности, требующего воли систематического упражнения, практического навыка. Еще словарями XX века фиксировались значения 'навыки, знания, образование, полученные человеком', а также этимологическое 'обучение'. В разветвленной семантической структуре слова XIX века, приведенной В.И. Далем, этимологическое значение является доминирующим: 'ученье, выучка, обученье', 'чему учат или учатся', 'всякое ремесло, умение и знание', 'но во внешнем значении зовут так не один только навык, а разумное и связное знание: полное и порядочное собрание опытных и умозрительных истин, какой-либо части знаний; стройное, последовательное изложение любой отрасли, ветви сведений'. В.И. Даль обращает также внимание на то, что «в словах *наука* и *навык* видим замечательное сближение». Эта семантическая близость очевидна у слова *наука* в древнерусский период: 'ученье', 'наставление', 'знание', 'навык, привычка', 'расположение воли'. Главное значение этого слова 'учение, научение' свойственно и старославянскому *ОУКЪ*.

Этимологически к этому же корню восходят современные русские слова *навык*, *привыкать*, *привычка*, *обычай*, *обыкновенный*. Семантически эта связь или ослаблена, или утрачена, но она неоспорима при семантической реконструкции. Смысловые звенья легко реконструируются при исследовании семантики родственных слов, приведенных М. Фасмером: древнепрussk. *iaukint* 'упражняться', лит. *jaukinti*, *jaukinu* 'приучать, укрощать', *jaiikas* 'манок, приманка', древнеиндийск. *ucyati* 'находит удовольствие, имеет обыкновение', *ōkas* 'удовольствие, удовлетворение', армянск. *usanim* 'учусь, приучаюсь'. Кроме того, сюда же отнесем лит. *paveiklas* 'пример', *ivykti* 'явиться' [2, с. 202]. На основании этимологии Ю. Покорного Ю.С. Степанов первичное значение корня \**uk-* определяет так: 'привыкать; через привычку становиться близким, интимным'. «Это древнейшее значение – странным при таком временном отдалении образом – соответствует современному пониманию того, что значит «овладеть научной теорией (понять которую иной раз бывает в прямом смысле довольно трудно)»: «привыкнуть и научиться пользоваться». Но в узком смысле слова рус. *наука* означает «обучение», т.е. отношение учителя к ученикам, – что полностью соответствует» лат. *disciplina* при *discipulus* 'ученик' [3, с. 490].

Идея приобретения знания как понимания, принятия, возможности практического применения свойственна и глубинной семантике глагола *знать*. Праславянское \**znati* восходит к и.-е. \**gnō-* 'знать (главным образом – человека)'. При этом О.Н. Трубачев считает этимологически тождественным и.-е. \**gen-* I со значением родства и \**gen-* II со значением знания [4, с. 308]. Следы этимологического единства проявляются в семантике русского *знаться* 'быть в близких отношениях, общаться (о людях)', а не 'знать, scire'. Эту же идею подтверждает русское *признать*, «которое – особенно в контекстах типа *признать свое*, *признать своим*, *признать за собой*, *признаться*, будучи, с одной стороны, продолжением и.-е. \**gen-* II, обнаруживает, с другой стороны, и несомненные связи с \**gen-* I и его родовой идеологией» [4, с. 308]. Интересно, что старославянское слово *ЗНАНИЕ* не имело свойственной современному языку абстрактной семантики. В семеме еще очевидна архесема родства: словом *ЗНАНИЕ* называли близкого знакомого, друга. Слово могло употребляться в собирательном значении 'знакомые' [1, с. 148].

Исследование семантики рефлексов корня \**uk-* приводит нас к следующим мыслям: обучение – это процесс длительного, упорного, порой кажущегося бессмысленным заучивания какой-либо информации или основательное изучение чего-либо самостоятельно. Главным элементом глубинной семантики глагола *учить* будет 'передавать опыт, а не информацию, вырабатывать навык', поэтому такое важное значение в процессе обучения приобретает система *упражнений*. Актуализация этимологической семантики соответствующего слова с учетом однокоренных *порожний*, *порог* помогает выявить когнитивные элементы значения: пустота, объем, требующий заполнения, чтобы достичь порога, предела и, преодолев все препятствия, необходимые для роста ученика, перейти на следующую ступень его развития. При таком подходе даже бессмысленное заучивание

информации можно назвать бессмысленным только с позиции недостаточно мотивированного ученика. В связи с этим очевидна важность роли *учителя* как *проводника*, осознавшего необходимость сохранения *обычая* как иллюстрации традиционной цепи преемственности, взаимозависимыми звеньями которой являются *ученик* и *учитель*, и воспитывающего *привычку к учению*, обеспечивающему личностный рост. В основе глубинной семантики базовых лексем кроется идея сотрудничества, развития, роста, пробуждения человеческого в человеке. Эта идея может быть аргументирована и лингвистическими, и культурологическими фактами.

В любом случае слова *ученик* и *учитель* оказываются сопряженными не только генетической общностью корня, но и семантически. Взаимообусловленность системных функций субъектов подчеркивается семантикой соответствующих слов. В.И. Даль записал русское диалектное значение слова *ученик* – ‘учитель’, подчеркивающее целостность двух системообразующих полюсов, связанных процессом учения как целенаправленного развивающего движения. Трансформирующий результат педагогического процесса остроумно охарактеризовал М. Твен: «...цветная капуста – это обычная капуста, получившая позднее высшее образование». В этой шуточной метафоре можно отыскать весьма серьезную основу гуманного, сберегающего отношения к взращиваемой индивидуальности.

Современные информационные технологии в университете не являются препятствием к реализации принципа обучающего воспитания, сформулированного еще К.Д. Ушинским: «Должно постоянно помнить, что следует передать ученику не только те или другие познания, но и развить в нем желание и способность самостоятельно, без учителя, приобретать новые познания. Эта способность <...> должна остаться с учеником и тогда, когда учитель его оставит, и дать ученику средство извлекать полезные знания не только из книг, но и из предметов, его окружающих, из жизненных событий, из истории собственной его души. Обладая такой умственной силой, извлекающей отовсюду полезную пищу, человек будет учиться всю жизнь, что, конечно, и составляет одну из главнейших задач всякого школьного учения. Эта умственная сила сообщается ученику тем, что учитель указывает ему предмет, могущий возбудить деятельность тех или других его умственных способностей, и направляет эту деятельность, помогая ей, где необходимо, и оставляя ее действовать там, где она может действовать сама».

Альтернативность вопроса, вынесенного в заглавие нашей статьи, следует сменить на синтез ответа. Ориентируясь на информатизацию высшего образования, мы стремимся к его гуманизации, единству, способствующему творческому росту Учителя и Ученика. Внутренняя форма, глубинная семантика слов становится созидющим принципом вечно обновляющегося духовного процесса, обуславливая концептуальный смысл и содействуя пониманию современной ситуации. В век высоких технологий мы не отказываемся от духовных практик прошлого: обществу по-прежнему нужен Учитель, роль которого очень точно определена С. Будным: «захвуеть людей от духовное гнили».

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Вендина, Т. И. Средневековый человек в зеркале старославянского языка / Т.И.Вендина. – М. : Индрик, 2002. – 336 с.
- 2 Юдкин-Рипун, И. Н. Краткий семантико-этимологический справочник: славистика и романо-германистика / И. Н. Юдкин-Рипун. – Киев : Национальная академия наук Украины, 2004 – 236 с.
- 3 Степанов, Ю. С. Константы : Словарь русской культуры : Изд. 3-е, испр. и доп. / Ю. С. Степанов. – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.
- 4 Трубачев, О. Н. Славянская этимология и праславянская культура / О. Н. Трубачев // Славянское языкознание. X Международный съезд славистов, София, сент. 1988. Доклады сов. делегации. – М. : Наука, 1988. – С. 292-347.

*Т. Н. Усольцева*

## ОСОБЕННОСТИ МАТРИМОНИАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ В КРЕСТЬЯНСКОЙ СРЕДЕ В РОССИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Для России начала XIX столетия характерен традиционный тип брачности, обусловленный рядом объективных причин, среди которых выделяют *экономические* (необходимо иметь большую семью, чтобы прокормиться) и *социо-культурные* (небольшая продолжительность жизни, традиционно ранние браки, высокий уровень брачности, высокая детская смертность, выбор жениха и невесты был определен родителями, практически отсутствие возможности развода). Однако при всей общности картины в разных социальных средах имелись отличия, обусловленные во многом, с одной стороны, степенью просвещенности той или иной прослойки населения, а с другой – степенью свободы, которой обладал представитель определенного круга.

Несомненно, самыми зависимыми людьми в этот период являются крепостные крестьяне, и для данной социальной среды весь комплекс причин, определяющих традиционный тип брачности, представляется наиболее значимым. Зачастую браки были ранними, что обуславливалось, в первую очередь, желанием родителей девочки избавиться от лишнего рта, а родственников мальчика – стремлением приобрести как можно быстрее новых работников в лице будущих внуков. С.В. Друковцев писал в «Экономическом календаре» (1870): «Законное положение для крестьян весьма порядочно сделано – женщине тринадцать лет, а мужчине пятнадцать к бракосочетанию положено, через что они по молодым своим летам, выкнув, во-первых, друг ко другу, а во-вторых, к своим родителям, будут иметь прямую любовь со страхом и послушанием» [1, с. 618]. Однако закон в отношении возраста новобрачных соблюдался далеко не всегда. Няня Татьяны Лариной в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» так рассказывает о своей свадьбе:

*Мой Ваня*

*Моложе был меня, мой свет,  
А было мне тринадцать лет.*

*Недели две ходила сваха  
К моей родне, и наконец  
Благословил меня отец.*

*Я горько плакала со страха,  
Мне с плачем косу расплели,  
Да с пеньем в церковь повели* [2, т.4, с. 53].

А.С. Пушкин в «Истории села Горюхина» с иронией писал: «Мужчины женивались обыкновенно на 13 году на девицах 20-летних. Жены били своих мужей в течение четырех или пяти лет. После чего уже мужья начинали бить жен; и таким образом оба пола имели свое время власти, и равновесие было соблюдено» [2, т.5, с. 121].

Выбор жениха или невесты совершали родители, его должен был одобрить помещик или, в его отсутствии в поместье, староста. В. А. Соллогуб в пьесе «Сотрудники, или чужим добром не наживешься» описывает эпизод, когда староста предлагает помещице выдать замуж крепостную, засидевшуюся в девках: «Известное дело, пострадать надо маленько. А то... что девку-то баловать. Да вы, сударыня, сумлеваться не извольте. Вот хоша моя хозяйка, - тоже шла за меня по страсти. Отец приневолил, высечь хотел, - а вот-с, слава богу, живем, как лучше не требуется» [3]. В народной среде «выйти замуж по страсти» означало выйти замуж против своей воли. Подобный пример встречается не только у Соллогуба, но и у Пушкина в «Путешествии из Москвы в Петербург»: «Спрашивали однажды у старой крестьянки, по страсти ли вышла она замуж. «По страсти, - отвечала старуха, - я было заупрямилась, да староста грозился меня высечь». – Таковые страсти обыкновенны. Неволя браков давнее зло» [2, т. 6, с. 193]. Иногда помещики по собственной инициативе женили своих крепостных. Бывали случаи, когда совсем юных мальчиков венчали со старухами, если за ними некому было ухаживать, девочек выдавали замуж за пожилых вдовцов, так как им

нужны были помощники для воспитания детей. Нередко возникали ситуации, когда дети мужа, так остро нуждающиеся в поддержке, оказывались много старше своей мачехи.

Л.Н. Толстой в незаконченном произведении о крестьянском быте «Оно заработки хорошо, да и грех бывает от того», размышляя о несчастливых браках, одной из причин также называет раннее замужество девушек против их воли: «По старинному порядку, выдали ее замуж 15 лет. Она была девочка. В первое время, когда она, бывало, несет с солдаткой ушат воды, то как лозинка качается. И мужа своего совсем не любила, только боялась. Когда он подходил к ней, она начинала плакать, щипать и даже кусать его. Так что первое время все плечи, все руки у него в синяках были. Так она не любила его два года. Но так как баба она была красивая и смиренная и из долгу хорошего, то ее не принуждали к тяжелой работе, и она понемножку, года через три или четыре, стала выравниваться, повзросла; раздобрела, раздумянулась, перестала бояться — стала привыкать, привыкать, и так наконец привыкла к мужу, что плакала, когда отец его в город усылал» [4, т.3,с.406].

Другую причину, не способствующую обретения счастья в семье, Толстой видит в так называемом «отходничестве», когда муж отправляется на длительное время на заработки, оставляя жену со своими родителями. Как правило, это была экономическая необходимость, зачастую семьи выживали, а иногда даже становились состоятельными благодаря тому, что мужчины уходили из родных деревень зарабатывать деньги в город. Длительное отсутствие мужа, которое исчислялось иногда месяцами, иногда годами, зачастую приводило не только к изменам, но и к появлению незаконнорожденных детей. При этом у окружающих людей никогда не вызывало удивления, если солдатка или жена ушедшего на заработки мужа заводила любовника. Это была скорее норма, нежели исключение. В повести «Житие одной бабы» Н.С. Лескова Насте, главной героине, все советуют изменять нелюбимому мужу, который «отпросился на оброк»: «Люди от каких мужьев, да и то гуляют; а от твоего-то и бог простит другую любовь принять» [5, т.1,с. 332], «И-и! да гуляй, Настя. Ведь другие ж гуляют. Чего тебе-то порожем ходить? Неш ты хуже других; аль тебе молодость не надо будет вспомнать?» [5, т.1,с. 333].

Парадоксально, но семейная жизнь в крестьянской среде никогда не ассоциировалась с любовью. Под любовью понималась измена мужу, что всегда жестоко наказывалось. Именно поэтому няня Татьяны Лариной говорит ей: «И полно, Таня! В эти лета / *Мы не слышали про любовь*; / А то бы согнала со света / Меня покойница свекровь» [2, т.4,с. 53]. Невеста после свадьбы переходила жить в семью мужа, что автоматически обозначало непосильный труд, унижения и зачастую жестокое обращение. Да и условий для хотя бы относительно нормального существования молодой семьи не было: «Чуланчики такие, вроде деревенских часовен, погородят из хворостового плетня, либо просто на дворе, либо под сараем, и это называют «пуньками». Как женится кто в семье, сейчас и заводится такой пунькой - для молодой жены. «Вот, мол, тебе, касатка, удобьце! живи, радуйся, назад не оглядывайся!» И живут в этих апартаментах, пока детвора пойдет. А тогда уж с ребятками на зиму мать переходит в избу. Тут и старики, тут и муж с женой, тут и девушки взрослые, все это и на виду и на слуху, - такое безобразие. А куда денешься-то? Тут оно и «снохачество» это у нас заводится, тут и дети невесть чему до поры до времени поизучиваются, а опять-таки подеться некуда! Теснится народушко на просторной Руси, и трудно ему рассмотреть в волоковое окно свои нечисти» [5, т.1,с. 265-266]. Даже появление на свет детей в крестьянской семье воспринималось не как результат любви, а как свидетельство тесноты. В рапсодии «Юдоль» беременная крестьянка, имеющая троих маленьких детей, объясняла причины их появления на свет бездетной дворянке: «...Вы живете в таких-то широких хоромах... Накось какое место... занимаете... простор вам... разойдется и не сустретится; а у нас избы тесные, всё мы вместях да вместях...

— Ну и не надо!

— Да и не надо, а приключается» [5, т.9,с. 309].

Побой жены мужем воспринимались как норма, и никто не мог вмешиваться в подобных ситуациях, даже близкие родственники. Л.Н. Толстой описал такую сцену: «Зазвал бабу в чулан, ну жучить; что больше бьет, то больше сердце расходится. «Не гуляй, не

гуляй!» - за волоса да обзёмь, глаз подбил. А она думает: «В брюхе-то что сидит, не выбьешь». Мать стала просить. Как крикнет: «Кто меня учить с женой будет!» - что мать застыдилась, прощенья просить стала» [4, т.3. с. 423].

Нередко в крестьянских семьях встречалось и «снохачество», когда отец мужа вступал в сексуальные отношения со своей невесткой. Лесков приводит в пример легенду, свидетельствующую о распространенности подобного явления. Однажды в Гостомле поднимали колокол на колокольню, он дошел до половины и дальше двигался тяжело:

« - Верно снохач какой-нибудь есть промеж нас, - крикнул дьячок.

- Снохачи, долой! – гаркнули молодые ребята и бабы.

Все мужики, этак лет за сорок, так сразу и отскочили, а остальные не удержали колокола, и он загудел опять книзу» [5, т.1,с. 288].

Плотские отношения крестьянками, как правило, воспринимались только на уровне тела, поэтому измены, торговля собой в годный год не казались страшным грехом. В рапсодии Лескова «Юдоль» пожилая крестьянка объясняет подобную ситуацию следующим образом: «Ведь голодная смерть страшнее сраму... Все же лучше было шкуру свою продать, чем душу» [5, т.9,с. 269].

Бывали случаи, когда свободная девушка выходила замуж за крепостного. Лесков в своих произведениях неоднократно указывал на подобные факты («Житие одной бабы», «Юдоль»): «Она была взята из одноворок и пошла в крепость с нужды горькой, потому что у нас в округе иные вольные в ту пору еще хуже крепостных живали» [5, т.1,с. 264]. Женщина после замужества оставалась свободной, а рожденные ею дети становились крепостными, поэтому мать в самых сложных ситуациях всегда стремилась остаться с ними.

Замужество среди молодых крестьянок воспринималось как трагедия, существование в чужой семье ассоциировалось с неволей, а жизнь в родительском доме, какой бы тяжелой она ни была, всегда представлялась светлой и радостной. И в фольклоре, и в классической русской литературе подобная ситуация представлена достаточно широко. Одним из ярких примеров является повествование о своей семейной жизни Матрены Тимофеевны в поэме Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»:

Что год, то дети: некогда

Ни думать, ни печалиться,

Дай бог с работой справиться

Да лоб перекрестить.

Поешь – когда останется

От старших да от деточек,

Уснешь – когда больна... [6, с. 458].

Крестьянская семья практически никогда не описывается в художественных произведениях как благо, она всегда воспринималась как необходимость. В очерке «Хорь и Калиныч» И.С. Тургенев воссоздает образ обеспеченного крестьянского дома, который может представляться идеальным: чистота, простая сытная еда в достатке, разнообразная живность в большом количестве – все это обусловлено не только трудолюбием и мастеровитостью хозяев, но и наличием сыновей, «молодых великанов», которых не менее десяти человек. Хорь, отец большого дружного семейства, так убеждает одного из сыновей в необходимости жениться: «Баба – работница. <...> Баба мужику слуга» [7, с. 8]. И если в Хоре Тургенев видит «человека положительного, практического», в его сыновьях «рослый народ», «великанов», то женская половина этого большого семейства не вызывает симпатий: «Жена его, старая и сварливая, целый день не сходила с печи и беспрестанно ворчала и бранилась; сыновья не обращали на нее внимания, но невесток она содержала в страхе божием. <...> Иногда злая старуха слезала с печи, вызывала из сеней дворовую собаку, приговаривая: «Сюды, сюды, собачка!» - и била ее по худой спине кочергой или становилась под навес и «лаялась», как выражался Хорь, со всеми проходящими. Мужа своего она, однако же, боялась и, по его приказанию, убиралась к себе на печь» [7, с. 10].

Тема невыносимой тяжести женского крестьянского труда в русской литературе перерастает рамки социальной, становится философской, т.к. неразрывно связывается с

темой гибели красоты. В частности, в стихотворении Некрасова «Тройка», эта тема получает глубоко трагическое звучание: прекрасная молодая крестьянка, в которой воплощены радость жизни и красота, обречена только на одну судьбу:

Завязавши под мышки передник,  
Перетянешь уродливо грудь,  
Будет бить тебя муж-привередник  
И свекровь в три погибели гнуть.

От работы и черной и трудной  
Отцветешь, не успевши расцвести,  
Погрузишься ты в сон непробудный,  
Будешь нянчить, работать и есть [6, с.29].

Семейные отношения в крестьянской среде, как правило, не выходили за рамки телесных отношений, не поднимаясь до душевных, а тем более духовных. Зачастую непосильная физическая работа, тяжелый каждодневный быт, большие семьи, в которых жили по два-три поколения, угнетенное состояние женщины в семье – все приводило к мысли о необходимости изменения ситуации. Не случайно, чем более свободной будет становиться женщина, тем реже она будет видеть надобность в замужестве.

#### ЛИТЕРАТУРА

- 1 Лотман, Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 847 с.
- 2 Пушкин, А. С. Собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. – М.: Правда, 1981.
- 3 Соллогуб, В. А. Сотрудники, или чужим добром не наживешься / В. А. Соллогуб // [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a) [Электронный ресурс]. Режим доступа: 7.06. 2010.
- 4 Толстой, Л. Н. Собр.соч. в 22 т. / Л. Н. Толстой. – М.: Худож. литер., 1978-1985.
- 5 Лесков, Н. С. Собр.соч. в 11 т. / Н. С. Лесков. – М.: Худож. литер., 1956-1958.
- 6 Некрасов, Н. А. Избранные сочинения / Н. А. Некрасов. – М.: Худож. лит., 1989. – 591 с.
- 7 Тургенев, И. С. Записки охотника / И. С. Тургенев. – М.: Худож. лит., 1984. – 254 с.

**Т. П. Целехович**

#### **ЖЕНСКОЕ ПРОРОЧЕСКОЕ СЛУЖЕНИЕ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА**

Пророчество как явление имеет давнюю историю. Уже в Древних цивилизациях существовали люди, мужчины и женщины, которые обычно в состоянии экстаза, вещали именем посланного их божества, и предсказывали будущее. В Месопотамии этих людей называли «эссебу» («человек, в которого вошел бог») [1, с. 79]. В Древней Греции слово «пророк» соответствовало термину «*prophetis*» и применялось в отношении пифий и сивилл – самых известных женщин-пророчиц античного мира. Греческий термин «*prophetis*» используется в Септуагинте (древнейшем переводе Ветхого Завета II в.) и, в свою очередь, перекликается к еврейским словом «*nebi*», которое более 300 раз повторяется в масоретском тексте Библии. Этимологический разбор этого слова позволяет исследователям проследить смысловые составляющие слова «пророк» в контексте ветхозаветного Израиля. Пророк, во-первых, - это человек, «который внял зову Господа, призвавшего его к исполнению пророческой миссии» [1, с. 78]. Здесь подчеркивается добровольное согласие человека послужить Богу. Во-вторых, пророчеству предшествует некое состояние экстаза, «когда человек, на которого снизошло духовное озарение, как бурное море, не может удержаться, постоянно говорит, бормочет» [1, с. 78]. Но при этом в человеке не уничтожается его свободная личность; он - со-трудник, со-беседник Бога. В-третьих, библейские пророки в отличие от пророков, существовавших до Израиля и за его пределами, вещали от имени Единого Бога, их первоочередной задачей было не предсказывать будущее, а передавать миру волю Яхве, высокие положения религиозно-нравственного откровения. Наконец, все

ветхозаветные пророки находились в предвкушении встречи со Спасителем Иисусом Христом – их пророчества так или иначе касались темы грядущего в мир Мессии.

В данной статье будет рассмотрена история женского пророческого служения в реализации наиболее ярких ее представительниц.

«Прекрасное проклятие» - Пандора, девственница, одетая богами невестой, посланная на землю Зевсом как возмездие за подаренный людям огонь; созданная для определенных целей: соблазнять и обманывать мужчин «в лице Прометея», причинять им вред и вести к гибели. Так, в мифологической фигуре Пандоры VII в. до Р.Х. воплотилось роковое предназначение женщины в глазах античного мужчины: быть желанной и презираемой одновременно, быть счастливой судьбой и злым роком, дарить жизнь и отнимать ее. Религиозная жизнь Древней Греции была тесно связана с жизнью политической, поскольку государственные и личные интересы совпадали. Самая целостность государства ставилась в зависимость от сохранения религиозного культа, а так как женщины не имели гражданских прав, и были исключены из политической жизни полиса, они, наряду с иностранцами и преступниками, были отстранены и от участия в жертвоприношениях. Между тем, мужчины отвели женщинам ту сферу священного, в которой чувствовалось влияние сил, которых было невозможно контролировать. Женщины давали жизнь и благодаря этому были близки оккультным силам. Поэтому, в домашнем хозяйстве, где женщины имели некоторую долю автономности, их обязанностью было выполнение ритуалов, связанных с рождением и смертью. Отсюда – парадоксальная ситуация религиозного служения женщин в античности: их считали нечистыми, пассивными, холодными, неполноценными существами, в которых происходят странные биологические процессы, их презирали и считали недостойными участвовать в официальных государственных ритуалах, главным из которых было кровавое жертвоприношение, обеспечивавшее согласие между людьми и богами, укреплявшее узы человеческого сообщества и считавшееся основой политической жизни; но когда дело касалось не неких магико-религиозных действий, а «непосредственного», прямого контакта с богами – «мужчины с готовностью препоручали эту задачу женщинам» [2, с. 386]. Так в Древней Греции сформировался институт жриц-пророчиц, которые становились инструментом передачи непосредственной воли богов.

Большое значение в религиозной жизни древних греков имели оракулы: Зевса и Дианы в Додоне, Аполлона около Милета и в Фокиде, Геракла в Ахайе и проч. Оракулом называлось святилище, место, где обитал бог, и где человек мог получить ответ божества на любой вопрос. Наиболее известным среди них был оракул Аполлона в Дельфах. Предсказания здесь давались пифиями-девственницами. Пифия совершала священное омовение, брала масличную ветвь и отправлялась в пещеру, где садилась на треножник, вдыхала испарения и начинала бормотать заклинания – толкования. При оракуле находился большой штат жрецов, которые и расшифровывали бессвязные изречения пифии. Условиями пророческого служения пифии были: сохранение чистоты и добровольное согласие на то, чтобы «рпеута, или божественное дыхание проходило через нее» [2, с. 387]. Плутарх описывает современную ему пифию как девственницу, «воспитанную в бедной крестьянской семье. В пророческое место она ни на йоту не принесла ни искусства, ни знания, ни таланта <...> Только благодаря своей целомудренной душе она приблизилась к богу» [Цит. по 2, с. 387]. Здесь подчеркивается, что пифия ничего не должна была говорить от себя: ее глас – глас бога, «она такое же послушное орудие бога, как молодая жена – послушная служанка своего мужа» [Цит. по 2, с. 387]. Между тем, когда одну пифию похитил молодой человек, на пророческое служение стали допускаться женщины моложе 50 лет. А толкования жрецами бормотаний пифий всегда преследовали общегосударственные интересы. Пифии были далеки от идеала пророческого служения, хотя в их фигурах заметны некие предчувствия, интуиции истинных пророчиц, в частности, чистота тела и помыслов, добровольное служение и послушание божеству.

В древней Греции существовали также странствующие пророчицы-сивиллы, которые предлагали всякому желающему угадывать будущее и предсказывать судьбу. Их служение также связывают с Дельфийским оракулом. Сивилла, к которой обращались за

предсказанием, ждала, пока на нее находило исступление, и в истерии, с искаженными чертами лица, пеной у рта и конвульсивными трепетаниями тела, изрекала предсказания, как бы «стараясь вытеснить из груди великого бога» [3, с. 116]. Деятельность сивилл приурочивается к VIII и VII вв. до Р. Х., времени сильного духовного и религиозного подъема в Древней Греции. Первые упоминания о сивиллах содержатся у Гераклита Ефесского, Аристофана, Платона и Аристотеля. Всего известны 12 сивилл, наиболее знаменитая из которых – Кумская сивилла, которая жила тысячу лет, с ней связаны так называемые «Сивиллины книги», попавшие в Рим при Тарквинии Древнем. По преданию, три из Книг Кумская сивилла продала римскому царю, который, не зная их содержания, сначала не хотел их покупать, из-за чего сивилла непроданные книги сожгла. Эти книги имели то же значение для римлян, как и дельфийский оракул для греков; книги хранились в капитолийском храме Юпитера. Первоначально Книги служили не столько для предсказания будущих событий, сколько для предупреждения несчастий и избавления от них; поэтому к ним обращались за указаниями, как умиловить разгневанное божество. В критические моменты существования особая коллегия жрецов обращалась к этим книгам как к оракулу, ища в них совета. Обычно совет заключался в том, чтобы ввести в городе культ еще какого-либо божества. Поэтому римляне постоянно пополняли свой пантеон богов. Книги несколько раз восстанавливались после пожаров. «Сохранившиеся до нашего времени Сивиллины книги, сочинения которых восходит ко II в., представляют собой иудео-христианскую подделку под древние книги» [4, с. 259].

В христианской традиции считалось, что в пророчествах сивилл содержатся некие евангельские интуиции, как и в произведениях древних мудрецов. Например, предсказания о наступлении «золотого века» - и пришествии в мир Спасителя. Это дало основания Католической церкви почитать сивилл наряду с прославленными святыми. В поэтической форме сивиллины пророчества о Рождестве Христовом передал римский поэт Вергилий в своих «Буколиках» (эклога IV):

*Круг последний настал по вещанью пророчицы Кумской,  
Сызнава ныне времен зачинается строй величавый,  
Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство.  
Снова с высоких небес посылается новое племя.  
К новорожденному будь благосклонна, с которым на смену  
Роду железному род золотой по земле расселится* [5, с. 21].

В православной традиции к сивиллам относились с уважением, как и к античным философам, духовно-нравственное учение которых считается своеобразным «детоводителем ко Христу» для язычников. «Сказание о Сивиллах» было известно на Руси уже в первой четверти XVI в. Древние пророчицы изображались в православных храмах не только в притворе, но и на иконостасах и клиросе. Так, вместе с античными философами, сивиллы представлены на «Златых вратах», а также в росписях Благовещенского собора Московского кремля.

Очевидно, что во тьме языческого мира всегда присутствовали некие проблески Света, предчувствия высшего истинного откровения, и в этом смысле сивилл, как и некоторых античных философов, можно назвать «христианами до Христа».

Израильское пророческое служение было окрашено монотеистическими призывами, оно открывается воззванием Моисея, этого начала ветхозаветных пророков: «*Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим*» (Исх 20:2-3). Между Моисеем и «печатью пророков» Иоанном Крестителем – десятки имен выдающихся пророков (Амос, Осия, Исая, Иеремия, Иезекииль и др.), среди которых неизменно присутствуют женщины, что противоречит высказыванию некоторых современных исследователей о том, что «Библия изображает мир без женщин» [2, с. 311]. В Ветхом Завете содержатся упоминания о пятерых пророчицах: Мариам, Девора, жена Исая, Олдама и Ноадия.

Роль Мариам, сестры Аарона и Моисея, обозначена в общине как «пророчица»: «*И взяла Мариам пророчица, сестра Ааронова, в руку свою тимпан, и вышли за нею все*

женщины с тимпанами и ликованием. И воспела Мариам пред ними: пойте Господу, ибо высоко превознесся Он, коня и всадника его ввергнул в море (Исх 15:20). В иудейской общине она пользовалась уважением – и без нее народ не мог продолжить свой путь через пустыню (Исх 20:15).

Среди судей народа Израиля особо выделяется женщина Девора (Суд 4-5), во время мудрого правления которой *«покоилась земля сорок лет»* (Суд 5:31). Она совмещала судейские функции с пророческими: *«В то время была судьей Израиля Девора пророчица, жена Латидофова; она жила под Пальмою Девориною, между Рамою и Вефилем, на горе Ефремовой; и приходили к ней сыны Израилевы на суд»* (Суд 4:5).

Имя «пророчицы», жены Исаяи не сообщается. *«И приступил я к пророчице, и она зачала, и родила сына»* (Ис 8:3). Многие склонны видеть в этом образе просто статус «жена пророка». Но, например, современный католический богослов Ж.-П. Прево считает этот отрывок неоднозначным: в тексте используется именно древнееврейское слово *«nebiah»* – «пророчица», а не наименование «жена» или другая родственница [6, с.118].

Во времена царя Осии и его так называемой «второзаконнической реформы» (ок.625 г. до Р.Х.) исключительную роль при обнаружении книги Закона сыграла пророчица Олдама (4 Цар 22). Царь вполне мог обратиться, например, к пророку Иеремии, но служители храма, которых он послал *«вопросить Господа»*, пошли именно к *«Олдаме пророчице»*, которая жила *«в Иерусалиме, во второй части»* (4 Цар 22:14). Знаменательно, что слова Олдамы являются пророчеством по самой форме, так как имеют традиционное вступление: *«Так говорит Господь, Бог Израилев»* (4 Цар 22:15) и классическое заключение: *«говорит Господь»* (4 Цар 22:19).

Ноадия упоминается в молитве Неемии: *«Помяни, Боже мой, Товию и Санаваллата по сим делам их, а также пророчицу Ноадию и прочих пророков, которые хотели устрашить меня!»* (Неем 6:14). Слово «помяни» можно прочесть как выражение негативного отношения к «прочим пророкам», «а для Товии, Санаваллата и Ноадии сохраняет свое обычное пожелание блага и покровительства» [6, с.119].

Ветхозаветное поколение праведных женщин, ожидающих Мессию и провозвестивших о Нем, представлено и в Новом Завете. Это представительница священнического рода Ааронова, жена священника Захарии, родственница Божией Матери Елизавета. Им с мужем было около 60-ти лет, жили они благочестиво, праведно пред Богом, но не имели детей. И вот *«благодать преустроила, чтобы старица родила не по закону природы, хотя и с мужем»* [7, т.2,с.6] человека, *«великого перед Господом»* (Лк 1:15). Знаменательна встреча Марии с Елизаветой: младенец праведной старицы Иоанн, взыграл во чреве матери своей, которая, исполнившись Святого Духа, приветствует *«Матерь Господа своего»* (Лк 1:39-45), предвосхищая проповедь сына о Спасителе.

В Иерусалимском храме, куда принесли по обычаю маленького Иисуса Христа, помимо Симеона Богоприимца, *«славил Господа и говорила о Нем всем, ожидавшим избавления в Иерусалиме»* (Лк 2:38) благочестивая восьмидесятичетырехлетняя вдова Анна-пророчица.

Господь Иисус Христос оставил после Себя Церковь, День Рождения которой отмечается в День Пятидесятницы, когда на учеников Христа сошел Дух Святой, продолжающий и по сей день просвещать и животворить всех членов Мистического Тела Христова, укреплять узы Богочеловеческого организма, которым является Церковь. Апостол Петр, обращаясь к народу Израиля в первых проповедях о Христе, приводит слова пророка Иоила: *«И будет после того, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; старцам вашим будут сниться сны, и юноши ваши будут видеть видения. И также на рабов и на рабынь в те дни излию от Духа Моего»* (Иол 2:28-29; Деян 2:18). Это было указанием на то, что каждый член Церкви, независимо от национальной и половой принадлежности, социального статуса (*«нет уже иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе»*) (Гал 3:27-28), имеет равные достоинства как личности, находящейся в общении любви, восходящей к Троическому любви и общению. И каждый из членов Церкви,

оставаясь свободной личностью, способен принять и приумножить те таланты, дары, Которые посылаются Святым Духом. Цитируя апостола Павла о том, что *«женщины в церкви молчат»* (1 Кор 14:34) многие используют это для указания на униженное положение женщины в христианстве – и она, подобно бесправным девам античного мира, выбрасывается на обочину религиозной жизни. Между тем, христианство знает только одно право человека: быть свободным в возрастании к Богу или, наоборот, в падении в бездну греховного рабства. Свт. Иоанн Златоуст объясняет этот наказ первоверховного апостола как направленный против пустой болтовни некоторых прихожанок и может быть слишком бурных проявлений набожности, которые могли вызвать беспорядок в собрании [8, с. 71]. Это не означает, что женщинам запрещено говорить в собраниях верующих - это противоречило бы 11-й главе этого же Послания, где Павел говорит, что *«женщине не подобает пророчествовать с непокрытой головою»* (1 Кор 11:5). Итак, эту цитату из Посланий Апостола Павла необходимо рассматривать без отрыва от общего контекста учения Апостола о Церкви как общении в любви возможности каждого члена Церкви, который ценен в очах Божиих, на своем месте послужить Спасителю. В апостольскую эпоху женщины сыграли важную роль в распространении Благой вести. Апостол Павел упоминает о своих сотрудниках, среди которых были Акила и его супруга Прискилла, диаконисы Фива и Юния (Рим 16:1,3,7). Женский диаконат существовал в христианской Церкви вплоть до XII века. Диаконисами патристической эпохи были Олимпиада, сотрудница св.Иоанна Златоуста, св.Макрина, старшая сестра Василия Великого и Григория Нисского, Феосевия, супруга Григория Нисского и др. Апостол Павел во всяком служении Богу и людям видит один определяющий показатель истинности выбранного человеком пути: наличия в нем Любви: *«Если имею [дар] пророчества, и знаю все тайны, и имею всякое познание и всю веру, так что [могу] и горы переставлять, а не имею любви, - то я ничто»* (1 Кор 13:2).

Таким образом, пророческое служение женщин прошло ряд этапов в религиозной жизни людей: от языческих трансов, вызванных экстагическими веществами и самовнушением, вещания от имени многих божеств, предсказаний будущих событий (пифии, сивиллы) до библейских пророчиц ветхозаветного и новозаветного Израиля, ведающих Единого Бога, проповедниц и диаконис апостольской и патриотической эпох и до современных дев и матерей, которые каждая на своем месте призвана нести спасительный свет просвещающей любви, будучи вдохновляема словами Спасителя: *«держай, дочь! вера твоя спасла тебя...»* (Лк 8:48).

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Прот.Николай Соколов Ветхий Завет. Курс лекций: в 2ч. – М.: ПСТБИ, 1997.
- 2 История женщин на Западе: в 5 т. – т.1.: От древних богинь до христианских святых / под общ.ред. Ж.Дюби и М.Перро. – СПб.: Алетейя, 2005. – 600 с.:ил. – (Гендерные исследования).
- 3 Брокгауз, Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь. – М.: Изд-во «Русское слово», 1996 г.
- 4 Проф.,прот. А. В. Смирнов Курс истории религий. / 2-е изд. – М.: Изд-во «ФондИВ», 2009. – 384 с.
- 5 Вергилий Буколики. Георгики: сб. / Вергилий; пер. с лат. С.Шервинского. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзит книга, 2006. – 188 с.
- 6 Современное католическое богословие. Хрестоматия / Под ред. Хейза М.А., Джирона Л. / Пер. с англ. – М.: Библийско-богословский институт Св.Апостола Андрея, 2007. – 673 с.
- 7 Бл.Феофилакт, архиеп.Болгарский Благовестник, или Толкование на Святое Евангелие. – В 2 т. – М., 1993.
- 8 Элизабет Бер-Сижель Служение женщины в Церкви / пер. с фр. – М.: Библийско-Богословский Институт Св.Апостола Андрея, 2002. – 212 с.

## 2 ЯЗЫК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ФОЛЬКЛОРА

*Л. Р. Белка*

### ЛЕКСИКА БЕЛАРУСКОЙ МОВЫ СФЕРЫ СПРАВАВОДСТВА Ў ГАЗЕЦЕ «НАША ДОЛЯ»

Моўная сітуацыя ў пачатку ХХ ст. у Беларусі склалася такім чынам, што беларуская мова ў гэты перыяд не дапускалася ні ў дзяржаўныя, ні ў іншыя сферы афіцыйнага ўжытку. Таму яна магла выкарыстоўвацца толькі ў жанрах мастацкай літаратуры.

Але паколькі гэта быў час значных сацыяльна-палітычных і эканамічных змен, пачала фарміравацца беларуская публіцыстыка з шырокім выкарыстаннем розных газетных жанраў: артыкулаў, карэспандэнцыі, нарысаў, нататак, хронік і інш. Пачалі выходзіць розныя перыядычныя выданні: «Наша доля», «Наша ніва», «Саха», «Лучынка» і інш. Гэта ў сваю чаргу ўзбагаціла беларускую літаратурную мову новымі сродкамі выражэння: слоўнікавы запас мовы папоўніўся новымі словамі, з'явіліся новыя сінтаксічныя канструкцыі. Публіцыстыка аказала ўплыў і на правапіс мовы. «Хаця беларуская мова не была дапушчана ў дзяржаўнае справаводства, тую сферу, якая вызначае жыццёвасць літаратурнай мовы, у гэты ж перыяд пачынае складвацца і афіцыйна-канцылярская разнавіднасць дзелавага стылю беларускай літаратурнай мовы. Газеты і часопісы друкавалі многа розных аб'яў, праграмы, справаздачы, кансультацыі, адозвы і інш. І гэтым самым уводзілі ва ўжытак і ўзбагачалі беларускую мову значнай колькасцю спецыфічных для дзелавага ўжытку слоў, словазлучэнняў і зваротаў» [1, с.116].

Прадметам нашага даследавання з'яўляецца лексіка справаводства беларускай мовы пачатку ХХ ст., якая ўжывалася ў газеце «Наша доля». Мэта даследавання – аналіз справаводчай лексікі паводле напісання і лексіка-тэматычнага ўжывання. Крыніцай фактычнага матэрыялу паслужыла факсімільнае выданне беларускай газеты «Наша доля» [2].

«Наша доля» – адна з першых беларускіх газет, якая пачала выходзіць з 1 верасня 1906 года – «гэта спроба стварэння сялянскай газеты рэвалюцыйна-дэмакратычнага кірунку, хоць яна лічыла сябе газетай «для вясковага і мястовага рабочага народу» [3, с.19]. Усяго было надрукавана 6 нумароў.

Лексіка беларускай мовы сферы справаводства, якая выкарыстоўвалася ў газеце «Наша доля», з пункту погляду напісання характарызуецца наступнымі асаблівасцямі:

літара «у» выкарыстоўваецца без адзначэння значком кароткасці: *чыноунік, министрэство унутрэных дзел, аб'яўлення, забастоушчыкау, у адной фабрыцы канвертау* і інш.;

Ѕ замнена на е, выключэнне склалі толькі некалькі слоў: *м'ёсто помощніка бухгалтэра, прадвыбарны зь Ѕэд, типографія «Артель Печатнаго Д'ёла»*;

щ пачала замяняцца на шч: *защчыта, выборщчык, служашчые, таварыщч пракурора* (але сустракаецца і щ: *памещэнне, служашщце*, а таксама іншыя варыянты: *сельскае обчэства, почта, почтовы (пачтовы)*);

у канцы слоў апускаецца ь: *адрес, закон, наказ, парадок, рахунок, список, срок* (выключэнні: *адресь, паперь, заказы высылаются налогоннымъ платежомъ, списакъ*);

для ятоваанага о і о пасля мяккіх зычных ўжываецца знак ё: *вёсковых, мильён, няраплётчык*;

пачалася замена и на і (канчаткова толькі з 1909 года): *бюракрація, иногородніе заказы, камісія, спеціаліст, рабочіе-спеціалісты, рэкамендаціі, типографія*, але ў пераважнай большасці ўжываецца и: *адміністрація, камісія, напісаць, министр, падпіска, подпіс* і інш.;

у якасці раздзяляльнага знака яшчэ не ўжываецца ' замест ь: *аб'ясненне, аб'яўляць, зьэканоміць, аб'яўленне, прадвыбарны зь Ѕэд, прэдыяўляць, раз'ясненне*;

пачало замацоўвацца аканне: *бюракрація, гасударства, камітэты, кантора, прадавольствяна кампаня, самауласць* і інш. (аднак адступленне ад гэтага прынцыпу сустракаецца даволі часта: *адресоваць, воласць, выборы, гасударство, иногородніе, констытуцыя, кантора, контроль, м'ёсто, аб'яўленне, парадок, почтовые марки, формат* і інш.);

захоўвалася ненаціскае э, асабліва пасля шыпячых, ц і р: *адрэс, канцэлярыя, літэра, нумэр, пераадрэсаваць, прэдастаўленне, прэдыяляць* (але: *канцылярыя, перасылка, пяралётчык*);

замацоўваецца цвёрдае р: *парадок, пераадрэсаваць, прыгавор, прыказаць, прыказ, прычына, рэдакцыя, рэспубліка, фабрыка* (аднак яшчэ сустракаецца і іншы варыянт: *адресоваць, мацерыялы, прысланы, рэкамендацыі*);

ужываецца падваенне зычных пасля галоснага перад і: *абвіненне, аб'ясненне, друкаванне, памешэнне, пастанаўленне, праўленне, прэдастаўленне, раз'ясненне, распаражэнне* (але яшчэ сустракаецца: *прашэнне, судзьзя*);

у запазычаных словах не захоўваецца падвоеная літара: *камісія, тэлеграма* (выключэнне: *профэсійнальны саюз*);

адбываецца змякчэнне д і т перад галоснымі пярэдняга рада ў незапазычаных словах і пераход іх у дз і ц: *воласць, дзела, дэпартамент, правасудзе, правіцельства, працаваць, проціправіцельственыя паперкі, тыдзень* (выключэнні: *д'ёло, заказы высылаюцца наложенымь платежомь*);

захоўваюцца цвёрдыя зычныя, у тым ліку д і т, перад галоснымі пярэдняга рада у запазычаных словах: *газэта, губэрня, дэпартамент, кабінэт, нумэр, парлямэнт, профэсійнальны саюз, сэмінарыя, сэнат; бібліятэка, дэпартамент, мітінг, тэлеграма* (аднак ёсць выключэнні: *дэпартамент, спецыяліст, тыпографія, целеграфоваць*);

захоўваецца мяккае л у запазычаных словах: *парлямент*;

ужываецца напісанне і пасля ц у словах іншамойнага паходжання з суфіксамі -ац- (ыя), -ц- (ыя), што не адпавядае беларускаму вымаўленню: *адміністрацыя, бюракрацыя, паліцыя, рэкамендацыі, рэдакцыя (рэдакцыя)*.

Аналіз паказвае, што напісанне лексікі справаводства ў газеце «Наша доля» характарызаваўся ўжываннем ў двух ці больш варыянтах нават на адной старонцы: *адресоваць (адресаваць), адрэс (адрэсь), военное (ваенное) палажэнне (палажэнне), выборное (выборнае) право, гасударство (гасударства), д'ёло (дзела), дэпартамент (дэпартамент), камісія (камісія, камісія), канцэлярыя (канцылярыя), кантора (кантора), літэра (літэра), міністэрства (міністэрства), парлямэнт (парлямент), партыя (партыя), почтовые (пачтовы), правіцельства (правіцельства), прашэнне (прашэнне), распаражэнне (распаражэнне), рэдакцыя (рэдакцыя), служашчыя (служашчыя), спісок (спісак), тэлеграфоваць (целеграфоваць)*.

Прааналізаваныя намі словы і словазлучэнні сферы справаводчай дзейнасці газеты «Наша доля» можна падзяліць на некалькі лексіка-тэматычных груп:

назвы для абазначэння агульных і прыватных паняццяў справаводчай сферы:

*абвіненне, абстаноўка, аб'ясненне, газэта, заробаткі, зашчыта, казнакрад, камісія (камісія, камісія), камітэты, кампаня, кандыдат, капіталіст, контроль, купец, лекцыі, м'ёсто (Желаю получить м'ёсто помощника бухгалтера или приказчика канторы), мітінг, навука, начальнікаванне (На стражнікоу напачу страх: адзін кінну службу, а другіе так сама мусіць адрэкуцца ад начальнікавання), аб'яўленне, падпіска, памешэнне, парадок, плата, праца, прычына, работа, рахунок, рэкамендацыі, служба, справа, срок, тыдзень, учэнне, эканомія; законны спосаб, иногородніе заказы, казёныя грошы, наложенымь платеж, начальная школа, почтовые марки, прадавольствяна кампаня, проціправіцельственыя паперкі, рабочы дзень, усилена ахрана, фабрыка канвертаў;*

назвы, якія характарызуюць арганізацыю дзяржаўнага кіравання, выканаўчую дзейнасць чыноўніцкага апарату, абазначаюць паняцці і рэаліі са сферы дзяржаўна-адміністрацыйнага кіравання:

*адміністрацыя, бюракрат, бюракрацыя, воласць, выбаршчык, выборы, гасударство (гасударства), граждане, губэрня, дэпутат, жлоба, забастоўка, забастоўшчык, закон,*

*избирацели, казна, констытуця, министр, наказ, округ, партия (партыя), права, правасудзе, правицельство (правицьяльство), прауленне, прыговор, прыказ (Першы нумэр «Нашае Доли» па прыказу Виленскаго губэрнатора палиция конфискавала), прэдстауленне, распараженне (распаражэнне) (Затым станавай абъявиу, же па распаражэнню магилеускаго испрауніка, яны маюць толькі тры дні сроку), роспуск, рэспубліка, сабранне, самауласце; агульнае выборнае права, ваенны округ, военное (ваенное) палажэнне (палаженне), выборное (выборнае) права, выборны чэлавек, выборныя людзі, выборскі манифэст, высшыя чыноунікі, гасударственныя выдаткі, глауны министр, гражданская свабода, губэрнскае прауленне, месцовае прауленне, министр унутрених дзел, міравы судзьзя, памочнік прыстава, права голасу, прадвыбарнае зэбранне, прадвыбарны зь Ёзд, прауленне саюзу, прысяжны наверены, таварышч пракурора, члены Государственной Думы, члены комітэту, чыноунічыя правицельства;*

назвы дзяржаўных органаў і устаноў, дзяржаўных, недзяржаўных і грамадскіх арганізацый і прадпрыемстваў:

*банк, бібліотэка, друкарня, дэпартамент (дэпартамент), завод, кабінэт, казначэйства, канцэлярыя (канцылярыя), кантора (кантора), міністэрства (міністэрства), палата, палиция, парламэнт (парламент), почта, рэдакцыя (рэдакцыя), суд, суполка (саюз), сэмінарыя, сэнат, таварыства, типографія, фабрыка, школа; агульны зьезд, ваенна-палявы суд, валасная рада, валасны комітэт, валасны сход, гасударственная Дума, гасударственае казначэйства, грамадскі сход, губэрнскі комітэт, земельныя камітэты, зьезд выборшчыкоу, крэсьцянскі саюз, крэсьцянскі банк, міністэрства унутрэных дзел, наветовая зямельная камісія, палата дэпутатоу, палата сэнатороу, профэссыянальны саюз, рабочы саюз, саюзы волостныя, саюзы работнікоу, сельскае обчэства, следствяна камісія, судзебная палата, фэдэраціуны камітэт;*

назвы відаў дакумэнтаў і дзелавых папер:

*абъяуленне, мацэрыялы (будуць апублікованы надта интарэсныя мацэрыялы – каторы заусім высветляць гэта дзела), навестка, паперы, пастанауленне, праішэнне (праішэние), проэкт, разьясненне, смета, тэлеграма, указ, устав, цыркуляр;*

назвы рэквізітаў (састаўных элементаў) і частак рэквізітаў дакумэнтаў:

*адрэс (адрэсь), подпіс, фамілья;*

назвы элементаў і знакаў, якія выкарыстоўваюцца пры афармленні дакумэнтаў:

*літэра (літера), нумэр, пункт, формат; маленькая літэра;*

назвы асоб-удзельнікаў справаводчага працэсу па адміністрацыйных пасадах, выканаўчых службовых функцыях, па прафэсіі, спецыяльнасці, роду заняткаў:

*губэрнатор, заводчык, загатоушчык, начальнік, начальство, приказчык, прэзыдэнт, няраплётчык, работнік, рабочіе-спеціялісты, рэдактор-выдаўца, следовацель, службащыя (службащые), слясар, спеціаліст, спраунік, сталяр, стораж, судзьзя, сэнатор, учыцель, фабрыкант, чыноунік; вучоныя людзі, чыноунік пры канцылярыи;*

назвы прылад працы і прыстасаваннў для механізаванай працы:

*бумага, канверт, паперь, тэлефон; паперь горшыі, патрэбныя паперы;*

назвы прадметаў або з'яў, сістэматызаваных у пэўным парадку:

*д Ёло (дзела), спіс, спісок (спісакъ);*

назвы вытворчых і працоўных працэсаў:

*аткрыццё, выдрукаванне, друкаванне, перасылка, прасланне (Хто купляе у глауным складзе ня мені як за поу рубля, той ня плаціці за прасланне почтаю), прысылка (Хто хочэ палучаць газэту просім паспяшыць з прысылкаю грошу);*

назвы прымет і якасцей працэсаў і прадметаў:

*гасударствены, друкованы, законны, казёны, личны, найстражэйшы, напісаны, печатны, почтовы (пачтовы), присланы, присыланы, трудны, учоны, цяжскі;*

назвы дзеяннў розных груп і станаў грамадства:

*абъяуляць, агітаваць, адказываць, адрэсоваць (адрэсаваць), апубліковаць, выбіраць, выдруковаць, высылацца, высылаць, дазваляць, друковаць (друкаваць), заведоваць, зарабляць,*

заявиць, зьэканоміць, конфіскаваць, надруковаць, напісаушы, напісаць, аб'яўляць, паведамляць, палучаць, пастанавіць, пастанаўляць, патрабаваць, пераадрэсаваць, пісаць, прасіць, працаваць, прадставляць, прысылаць, прыймацца, прыказано, прыказаць, прыказываць, прысылаць, прысылаючы, прэдняўляць, разаслаць, раз'ясняць, распараджацца, сабірацца, сазываць, трэбаваць, тэлеграфоваць (цэлеграфоваць), утвэрждаць, эканоміць.

Лексіка-генетычны аналіз справаводчай тэрміналогіі «Нашай долі» дазволіў выявіць: ужыванне шматлікіх слоў іншамоўнага паходжання: *адміністрацыя, адрэс (адрэсь), банк, бібліятэка, бюракрацыя, дэпартамент (дзепартамэнт), дэпутат, кабінэт, камісія (камисья, комисия), камітэты, кандыдат, канцэлярыя (канцылярыя), констытуцыя, контроль, літэра (літера), міністр, міністэрства (министэрства), митинг, нумэр, парлямэнт (парлямент), прэзыдэнт, праэкт, пункт, рэкамендацыі, рэдакцыя (рэдакція), рэспубліка, спецыяліст, сэнат, сэнатор, тыпографія, тэлеграма, тэлефон, фабрыка, фамілья, формат, эканомія* і інш.;

выкарыстанне паралельнаўжывальных іншамоўных і беларускіх слоў і яшчэ не вельмі адчувальную тэндэнцыю да замены іншамоўных слоў беларускімі (адно слова з'яўляецца перакладам другога і пішацца ў дужках побач, прычым, у адных выпадках на першым месцы можа стаяць іншамоўнае слова, а беларускае з'яўляецца тлумачэннем, у другіх – наадварот, у некаторых выпадках пераклад робіцца словазлучэннем, а не адным словам): *дэпартамент (дзепартамэнт) (тое, што у нас губэрнія), контроль (дагляд), ліпень (юль), митинг (сход), палата (адзеленне), парлямэнт (парлямент) (тое што у нас Дума), суполка (саюз), фэдэрацыюны (саюзны) камітэт;*

утвараецца вялікая колькасць неалагізмаў: *выборное (выборнае) право, выборны чэлавец, выборски манифэст, выборичык, выборы, граждане, гражданская свабода, грамадски сход, дэпутат, забастоўка, забастоўчык, избірацели, таварыство* і інш.

Такім чынам, аналіз лексікі беларускай мовы пачатку ХХ ст., якая ўжывалася ў сферы справаводства і выкарыстоўвалася ў газеце «Наша доля», сведчыць аб тым, што ў гэты перыяд яна знаходзілася на этапе станаўлення, які адзначаўся працэсам фарміравання сваіх уласных асаблівасцей і непазлядоўнасцю ва ўжыванні лексічных сродкаў.

## ЛІТАРАТУРА

- 1 Крамко, І. І. Гісторыя беларускай літаратурнай мовы : у 2 т. – Т. 2 / І. І. Крамко, А. К. Юрэвіч, А. І. Яновіч; пад рэд. А. І. Жураўскага. – Мн.: Навука і тэхніка, 1968. – 340 с.
- 2 Наша доля: першая беларуская газета для вёскавага і месцовага рабочага народу: 1906, № 1-6/ Факс. Выданне. – Мн.: Навука і тэхніка, 1991.
- 3 Лойка, А. А. Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд: падруч. для філал. фак. ВНУ : у 2 ч. Ч. 2 / А. А. Лойка. – 2-е выд., дапрац. і дап. – Мн.: Выш. Шк., 1989. – 480 с.

**И. И. Кобыш**

### МИР ЧИСЕЛ В СТИХАХ ПОЭТОВ «СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА»

Особое место в русской литературе занимает период, названный «серебряным веком». В. Крейд отмечает, что «эпохи одна от другой отличаются во времени, как страны в пространстве, и, когда говорится о нашем серебряном веке, мы представляем себе какое-то яркое, динамичное, сравнительно благополучное время со своим особенным ликом, резко отличающее от того, что было до и что настало после» [1, с.115]. Русская поэзия "серебряного века" создавалась в атмосфере общего культурного подъема. Яркими представителями данного литературного периода являются Анна Ахматова, Николай Гумилев, Осип Мандельштам, Марина Цветаева – люди с разными судьбами, с разными взглядами на жизнь, но объединенные одним временем.

Поэзия – всегда отступление от обыденной языковой нормы. Но отступление, не вступающее в противоречие с системой языка – фонетики, акцентовки, словообразования,

словоизменения, синтаксиса, семантической и лексической сочетаемости. Исследователей поэтического творчества интересует в первую очередь не собственно эти отступления, а их результат, т.е. эффект, достигнутый ими, их функция в поэтическом произведении, рассматриваемом как единое целое.

Художественный текст – своеобразная квантнеразложимая порция объективного содержания, логической информации, эмоциональной выразительности, эстетического совершенства и многих ее составляющих. [2, с.14]. Именно художественный текст – феномен, результат творческой деятельности художественной личности, ее индивидуального творчества. Образ автора в нем первичен [2, с.165]. Поскольку писатель является представителем определенной национальной общности, на его творчество накладывает отпечаток национальная картина мира, и, как следствие, в нее встраиваются культурные концепты, которые интерпретируются сквозь призму индивидуального восприятия и реализуются через выразительные средства языка. Изучить особенности авторского их видения позволяет глубокий лингвистический анализ художественного текста [3, с.6].

Вопросы методологии и практики изучения художественных текстов нашли широкое освещение в исследованиях как языковедов, так и литературоведов. Эти вопросы отражены в работах Л. В. Щербы, А. М. Пешковского, В. В. Виноградова. Л. В. Щерба предложил методику комплексного изучения литературного произведения, которая предполагает органическое единство лингвистического, литературоведческого, культурно-исторического аспектов анализа. Художественный текст представляет собой «многомерное смысловое пространство», в исследовании которого многие ученые выделяют три основных уровня: изучение фактологической (информационной) стороны текста, исследование композиционной структуры произведения и анализ художественных средств и приемов, посредством которых эта информация передается [4, с.28]. В последние десятилетия весьма актуально использование точных методов исследования языка конкретного автора или произведения. Особое место занимает составление частотных словарей и анализ полученных данных. Именно этот материал позволяет делать более аргументированные выводы. В данной работе мы рассмотрим степень употребления А. Ахматовой, Н. Гумилевым и О. Мандельштамом имен числительных и проанализируем количественное, порядковое и собирательное числительное с самой высокой частотой употребления. Данная часть речи (при своей семантической нейтральности) в поэтических текстах позволяет авторам многое назвать и подчеркнуть.

В целях максимальной объективности нами были взяты сборники стихов примерно одинакового объема и при помощи программы WordStat составлены частотные словари произведений указанных авторов, затем методом сплошной выборки были определены числительные с высокой частотой употребления и распределены по рангам. Эти данные позволяют не только определить, какие слова и в каком количестве употребляли поэты, но и соотнести с их взглядами, проблемами, так как очень многие числительные символичны.

Многие считают число «сухим» и совершенно неинтересным понятием. Однако это одна из самых таинственных, многослойных, разноплановых частей общей системы символов, созданных человеком и регламентирующих его поведение. Это мир, с одной стороны, бесконечен, как сам космос, а с другой – ограничен набором чисел, в которой человечество вложило основное смысловое содержание. Число имеет свою судьбу, свою культурологическую сферу влияния, свой земной или космический ритм [5, с.13]. В стихотворении Н. Гумилева «Слово» есть строки, посвященные слову и числу, число поставлено ниже слова, так как слово принадлежит небу, Богу, а число – низкой жизни: *А для низкой жизни были числа, / Как домашний, подъяремный скот, / Потому что все оттенки смысла / Умное число передает* [12, с.235]. Как отмечает Т. В. Цивьян, « в этом достаточно простом противопоставлении (классический случай бинарной оппозиции верх/низ, небо/земля, звук/тишина и т.п.) некоторым диссонирующим нарушением логики звучит объяснение того, почему число предназначено для низкой жизни: потому что оно – умное, потому что с помощью числа можно передать не просто смысл в общем виде, но и все его оттенки» [6, с.259].

Если верно утверждение, что математике не чужда поэзия, то, как отмечает А. М. Калюта, позволим себе в качестве одной из сторон поэзии назвать математичность. Поэтическая математичность – это, прежде всего, точность, а точность – свойство чисел. Число в поэзии «серебряного века» отражает внеязыковую действительность, но язык способен семантизировать число, заставить его играть особую роль, которая была ему свойственна еще в древних мифопоэтических культурах [7, с.90].

Определение средней частоты употребления имен числительных по различным параметрам (сто слов, тысяча слов и сто страниц) указывает на то, что именно А. Ахматова наиболее часто использовала числительные в своих стихах (см. таблицу 1).

Таблица 1 - Средняя частота употребления числительных

Автор	К-во на 100 слов	К-во на 1000 слов	К-во на 100 страниц
А.Ахматова	3	18	86
Н.Гумилев	-	6	54
О.Мандельштам	-	5	29

Число у А. Ахматовой – часто больше, чем число. Это не только элемент словаря, это знак описываемого мира, часто это «некоторая абстракция по отношению к действительной ситуации» [7, с.90]. Известно, что А. Ахматова имела обыкновение менять даты написания и делала это, по первому впечатлению почти произвольно. В этом отношении обозначения даты под стихотворением и над ним – в заглавии – функционально уравниваются, и дата становится указанием не столько на момент создания стихотворения, сколько на некое событие, данное в воспоминании [6, с.264].

Исследователи не раз обращали внимание на то, что счет и счетность являются весьма важными категориями в поэтическом мире А. Ахматовой: «Тринадцать строчек», «Вереница четверостиший»; цикл из семи элегий («их будет семь – я так решила») и т.п. Она всегда ощущала себя частью единого мира и видела некие мистические знаки в дате, когда появилась на свет. О тяге поэтессы к конкретизации говорят такие строки:

*Пусть струится она сто веков подряд [11, с.7]; Я люблю тебя как / Пять лет прошло... [11, с.8]; Что слышу? Целых три недели / Все шепчешь: «Бедная, зачем?!» [11, с.16]; Десять лет замираний и криков... [11, с.35]; Семь дней звучал то медный смех... [11, с.70]; Пахнет гарью. Четыре недели / Торф сухой по болотам горит [11, с.85]; Без недели двадцать лет [11, с.86].*

Интересно использование числительных как средства гиперболизации:

*Я не была здесь лет семьсот [11, с.196]; И старше была я века / Ровно на десять лет [11, с.169]; Мы на сто лет состарились... [11, с.95].*

А. Ахматова очень часто использует количественные и порядковые числительные в качестве заглавий: *Из первой (киевской) тетради; 8 ноября 1913 года; 9 декабря 1913 года; Два стихотворения; Июль 1914; Памяти 19 июля 1914; Петроград, 1919; Ленинград в марте 1941 года.* За каждым числом стоит судьба человека, какие-то трагические события.

Числовой ряд в стихах поэтов «серебряного века» определен по данным частотных словарей:

А. Ахматова – **один, первый, три, два**, третий, восемь, **оба**, сто, четыре, семь;

Н. Гумилев – **один, два, первый, три**, трое, пять, **оба**, второй, десять, восемь;

О. Мандельштам – **один, два, три, первый**, четыре, тысяча, сорок, двое, **оба**, пять.

В десятку числительных с самой высокой частотой употребления в современном русском языке входят слова: **один, первый, два**, тысяча, **три**, миллион, пять, **оба**, четыре, десять [10].

Числительные, входящие в число десяти самых частых, – это не только слова с высокой частотой употребления – это мысли поэтов, мотивы их поэзии, ведущие темы, прошедшие через все творчество. Общность взглядов, принадлежность к одному времени отражены и в одинаковом составе числительных: из десяти наиболее употребляемых слов пять являются общими для всех трех поэтов. Частота употребления числительных в стихах близка к нормированной, представленной в «Частотном словаре русского языка» [10].

Количественные числительные у поэтов указывают на число, количество:

а) людей, части человеческого тела: *Я люблю тебя, как сорок / Ласковых сестер [11, с.8]; Как земля для двух людей мала [11, с.8]; Две дамы в одеждах зеленых [11, с.26]; И тысячи зеленых пальцев / Колблет множество ветвей [13, с.24];*

б) растений: ... и дал мне две гвоздики [11, с.38]; *Две жердочки, две травки, два древка / Соединит на миг крестообразно* [12, с.102];

в) различных неодушевленных предметов: *Я двух чаш встречаю/ Зыбкий разговор* [13, с.55]; *Сто семь зеленых мраморных столбов / И сорок окон – света торжество* [13, с.83]; *И две в лесу скрестившихся тропинки* [11, с.10]; *Он любил три вещи на свете* [11, с.28]; *Два белые, белые гроба* [12, с.73].

В ряду количественных числительных выделяется слово **один** его особое положение вызвано как сутью самой поэзии «серебряного века», так и многозначностью этого слова.

Основная семантика числительного **один** равна значению слова **единица**. Второе значение данного слова – значение единицы, противопоставленной множеству «один из нескольких». В научной литературе подчеркивается многозначность и многофункциональность слова **один**, которое в русском языке функционирует как в роли числительного, так и местоимения, прилагательного, частицы, наречия. Именно эти факторы ставят числительное **один** на первое место в «Частотном словаре русского языка» и частотных словарях стихотворений А. Ахматовой, Н. Гумилева и О. Мандельштама, составленных при помощи программы WordStat.

Многозначность слова **один**, как отмечает А. Е. Супрун, отвлекает данное слово от выполнения функций собственно счетных – обозначения количества, числа влияет на употребление его в качестве основного средства обозначения числа, количества [9, с.19]. В стихах А. Ахматовой, Н. Гумилева и О. Мандельштама данное слово выражает несколько значений. Количественное значение иллюстрируют такие строки:

*За ночь одну она стала седой* [11, с.27]; *Мне только взгляд один запомнился* [11, с.33]; *Зачем во дни святые / Ворвался день один* [11, с.41].

Слово **один** у поэтов «серебряного века» часто соотносится с идеей целостности, нерасчлененности, единства:

*Одно старинное звено...; Любовь и Жизнь – одно* [11, с.49]; *Под этим небом я одна, / За то, что первая хотела* [11, с.55]; *Вот одни мы теперь на воле* [11, с.17].

В ряде случаев, когда числовые значения отчетливо не выделяются, слово **один** замещается словом **раз**:

*Что только раз рождаются в душе* [11, с.27].

Эти примеры свидетельствуют о том, что слово **один** в большинстве своих значений остается за пределами числового ряда и происходит десемантизация собственно числа, счета.

В ряде случаев слово **один** имеет наречное значение «в одиночку»: *Иди один и исцеляй слепых* [11, с.70].

Это слово помогает более полно передать одиночество автора, героя:

*Безмолвно – бледен и один* [12, с.33]; *Один, задумчиво и гордо...* [12, с.35]; *И одна в дому оледенелом* [11, с.219]; *Один и сейчас живой* [11, с.197]; *Под этим небом я одна, / За то, что первая хотела* [11, с.132]; *Я участвую в сумрачной жизни, / Где один и одному одинок!...* [11, с.68].

Числительного **один** имеет дополнительную сему значения «единственный», «один и тот же», «одинаковый». Часто в стихах используется лексический повтор числительных: *Одной надеждой меньше стало/ Одною песней больше будет* [11, с.67]; *И вот одна осталась я / Один из нас упал* [11, с.117].

Семантика и полифункциональность числительного **один** в значительной степени объясняет и активное употребление порядкового числительного **первый**. Количественное значение слова **первый** означает начало счетного ряда, в этом значении оно совпадает со словом **один**.

Данное слово выражает количественные и качественные значения:

1) «самый ранний, впервые появившийся в сезоне»: *И как первые звезды мигали* [13, с.12]; *И память первых нежных дней* [13, с.34];

2) «не существовавший раньше, не испытанный раньше»: *Ты первый раз одна с любимым* [11, с.37]; *Так любят только дети, / И то лишь в первый раз* [11, с.41]; *И понапрасно слова покорные / Говоришь о первой любви* [11, с.42]; *Первый луч..., первая любовь* [11, с.39].

В поэтических текстах А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама используются и собирательные числительные, активнее всего – **оба, обе**: *Подушка уже горела / С обеих сторон* [11, с.7]; *Оба мы еще не понимали* [11, с.8]; *Оба мы в страну обманную / Забрели и горько каемся* [11, с.17]; *Я руками обеими сжала* [11, с.80]; *На двоих одна душа* [11, с.129].

Темы любви, взаимоотношений между мужчиной и женщиной проходят красной линией через все творчество А. Ахматовой, у нее чаще встречаются эти слова. У Н. Гумилева, наряду с собирательным числительным **оба**, чаще используются и другие собирательные числительные: *Мне снилось: мы умерли оба* [12, с.73]; *Для двоих он оседлает...* [12, с.92]; *В нем трое, в нем трое всего* [12, с.30].

Если количественные, порядковые и собирательные числительные указывают на конкретное число, то такие слова, как **много, мало, несколько** и др. указывают на неточное множество. У О. Мандельштама числовой ряд со значением совокупности представлен наречиями и местоимениями типа – **мало, немного, полным-полно, сколько, столько** более активно, чем у А. Ахматовой и Н. Гумилева: *Много видел на веку* [13, с.28]; *Так много поглотило снега* [13, с.29]; *И так мало милых имен* [13, с.64]; *Отчего там мало музыки / И такая тишина* [29, с.13].

Значение полумеры подчеркивается повторением одного слова: *Немного красного вина, немного солнечного мая* [12, с.29].

В стихах много /мало слов, ночей, дней, тайн: *Но ты знаешь так много тайн* [12, с.38]; *Да, много, много было снов* [12, с.40]; *Много звездных ночей / Много огненных дней* [12, с.61]; *Так много тайн хранит любовь* [12, с.112]; *У меня не много денег, /В кабаках меня не любят* [12, с.105]; *Ворон на своем суку / Много видел на веку* [12, с.28]; *Немного дней прошло, и я /Смешался с ним / И в милой тени растворился* [12, с.197]; *Показалось, что много ступеней, /А я знала их только три* [11, с.163]; *Я слишком много принимала* [11, с.166].

Интересно употребление таких слов А. Ахматовой:

*Там дом наш на много лет* [11, с.16]; *В этой жизни я немного видела* [11, с.50]; *И то, что ждать осталось мало дней* [11, с.83]; *Ты опоздал на много лет* [11, с.93].

Экспрессивная функция неопределенно-количественных слов, которые часто являются средством усиления (**много-много**) или ослабления (**мало-мало, немножечко**) и образуют антонимические пары, на которых строится антитеза, более органична.

Значение неточного количества в современном русском языке может выражать большая группа существительных с метафорическим количественным значением. Условно эти слова классифицируются как метафорические количественные существительные, служащие для референции на большие количества (море, океан, лавина) и маленькие количества (капля, слеза). Это образное средство передачи значения количества, помогающее более полно (с различных сторон) выразить значение количества и передать различные нюансы: *Что-то ползет, надвигается тучей, / Нет им конца* [13, с.9]; *Бананов гряда золотая* [13., с.107]; *Кругом травы было море, / Послеполуденный был час* [12., с.225]; *Голубые моря нескончаемых сеч* [13, с.129].

К этой же группе относятся строки, включающие метафорические показатели количества: *Свечи лил целый потоп света* [13, с.54], *Зеленый разлив уличных берез* [13, с.222]. Слова, обладающие статической метафорой количества, представлены в таких строках А. Ахматовой: *За самой городской чертой, / стена народу, тьма карет* [11, с.107]. Не менее интересны словосочетания: *дождь упреков* [11, с.45], *ливень чугунных ядер...* [11, с.33]. Существительные, метафорически передающие значение количества, подразделяется на несколько подгрупп: 1) существительные, в которых вербализуются различные направления движения: *фонтаны слез; фейерверк слов*; 2) слова, обладающие статической метафорой количества: *ворох новостей*; 3) слова, выражающие неопределенно большое количество визуализированной пространственной насыщенностью, плотностью: *лес рук*; 4) существительные, называющие хаотичные множества, которые чаще всего относятся к природе, человеку, животным: *рой мыслей*; 5) существительные, называющие различные емкости, помещения: *вагон друзей*. В стихах поэтов «серебряного века» преобладают существительные, относящиеся к первой подгруппе.

Итак, статистические данные позволяют более точно исследовать особенности употребления поэтами «серебряного века» числительных. Общность взглядов,

принадлежность к одному времени отражены в почти одинаковом составе счетных слов. Количественное числительное *один*, будучи самым употребляемым словом с количественным значением в современном русском языке [10], является ключевым словом, передающим мотив одиночества, уязвимости человека-одиночки и т.д. Из порядковых числительных частотой употребления отличается слово *первый*, несущее как количественную, так и качественную информацию. Поэзия «серебряного века» проникнута темой любви, этим обусловлено активное употребление числительных *два* и *оба*. При такой одинаковости счетных слов авторская индивидуальность в их использовании достигается различными способами — использованием синонимов, антонимов, насыщенностью счетными словами, эпитетами и т.д. Имена числительные в стихах выполняют следующие функции: 1) информативную (при описании фактов из личной жизни, исторических событий); 2) описательную, собственно счетную (при описании героев, их внешности, поведения, состояния); 3) эмоционально-экспрессивную — употребление в переносном значении (гипербола, литота, эпитеты).

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Крейд, В. М. Воспоминания о серебряном веке / В. М. Крейд. — М.: Республика, 1993. — 318 с.
- 2 Гей, Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. — М., 1975. — 237 с.
- 3 Балущ, Т. В. Лингвоконцептуальный анализ художественного текста / Т. В. Балущ. — М., 2005. — 113 с.
- 4 Новиков, Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. — М.: Русский язык, 1988. — 304 с.
- 5 Крук, И. Символика чисел в культуре белорусов / И. Крук. — Минск, 2002. — 185 с.
- 6 Цивьян, Т. В. О роли числа в поэтическом тексте Т. В.Цивьян // Число и текст: Материалы конференции. — М., 1997. — С.259 — 266.
- 7 Калюта, А. М. Метаморфозы числа в поэзии Арсения Тарковского/ А. М. Калюта // Число и текст: Материалы конференции. — М., 1997. — С.90 — 99.
- 8 Мечковская, Н. Б. «Взятая в цифрах, вещь... (Язык и философия числа в поэзии Иосифа Бродского) / Н. Б.Мечковская // Число и текст: Материалы конференции. — М., 1997. — С.173 — 189.
- 9 Супрун, А. Е. Славянские числительные. Становление числительных как особой части речи / А. Е.Супрун. — Минск, 1969. — 232 с.
- 10 Частотный словарь русского языка / под редакцией Л. Н. Засориной. — М.: Русский язык, 1977. — 936 с.
- 11 Ахматова, А. А. Собр. соч.: в 2-х т. / А. А. Ахматова — М.: Правда, 1990. — Т. 2. — 318 с.
- 12 Гумилев, Н. С. Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. — М.: Профиздат, 1996. — 217 с.
- 13 Мандельштам, О.Э. Собр. соч.: в 2-х т./ О. Э. Мандельштам — М.: Художественная литература, 1990. — Т. 1. — 432 с.

*Н. И. Лапицкая*

## ЛЕКСЕМА «ЗАПАХ» В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

Язык - одно из самых удивительных и в то же время одно из самых загадочных явлений, бытующих в человеческом обществе. Не будет преувеличением сказать, что язык является величайшим достижением человечества: язык создал человека, сделав его единственным разумным существом на Земле. Но говорящий обычно не отдает себе отчета в тех сложных и противоречивых явлениях, которые привели к возникновению, исчезновению или сохранению тех или иных элементов языка, не имеет ясного представления о том механизме, который регулирует все звенья языка и дает ему возможность быть адекватным средством общения людей в любой период человеческой истории. Люди говорят посредством слов, судьбы которых, пожалуй, намного сложнее, удивительнее и разнообразнее человеческих судеб. Они немые свидетели человеческой истории и культуры. Развитие значений слов лучше любых хроник и свидетельств современников отражает человеческие

судьбы, интересы, нравы, обычаи, верования, способы мышления. Да, язык не выдает своих тайн, но именно это «молчание» является настойчивым призывом разгадать то, что как бы незримо написано между строк языка, на котором мы говорим, а это, в свою очередь, безусловно, поможет нам лучше разобраться в сущности человеческой культуры, наиболее ярким проявлением которой всегда являлся и по ныне является Язык [1, с. 5].

Как отмечал Ф. П. Филин, «... слово всегда представляет собой неповторимую единицу: за каждым словом и его историей стоит целый мир» [2, с.226].

Поразительно, что язык, оставаясь социальным явлением, непосредственным детищем человека и человеческого общества, в то же время является самопорождающим и самонастраивающимся механизмом, действующим в рамках комбинаторных закономерностей и схем. При этом строгость тех или иных языковых процессов нередко является непосредственным следствием определенной «свободы» языковых преобразований [1, с. 7].

Значение - основная категория семантики, ее центральное понятие. Определить значение тех или иных единиц знаковой (семиотической) системы, в том числе языка, который представляет самую полную и совершенную из систем связи, – это значит установить регулярные соответствия между определенными, соотносительными для данной единицы «сегментами» текста и смысла, сформулировать правила и раскрыть закономерности перехода от текста к его смыслу и от смысла к выражающему его тексту. Такие связи текста и смысла, плана выражения и плана содержания являются специфическими для каждого языка; они отражают многовековую практику, как бы «отложившуюся» в системе национального языка, особенности культурно-исторического развития народа.

Многообразие факторов, определяющих языковое значение, и их тесная связь делают необходимыми, с одной стороны, их раздельное, аналитическое рассмотрение, а с другой - их синтезирование, отражающее реальное функционирование языка, его значимых единиц.

Важно подчеркнуть, что системность в языке, особенно в лексике, может быть как очевидной, непосредственно наблюдаемой, так и уходить своими корнями в «глубину» языка, т. е. обнаруживаться на определенном уровне абстракции, проявляться в глубинной структуре языка [3, с. 4-8].

Всё вышесказанное напрямую относится к лексеме «запах», употреблённой в поэтических текстах.

Значение данного слова следующее: «Свойство чего-нибудь, воспринимаемое обонянием. Запах сена. Запах цветов. Приятный запах» (О., с.215).

Уже по иллюстративному материалу, приведённому в словаре, хорошо видно, что лексема «запах» может распространяться различными прилагательными или существительными в родительном падеже.

В поэзии формы существительных, обозначающих субстанции запаха, могут представлять собой конкретную и вещественную лексику. Приведём подтверждение такого использования (примеры текстов взяты из Национального корпуса русского языка):

Все тот же зной и дикий *запах лука* В телесном запахе твоём, И та же мучит сладостная мука, — Бесплодное томление о нём (И.А. Бунин. Встреча).

Я помню горький вкус и *запах крови* слизкой (Н.М. Минский. Под рождество).

Даже *запахом сигары* Снова сладок Божий мир (И. А. Бунин. «Стали дымом, стали выше»).

Знал поэт: опять весною Будет смертному дано Жить отрадою земною, А кому — не все ль равно! *Запах лавра, запах пыли*, Теплый ветер... Счастлив я, Что моя душа, Виргилий, Не моя и не твоя (И. А. Бунин. У гробницы Вергилия).

По милости войны, встряхнувшей дряхлый мир, Мы скинули с себя хандру и лишний жир, Не знаем насморка и, несмотря на осень, Под чистым небом спим, вдыхая *запах сосен* (Н. М. Минский. «Война – какой восторг! Нет жизни веселей...»).

В то же время, названные распространители обычно субъективны, оценочны, связаны с индивидуальным восприятием говорящего:

Спасенье есть одно: жить для детей И молодеть от *запаха пеленок*. (Н. М. Минский. «Мне кажется порой, что жизни драма...»).

Сквозь полутьму опочивальни С тяжелым *запахом лекарств*, Вдоль докторов с гробовщиками, За многим множеством мытарств, Сквозь вздохи, слезы, ряд истерик, И после скучных похорон — Он ни единого мгновенья Лежать в земле не обречен! (К. К. Случевский. Загробные песни. 2. Характеристика бытия душ 8.).

В приведённых выше примерах существительные в форме Р.п. взяты «напрокат» у конкретной и вещественной лексики и употреблены для выражения внутреннего состояния души лирического героя.

Следует сказать, что источником информации о специфике запахов выступает прежде всего лексика, связанная с обозначением тактильных и вкусовых ощущений, на что может указывать словарная дефиниция лексемы (*лук, лимон, роза, листва, лекарства, ёлка, чад, дикие травы, море* и т.д.): «Лимон – цитрусовое дерево, а также сочный кислый плод с твёрдой **ароматной** кожурой» (О., с.327); «Роза – кустарниковое растение с красивыми крупными **душистыми** цветками и со стеблем, покрытым шипами, а также сам такой цветок» (О., с.682).

Однако яркой особенностью поэтических текстов является употребление словосочетаний со словом «запах» в переносном значении. Ассоциации, порождённые конкретными запахами, могут повторяться и устойчиво соотноситься с определённой ситуацией или явлением, распространяясь на них в целом; например: запах лекарств → запах болезни. В результате в речи появляются сочетания типа запах одиночества, запах старости, запах смерти, запах войны и др., основанные на переносе значения. В художественном тексте подобные сочетания, усложняясь, становятся источником образности:

Поздняя ночь все свежей, Звездный все глубже, синей небосклон, Дикою пахнет травой, *Запахом древних времен* (И.А. Бунин. «Поздно склонилась луна...»).

Чтоб он, как шарят по карманам, Не вздумал лазить в душу мне И, забыв на самом дне, Представить опись всем изъяснам; Чтоб даже он не рылся там Для похвалы, что всё, мол, чисто, Но в ней потом оставил сам Следы и *запах публициста?* .. Теперь как будто для ума Есть больше воли и простора, — Хоть наша речь еще не скоро Освободится от клейма Литературного террора... (А.М. Жемчужников. Литераторы-гасильники).

Картиной миловидною любуюсь, Я в тихое унынье погружаюсь, И на меня таинственно повеет Какой-то *запах милой старины*; Подъятые неведомою силой С глубокого, таинственного дна, В душе моей воспоминанья — волны Потокон свежим блещут и бегут; И проблески минувших светлых дней По лону памяти моей уснувшей Скользят — и в ней виденья пробуждают. (П.А. Вяземский. Тропинка).

В ваш кабинет сей дар смиренный Не много блеска принесет И вам на ум ваш просвещенный Высоких дум не наведет; Он чародейством благосклонным Не расщекотит головы, Ни славы дымом благовонным, Ни сладким *запахом молвы* (П.А. Вяземский. Послание к А. А. Б.).

Очевидным является тот факт, что одни существительные в форме Р.п. чётко указывают на приятный запах, на его позитивное восприятие, хорошие ассоциации другие – на неприятный запах, на его негативное восприятие, плохие ассоциации:

Льется с его лепестков. *Запах лимона и роз*. Смотрит румяный пион, Венчик махровый склонив (М. Лохвицкая. Пион).

Спустился вечер голубой, Сердцам усталым нежно вторя, — Он мирный сон принес с собой И мрак, и влажный *запах моря* (М. Лохвицкая. Из отголосков прошлого).

Всё в бедной отчизне Преступно иль глупо! Все веянья жизни — Как *запах трупа*! Считают потребным Сдавать — не впервые — Машинам служебным Вопросы живые! (А.М. Жемчужников. «Скерцо» на гражданские мотивы).

И тебе ли мгла куренья, Холод темноты, *Запах воска, запах тленья*, Мертвые цветы? (И.А. Бунин. В костёле).

## ЛИТЕРАТУРА

1 Маковский, М. М. Удивительный мир слов и значений: иллюзии и парадоксы в лексике и семантике: учебное пособие / М. М. Маковский. – Москва: Высшая школа, 1989. – 200 с.

2 Филин, Ф. П. Очерки по истории языкознания / Ф. П. Филин. – Москва: Высшая школа, 1985. – 226 с.

3 Новиков, Л. А. Семантика русского языка: учебное пособие / Л. А. Новиков. – Москва: Высшая школа, 1982. – 272 с.

**Т. А. Осипова**

### **КОНЦЕПТ РЕВОЛЮЦИЯ В ХРОНИКЕ И.БУНИНА «ОКАЯННЫЕ ДНИ»**

«Окаянные дни» – хроника первых лет Октябрьской революции в России. И.А.Бунин пишет о родине, залитой кровью, растерянной, во многом лишенной ориентиров. Один из важнейших концептов, отраженных в тексте хроники, – *революция*.

Значения лексемы *революция* в русском языке следующие: «1.Коренной переворот в жизни общества, который приводит к ликвидации отжившего общественного и политического строя и передает власть в руки передового класса. 2.Коренной переворот, резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому» [1, с. 585]. В хронике И.Бунина слово *революция* употребляется только в первом значении – «коренной переворот в жизни общества», а вот характеристики бывшего общественного и политического строя как отжившего и пришедшего к власти класса как передового у писателя нет. Для него революция имеет исключительно негативную окраску.

И.Бунин признает Октябрьскую революцию чрезвычайно важным для России событием: *...До чего беспечно, спустя рукава, даже празднично отнеслась вся Россия к началу революции, к величайшему в ее истории событию, случившемуся во время величайшей в мире войны!* (2, с.363). Эпитет *величайший* автор применяет и в других контекстах: *...Брошена была на полный произвол судьбы – и не когда-нибудь, а во время величайшей мировой войны – величайшая на земле страна* (2, с. 373); *...Мы должны унести с собой в могилу разочарование величайшее в мире* (2, с. 378). Бунин выражает разочарование, потерю смысла жизни: *...Дни, пустые, долгие, ни на что не нужные! Зачем жить? Зачем делать что-нибудь?* (2, с. 360). Писатель остро чувствует стихийность революции как отрицательного явления, сравнивает политический переворот с эпидемией болезни: *«Революция – стихия...» Землетрясение, чума, холера тоже стихии. Однако никто не прославляет их, никто не канонизирует, с ними борются. А революции всегда «углубляют»* (2, с. 370). И.Бунин считает, что причиной революции являются грехи людей, видит в ней Божью кару: *...Всё утро читал Библию... Вот Я приведу на народ сей пагубу, плод помыслов их* (2, с. 324); нечто сатанинское: *...Нечто дьявольское, несомненно, есть* (2, с. 422); *...Сатана [...] дохнул на Россию...* (2, с. 348). Также одна из причин совершающегося – человеческая глупость, недомыслие, расстройство рассудка: *...Но есть, несомненно, и помешательство* (2, с. 387); *...Девять десятых дурных человеческих поступков объясняются исключительно глупостью* (2, с. 371). У Бунина появляются новые оттенки значения лексемы *революция* – «игра», «спектакль»: *...Революция есть только кровавая игра в перемену местами, всегда кончающаяся тем, что народ [...] всегда в конце концов попадает из огня да в полымя* (2, с. 400). Люди во время революций теряют человеческий

облик: ...Одна из самых отличительных черт революций – бешеная жажда игры, лицедейства, позы, балагана. В человеке просыпается обезьяна (2, с. 249). Концепт революция в тексте хроники пересекается с концептом ложь: *Лжи столько, что задохнуться можно* (2, с.359); «*Это будет последний и решительный бой!*» - *Вечная сказка про красного бычка* (2, с. 350). Негативная оценка революции писателем проявляется и отрицании метафоры сиять: «*Все на защиту революции, так еще недавно лучезарно сиявшей миру!*» *Когда она сияла, глаза ваши бесстыжие?* (2, с. 321).

В тексте «Окаянных дней» взаимосвязаны концепты *революция, Россия, русский народ, смерть*.

Автор приводит цитаты из прессы, реплики, в которых употребляется лексика, называющая гибель (по отношению к России): - *Пропала Россия!* (2, с. 317); *Во «Власти народа» передовая: Настал грозный час – гибнет Россия и Революция»* (2, с. 321). Россия находится в состоянии экономической разрухи: - *Кому же от большевиков стало лучше? Всем стало хуже и первым делом нам же, народу!* (2, с. 319); *В вагон трамвая вошел молодой офицер и, покраснев, сказал, что он «не может, к сожалению, заплатить за билет»* (2, с. 322). В ассоциативное поле концепта *революция* попадает лексема *совесть*: - *У вас, конечно, ничего теперь не осталось, ни Бога, ни совести, - говорит старик. – Да, не осталось* (2, с. 323). Показателем гибели России является радостное ожидание народом немцев-завоевателей: *Собралось порядочно народу – и все в один голос: немцы, слава богу, продвигаются, взяли Смоленск и Бологое* (2, с. 323); *Бегут и с восторгом [...] кричат мальчишки: - Взятие Могилева германскими войсками!* (2, с. 322).

Отличительной чертой революции является то, что убийства становятся нормой. В тексте хроники часто употребляются лексемы, в том числе грубые, называющие убийство, смерть: - *Раньше, чем немцы придут, мы вас всех перережем, - холодно сказал рабочий и пошел прочь* (2, с. 319); *В пути генерала сопровождали два красноармейца. Один из них ночью четырьмя выстрелами убил его...* (2, с. 321-322); *Какого-то старика-полковника живьем зажарили в паровозной топке* (2, с. 323); *Пьяные [матросы] врываются к заключенным в чрезвычайке без приказов начальства и убивают кого попало* (2, с. 435). Массовость убийств, обесценивание человеческой жизни подчеркивается и в следующем контексте: ...*В Экономическое общество офицеров на Воздвиженке пьяные солдаты бросили бомбу. Убито, говорят, не то шестьдесят, не то восемьдесят человек* (2, с. 331). Революция у Бунина уподобляется языческому божеству, требующему принесения в жертву людей: *Я видел Марсово Поле, на котором только что совершили, как некое традиционное жертвоприношение революции, комедию похорон будто бы павших за свободу героев* (2, с. 375). Для характеристики массовых убийств в тексте «Окаянных дней» употребляются метафора, гипербола: *Реки крови, моря слез, а им всё нипочем* (2, с. 331); *Почему комиссар, почему трибунал, а не просто суд? Всё потому, что только под защитой таких священно-революционных слов можно так смело шагать по колену в крови...* (2, с. 386).

В тексте хроники можно видеть авторское понимание концепта *русский народ*. И.А.Бунин отмечает главным образом двойственность и непостоянство русского народа: *Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом – Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, «шаткость», как говорили в старину* (2, с. 361). Много внимания уделено характеристике большевиков, Ленина. Бунин отрицательно оценивает Ленина, в том числе с помощью метафоры: «*Съезд Советов*». *Речь Ленина. О, какое это животное!* (2, с. 340); -...*Лучшие черти [немцы], чем Ленин* (2, с. 340). Писатель особенно подчеркивает, что большевики, красноармейцы – худшие представители русского народа, их вообще нельзя относить к русскому народу: ...*Даже о самой элементарной честности применительно к политике народных комиссаров говорить не приходится. Перед нами компания авантюристов* (2, с. 320); *А уж известно, какие «чаяния» у этого «народа», призываемого теперь управлять миром, ходом всей культуры...* (2, с. 355); *А в красноармейцах главное – распущенность* (2, с. 388); *Говорят, матросы, присланные к нам из Петербурга, совсем осатанели от пьянства, от кокаина, от своеволия* (2, с. 435). Бунин использует сравнение: *Город чувствует себя завоеванным как будто каким-то особым народом, который*

кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги. А завоеватель шатается, торгует с лотков, плюет семечками, «кроет матом» (2, с. 369). Писатель видит, что большевики, свергнув господ-дворян, сами становятся господами, только без культуры дворян: *Шофер, рябой, землистый, строг, но милостив: - Зачем в ноги? Ты такой же рабочий человек, как и я. Только в другой раз смотри не попадайся мне! Чувствует себя начальником, и недаром. Новые господа* (2, с. 326); *Жены всех этих с. с., засевиших в Кремле, разговаривают теперь по разным прямым проводам совершенно как по своим домашним телефонам* (2, с. 324). Словесные портреты большевиков, красноармейцев у И.А.Бунина под стать их внутреннему облику. Особенно негативно автор рисует голоса, лица с помощью эпитетов: - *Вставай, подымайся, рабочий народ! Голоса утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские, у мужчин, все как на подбор, преступные, иные просто сахалинские. Римляне ставили на лица своих каторжников клейма: «Cave furem». На эти лица ничего не надо ставить, и без всякого клейма всё видно* (2, с. 336-337).

Бунин обсуждает вопрос принадлежности к русскому народу интеллигенции, дворянства. Он против того, чтобы ограничивать народ только низшими слоями общества: *«Народ, давший Пушкина, Толстого». А белые не народ. [...] А декабристы... А редакторы знаменитых журналов? А весь цвет русской литературы? А ее герои? Ни одна страна в мире не дала такого дворянства. «Разложение белых...» Какая чудовищная дерзость говорить это после того небывалого в мире «разложения», которое явил «красный» народ* (2, с. 370-371). Писатель горячо оправдывает себя, не соглашается с тем, что его обвиняют в ненависти к России, говорит о своем страдании: *Если б я эту «икону», эту Русь не любил, не видел, из-за чего же бы я так сходил с ума все эти годы, из-за чего страдал так беспрерывно, так люто? А ведь говорили, что я только ненавижу* (2, с. 361). Однако многие известные писатели осуждаются Буниным, поскольку воспевают революцию. Блок, Маяковский характеризуются как глупые люди. Автор оценивает состояние русской литературы как распад под влиянием революции: *Русская литература развращена за последние десятилетия необыкновенно. [...] Всё – и литература особенно – выходит на улицу, связывается с нею и подпадает под ее влияние. В русской литературе еще вчера были Пушкины, Толстые, а теперь почти одни «проклятые монголы»* (2, с. 373); *Распад, разрушение слова, его сокровенного смысла, звука и веса идет в литературе уже давно* (2, с. 406). Как мастер слова, И.А.Бунин не мог остаться равнодушным к судьбе русского языка. Его состояние он оценивает тоже отрицательно: *Язык ломается, болеет и в народе* (2, с. 407), но главное возражение писателя вызывает, так сказать, новояз: *Совершенно нестерпим большевистский жаргон* (2, с. 368).

В целом для языка хроники характерны эпитеты-прилагательные с негативной окраской, часто со значением предельного признака; имена существительные с признаковой семантикой; неопределенные местоимения, передающие непонятность будущего России для автора: *Окаянные дни* (заглавие); *И весна-то какая-то окаянная!* (2, с. 350); *Кончился этот проклятый год. Но что дальше? Может, нечто еще более ужасное* (2, с. 317); *А кругом нечто поразительное: почти все почему-то необыкновенно веселы...* (2, с. 317); *Да и сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свободы* (2, с. 348); *И всё во имя «светлого будущего», которое будто бы должно родиться из этого дьявольского мрака* (2, с. 349); *И вот уже третий год идет нечто чудовищное* (2, с. 370); *А надо всеми моими тогдашними чувствами преобладала безмерная печаль* (2, с. 378); *Вообще, теперь самое страшное, самое ужасное и позорное даже не сами ужасы и позоры, а то, что надо спорить и разъяснять их, спорить о том, хороши они или дурны* (2, с. 382). Бунин противопоставляет признаки прежней России и новой: *Россию [...] которую мы не ценили, не понимали, - всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...* (2, с. 348); *В этом мире, в их мире, в мире поголовного хама и зверя, мне ничего не нужно* (2, с. 360).

И.А.Бунин негативно оценивает Октябрьскую революцию, но не возражает против ее неизбежности: *Я ответил: - Не народ начал революцию, а вы. Народу было совершенно наплевать на все, чего мы хотели, чем мы были недовольны. Я не о революции с вами говорю, - пусть она неизбежна, прекрасна, всё, что угодно. Но не врете на народ...* (2, с. 342).

Революция у Бунина расширяется до пределов целого мира, занимает весь мир. Она несет смерть, а не жизнь, и даже весеннее пробуждение природы не может ничего изменить к лучшему: *Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование* (2, с. 378). Недаром в исследованиях советских литературоведов «Окаянные дни» характеризуются как пасквильная книга (3, с. 32), книга, которая находится за гранью искусства (3, с. 35), говорится о том, что «всё светлое будущее для Бунина было далеко позади – в расплывчатых и абстрактных идеалах патриархальной жизни» (3, с. 34). Как видно, особенности мировосприятия писателя, вместе со своеобразием его идиостиля, обуславливают специфику вербализации концепта *революция* в хронике «Окаянные дни».

## ЛИТЕРАТУРА

1 Ожегов, С. И. Словарь русского языка / Под ред. Н.Ю.Шведовой / С. И.Ожегов. – М.: Русский язык, 1986. – 797 с.

2 Бунин, И. А. Жизнь Арсеньева. Окаянные дни / И. А. Бунин. – М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. – 444 с.

3 Андреев, Ю. А. Революция и литература: Октябрь и гражданская война в русской советской литературе и становление социалистического реализма (20-30-е годы) / Ю. А. Андреев. – М.: Худож. лит., 1987. – 399 с.

*А. М. Палуян*

### МАСТАЦКІЯ І ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫЯ ТЭКСТЫ НА ЗАНЯТКАХ ПА БЕЛАРУСКАЙ МОВЕ

Вывучэнне беларускай мовы студэнтамі нефілалагічных факультэтаў з'яўляецца адной з умоў фарміравання іх светапогляду, ключом да назапашанай стагоддзямі народнай культуры, незаменным сродкам захавання традыцый і пераемнасці пакаленняў. Веданне роднай мовы – паказчык высокай адукаванасці і культуры.

Для таго каб зацікавіць студэнтаў, неабходна выкарыстоўваць разнастайныя метады і прыёмы навучання беларускай мове. Адзін з найбольш актуальных – лінгвакультуралагічны метады, які арыентуе выкладчыка пры адборы дыдактычнага матэрыялу на тэксты, якія б адлюстроўвалі гісторыю Беларусі, нацыянальныя традыцыі беларускага народа, асаблівасці яго побыту, матэрыяльнай і духоўнай культуры.

Мастацкая літаратура ўздзейнічае як на розум, так і на пачуцці чалавека, дае матэрыял для пазнання жыцця і фарміравання светапогляду чалавека, развівае фантазію асобы, яе творчыя здольнасці. Творы сапраўдных майстроў слова робяць велізарны ўплыў на свядомасць чалавека, надоўга застаюцца ў памяці, таму відавочнай з'яўляецца неабходнасць іх выкарыстання на занятках.

Цяжка пераацаніць ролю мастацкай і публіцыстычнай літаратуры ў патрыятычным выхаванні, у выніку якога студэнты авалодваюць аб'ектыўнымі звесткамі па гісторыі і культуры свайго краю і народа, асэнсоўваюць характар, паводзіны і дзейнасць прадстаўнікоў сваёй нацыі. Успрымаючы веды, чалавек успрымае і ідэі, этычныя ідэалы, жыццёвыя ўстаноўкі.

Адна з асноўных мэт курса «Беларуская мова (прафесійная лексіка)» – развіццё навыкаў вуснага маўлення. Студэнтам прапануваецца шырокая тэматыка вусных выказванняў, якая ахоплівае гісторыю і этнаграфію беларусаў, нацыянальны характар, матэрыяльную і духоўную культуру, асвету, навуку, мастацтва і інш. Выкарыстанне мастацкіх і публіцыстычных твораў пры абмеркаванні такіх тэм дазволіць павысіць эфектыўнасць і цікавасць заняткаў, а літаратурныя тэксты даюць найбагацейшы і найкаштоўнейшы матэрыял для такой працы.

Сучасная методыка выкладання беларускай мовы патрабуе, каб граматычныя заданні былі пабудаваны на аснове тэкстаў. Правільны, граматычны падбор тэкстаў дазваляе спалучыць эфектыўную працу па засваенні вучэбнага матэрыялу з выхаваннем. Тэксты павінны быць

змястоўнымі і накіраванымі на развіццё нацыянальнай свядомасці студэнтаў. І тут мастацкая літаратура з'яўляецца незаменнай крыніцай для падбору тэкстаў і складання дыдактычных заданняў. Вельмі важна падбіраць матэрыял такім чынам, каб ён быў звязаны з тэмамі вусных выказванняў. Гэта дазволіць лагічна і паслядоўна перайсці ад граматычных заданняў да вуснага абмерквання той ці іншай тэмы, звязаць часткі ў адзінае цэлае.

Напрыклад, на занятках па беларускай мове можна прапанаваць наступныя заданні:

1) спішыце тэкст, устаўляючы прапушчаныя літары: *Хаджу каля Свіслачы на адроджаным Траецкім пра...месці, нібы завіта... у колішні Мінск з шынкамі і крамкамі, кавярнямі і кнігарняю «Вянок». А трошкі далей, з Траецкага ўзвы...а, вечна малады Максім ...глядае...а ў загус...елую с...нечу веснавога неба, дзе толькі што «Зорка ...енера ...зышла над з...млёю». І загучала м...лодыя. Няўжо галюцынацыя сл...ху? Не. У т...атры ідзе опера Семянякі і Бачылы пра н...згасную зорку Багдановіча. А праз вуліцу да вайны быў дом: ніз ц...гляны, верх з б...рвення, з вонкавай лесвіцай. У ім некалі гайдалася калыска мален...кага Максіма і гучала матч...на калыханка (С.Грахоўскі).*

Падрыхтуйце вусныя выказванні, прысвечаныя гісторыі і сучаснаму стану беларускага опернага мастацтва, жыццёваму і творчаму шляху М.Багдановіча.

2) прачытайце тэкст; выпішыце асобна па чатыры словы (у пачатковай форме), якія абазначаюць прадметы, дзеянні, прыметы прадметаў і прыметы дзеянняў; вызначце, якімі часцінамі мовы яны выражаны: *Час прасвятлення, як і эпоха Рэнесансу ў мінулым, узнімае на новую вышыню як грамадскую каштоўнасць чалавечую асобу – духоўна багатую, гарманічна развітую, самаахвярную. І акрамя сумы ведаў маладому чалавеку трэба браць у жыццёвую дарогу, каб не адстаць ад часу, разуменне сваёй лучнасці са светам, адчуванне яго вялікай гармоніі. Трэба вучыцца адчуваць сябе жывой часцінкай у гэтым свеце, творцай і свайго лёсу, і заўтрашняга дня грамадства.*

*Заканчваецца час бяздумных калёсікаў і вінцікаў – пачынаецца эра ўнутранай работы ў душы кожнага чалавека. Рана ці позна кожны зразумее вялікі (можжа, касмічны) закон рэха: як ты ставішся да свету, да людзей – так і свет да цябе. Нашы мудрыя, шматпакутны беларускі народ выкрашталізаваў гэту прапісную ісціну ў словах: як гукнеш – так і адклікнецца (І.Ждановіч).*

Ці згодні вы з аўтарам гэтых радкоў? Адказ абгрунтуйце.

3) вызначце, адназначныя ці мнагазначныя словы выдзелены ў тэксце. Пры неабходнасці карыстайцеся тлумачальным слоўнікам: *Мала знойдзеца на **свеце** народаў з такім трагічным **лёсам**, як беларусы. Да святла, да бацькаўшчыны, да саміх сябе цягам доўгіх стагоддзяў **прабіваліся** праз ману і здзекі, насмешкі і пагрозы, войны і эшафоты. Нам адмаўлялі ў **праве** мець свае ўласныя імёны – народа, бацькаўшчыны, ужываць **родную** мову, рабілі **манкуртамі**, апалячвалі і русіфікавалі, падзялялі рэлігіямі, мовамі, дзяржаўнымі межамі, ідэалогіяй. Народжаных на торным **шляху** з захаду на **ўсход**, паміж кавадлам Рэчы Паспалітай і молатам Расійскай імперыі, нас выбівалі ў войнах – ад чвэрці да паловы насельніцтва краю, **палавінілі**, чацвяртавалі ў імя «высокіх» інішадзяржаўных інтарэсаў, ператваралі ў лагерны пыл у ГУЛАГах і Картуз-Бярозах.*

*Сёння ... мы пачынаем ўсведамляць: калі не выстаім, не ўмацуемся як нацыя, народ – не застанемся на зямлі, не выжывем і фізічна (В.Рагойша).*

Аб якіх падзеях з гісторыі беларускага народа гаворыцца ў тэксце?

4) прачытайце тэкст; выпішыце назоўнікі, якія абазначаюць жывыя істоты; вызначце сінтаксічную ролю назоўнікаў:

*Прапахла наветра бензінам, саляркаю, газам,  
Аж моташина ліпам, каштанам, бярозам і вязам.  
Ад сіняга дысу ссыхае сасна за сасною,  
Іх рэжуць на дровы і ў шуркі складаюць вясною.  
Даўно пазнікалі з зялёнае паркавай зоны  
Дразды, вераб'і, салаўі і вароны.  
Закураны пылам прамытця з раніцы шыбы,  
Прапахлі мазутам злінялыя сонныя рыбы.  
Пацягне ад комінаў ветрыкам слабым –*

*І ў сажалцы ўжо задыхаюцца жабы.  
На яблынях веце ўвесну насыпана густа  
Забойнаю дозай атрутнага дусту,  
І сад у зняменні глядзіць невясёлы,  
Як з кветак на дол асыпаюцца пчолы.  
Радзеюць гаі, пералескі, прысады і пушчы,  
І толькі яшчэ чалавек застаецца трывушчы:  
Ён дыхае дымам, аглушаны звамам і гудам,  
І дзівіцца сам, што трымаецца цудам*

(С.Грахоўскі)

Падрыхтуйцеся да абмеркавання тэмы «Узаемадзеянне чалавека і навакольнага свету».

5) спішыце тэкст; агульныя назоўнік падкрэсліце хвалістай лініяй, уласныя – прамай; растлумачце правапіс выдзеленых слоў: *Імя Францыска Скарыны **свяціла** нашаму народу надзеяй і верай у самыя **цяжкія** часіны беларускай гісторыі. На працягу стагоддзяў нечуваны здзек трывала Беларусь: была радзімай **ўсходнеславянскага** кнігадрукавання і не мела права выдаваць кнігі на роднай мове. Яе слова заганялі ў рукапіс то польскае панства, то царскае **самадзяржаўе**. Нашу мову не проста прыгняталі, як, скажам, грузінскую, армянскую, літоўскую і іншыя, а **адмаўлялі*** (А. Клышка).

Падрыхтуйце вусныя выступленні аб развіцці кнігадрукавання на беларускіх землях і беларускіх кнігадрукараў.

б) спішыце сказы, раскрываючы дужкі і выбіраючы патрэбную форму займенніка; растлумачце правапіс займеннікаў: *Кажуць: **сам ад** (сабе, сябе) не ўцячэш. А я ўсё баюся, каб не ўцячы **ад** (самага, самога) (сабе, сябе), бо **цяжка быць** (самым, самім) сабою і так лёгка **стаць** (некім, нікім), без свайго вобліку, без характару – як усе, як (ніхто, нехта)* (Я.Брыль).

Як вы разумееце выказванне Янкі Брыля?

7) прачытайце верш; вызначце, займеннікі якіх разрадаў ужываюцца ў тэксце:

*Адзін крок – ад мяне да цябе.*

*Як шмат – адзін крок... Не пераадолець.*

*Не ўзяць далонь тваю ў рукі,*

*Не прыціснуць да вуснаў.*

*Што змянілася?*

*Нічога не змянілася.*

*Ты зрабіла крок назад: усяго адзін крок.*

*Мне не зрабіць крок да цябе: сцяна.*

*Я размаўляю з табой, ты мне*

*Ўсміхаешся.*

*Такая ж блізкая. Адзін крок.*

*Адзінае выратаванне: верыць, што*

*Калі-небудзь ты зробіш адзін крок –*

*Насустрэч*

(В.Слінко «Апошні снег»)

8) прачытайце тэкст; знайдзіце ў ім часціцы, вызначце іх ролю ў паэтычным тэксце:

*Я прачытала, што ў адной краіне,*

*Утульнай і дагледжанай надзіва,*

*Амаль што кожны горад – нейкі помнік*

*І кожнае сяло славу та замкам.*

*І ўся яна для свету дарагая,*

*Уся яна – нібы музей выдатны,*

*Дзе самыя шумлівыя турысты*

*Перад красой спрадвечнаю цішыню...*

*А як жа ты, мая зямля-радзіма,*

*А дзе твае стовежавыя замкі?*

Ці ж іх мае прапрадзеды сівыя,  
Умельцы-мудрацы не будавалі?

(Е.Лось)

Падрыхтуйце мультымедынную прэзентацыю «Турыстычнымі шляхамі Беларусі».

9) спішыце тэкст, паставіўшы неабходныя знакі прыпынку: *Вазьміце атлас і прыгледзьцеся да карты паўднёваамерыканскай краіны Чылі. Бачыце: ля Ціхага акіяна там дзе да яго падступаюць магутныя вяршыні Андаў знаходзіцца горад Дамейка. А крыху паўночней – горны хрыбет які носіць тое ж імя. Геолагі могуць назваць мінерал батанікі – фіялку заолагі – малюска звязаных таксама з імем Дамейкі. Аднак мала хто ведае, што ўсё гэта і горад у далёкай краіне і горны ланцуг і кветка і мінерал і жывёліна названа так у гонар нашага земляка выдатнага рэвалюцыянера вучонага і падарожніка Ігната Дамейкі. Сын беларускай зямлі ён увайшоў у сусветную навуку пакінуў прыкметны след у розных галінах чалавечых ведаў мінералогіі і фізіцы хіміі і металургіі геаграфіі і батаніцы геалогіі і педагогіцы этнаграфіі і заалогіі.* (А.Мальдзіс).

10) перакладзіце тэкст на беларускую мову; растлумачце ўжыванне вялікай літары:

*Белорусские деятели внесли значительный вклад в культурное и революционное развитие далёких стран, лежащих на других континентах. Особо следует выделить Тадеуша Костюшко, отличившегося в войне за независимость в Северной Америке (1775 – 1783), которому было присвоено звание генерала, установлены памятники в Вашингтоне, Чикаго, Кливленде, Милуоки; его именем назван город в Австралийских Альпах – главная вершина материка.*

*В странах Дальнего Востока (Япония, Маньчжурия) известен талантливый дипломат, писатель, учёный (природовед, полиглот) Иосиф Гошкевич, оказавший большое влияние на культуру и государственную жизнь Японии, способствующий выходу страны из самоизоляции в мир западной цивилизации. В память о нём отмечают юбилейные дни благодарной Японией.*

*Заметный след в естественных науках и экономической жизни Южной Америки оставил выдающийся учёный Игнатий Домейко. За большие заслуги перед Чили он был избран ректором Чилийского университета, объявлен национальным героем. Мировое признание его научных достижений нашло отражение в геологии, биологии, зоологии* (Е.Ширяев).

Падрыхтуйце вусныя выказванні пра Ігната Дамейку, Іосіфа Гашкевіча, Тадэвуша Касцюшку, Мікалая Судзілоўскага.

Мова мастацкіх і публіцыстычных твораў вядомых беларускіх аўтараў – найлепшы ўзор сапраўднай беларускай мовы, багатай, вобразнай, мілагучнай. Выкарыстанне такіх тэкстаў на занятках дазваляе развіваць інтэлект студэнтаў, уменне разважаць і аналізаваць, удасканалваць іх творчыя здольнасці, пашыраць кругагляд.

Сапраўдная літаратура заўсёды выходзіць, фарміруе эстэтычны густ, развівае ўменне бачыць і адчуваць прыгожае, робіць чалавека духоўна багатай асобай. Такім чынам, творы мастацкай і публіцыстычнай літаратуры могуць з поспехам выкарыстоўвацца на занятках па беларускай мове.

**А. А. Станкевіч**

## **ФІГУРЫ РАЗМЯШЧЭННЯ І ПЕРАСТАНОЎКІ ЯК СІНТАКСІЧНЫ СРОДАК ВЫЯЎЛЕНЧАЙ ВЫРАЗНАСЦІ Ў МАСТАЦКІХ І ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫХ ТЭКСТАХ**

Мастацкі тэкст, у адрозненне ад іншых функцыянальна-стылістычных разнавіднасцей маўлення, вызначаецца сваёй вобразнасцю, экспрэсіўнасцю і эмацыянальнасцю. У пэўнай ступені гэтыя якасці ўласцівыя і публіцыстычным тэкстам. Асноўную ролю ў экспрэсівізацыі маўлення адыгрываюць спецыяльныя сродкі выяўленчай выразнасці – тропы і фігуры.

У антычнай рыторыцы тэрмін фігура выкарыстоўваўся ў шырокім значэнні. Пад фігурай разумелі адхіленне ад звычайнага спосабу выражэння. Размежаванне тропы і фігур не было дакладным і выразным. Тропы разглядаліся ў складзе фігур як фігуры думкі.

Найбольш поўнае азначэнне гэтых прыёмаў фігуральнага выражэння мы знаходзім у Квінтыліяна, які тропам называў такія змены ўласнага значэння слова або слоўнага выразу, пры якім узабагачаецца значэнне, а фігуру абазначаў, па-першае, як форму выражэння думкі, а, па-другое, як свядомае адхіленне ад звычайнай і простае формы выражэння.

М.В. Ламаносаў у сваёй «Рыторыцы» пісаў: «Великолепием украшается слово чрез пренесение речений или предложений от собственного знаменования к другому, которые у греков называются тропы и разделяются на тропы речений и предложений» [1, с. 237]. Ламаносаў, такім чынам, размяжоўваў перанос значэння на ўзроўні слова і на ўзроўні сінтагмы. Да тропы «речений» Ламаносаў адносіў метафару, сінекдаху, метанімію, антанамазію, катахрэсіс і металепсіс, да тропы «предложений» – алегорыю, парафразіс, эмфазіс, гіпербалу і іронію. Сіла ж слова, на думку Ламаносава, «в пристойном движении речений или предложений, которые называются фигурами речений или фигурами предложений». Да «фигур речений» аўтар адносіць «повторение, усугубление, единознаменование, восхождение, наклонение. многосоюзие, бессоюзие и согласование», да «фигур предложений» – «определение, изречение, вопрошение, ответствование, обращение» і інш. Такім чынам, можна сказаць, што Ламаносаў дакладна размяжоўваў тропы і фігуры, паколькі тропам называў перанос слова або славозлучэння ад уласнага абазначэння да іншага, а фігурай – адхіленне ад звычайнага, агульнапрынятага спалучэння слоў, а ў складзе фігур выдзяляў фігуры маўлення і рытарычныя фігуры.

У сучаснай энцыклапедычнай літаратуры тропы разглядаюцца як выпадкі пераасэнсавання – спосабы пераноснага словаўжывання. Фігурамі маўлення абазначаюцца выпадкі адхілення ад звычайнага словаўжывання, пераўтварэнне структуры выказвання [2, с. 542-543].

Найбольш дакладным, на наш погляд, з’яўляецца размежаванне тропы і фігур, якое прапануе Я. Ключеў: тропы прадугледжваюць варыяцыйнае значэнняў, фігуры – варыяцыйныя структур, тропы звязаны ў першую чаргу з пераўтварэннем асноўнага значэння (і толькі як вынік – адбываецца пераўтварэнне структур, у якія яны уваходзяць), а фігуры маюць справу перш за усё з пераўтварэннем фундаментальных структур (і толькі як вынік узнікае пераўтварэнне значэнняў іх элементаў). Такім чынам, у аснове тропы ляжыць адхіленне ад законаў логікі (і ў першую чаргу аналогіі), у аснове фігур – парушэнне законаў сінтаксісу (як рэпрэзэнтанта логікі на узроўні структурыравання паведамлення) [3, с. 179].

Фігуры размяшчэння і перастаноўкі – дэструктыўныя слоўныя фігуры, якія перадаюць зменлівасць або рознаакіраванасць моўных адзінак. Да такіх фігур адносяцца *антыметабола*, *гіпербатон*, *зеўгма*, *інверсія*, *парцэляцыя*, *сегментацыя*, *парэнтэза*, *сілепсіс*, *хіязм*, *эпіфраз* і інш. [4, с.125]. Гэтыя фігуры называюць дэструктыўнымі, паколькі яны звязаны з парушэннем, разбурэннем лагічнай структуры сінтаксічнай адзінкі, у аснове іх стварэння і ўжывання – ідэя непаўтаральнасці, рознаакіраванасці з’яў, уласцівасцей і дзеянняў. З дапамогай гэтых фігур адлюстроўваецца хуткая змена напрамкаў дзеяння, зменлівасць эмацыянальнага або псіхічнага стану. Такі эфект ствараецца дзякуючы парушэнню кантактнасці, размяшчэнню на значнай адлегласці моўных адзінак, якія павінны стаяць побач. Кантактнасць паміж моўнымі адзінкамі парушаецца за кошт паўзы, якая не адпавядае сэнсаваму і логіка-сінтаксічнаму члянэнню выказвання або ў якую ўкліньваецца іншая лексіка-сінтаксічная канструкцыя.

Найбольш часта ў мастацкіх і публіцыстычных тэкстах сустракаюцца інверсія, парцэляцыя, сегментацыя, парэнтэза. Разгледзім, якую стылістычную функцыю адзначаныя фігуры выконваюць у тэксце:

**Інверсія** – парушэнне звычайнага парадку слоў у сказе з мэтай выдзялення асобных слоў і павышэння экспрэсіі выказвання. Інверсія, як адзначае Ключеў, акцэнтуюць беспарадак сінтаксічнай канструкцыі. Гэта такое пераўтварэнне ў складзе сказа, пры якім канструкцыя ў цэлым аказваецца «перакошанай» у патрэбны для аўтара бок. Гэты перакос ажыццяўляецца дзякуючы перастаноўцы элементаў выказвання з «натуральнага» для іх месца ў сказе на «ненатуральнае» [3, с. 252].

Інверсія выказніка ўжываецца для таго, каб надаць апісанню дынамічнасць, падкрэсліць дзеянне або стан прадмета, перадаць яго напружанасць або інтэнсіўнасць:

*Бунтуе воды акіян грымотны – прадонна-жадны і дабру і ліху. Гамоняць хвалі – ім няма суціху [М.Сяднёў]; О, гэта пружанская зямля, што ўся звiніць песнямі, дзе іх болей, чым жаўранкаў у сiнім небе над пружанскай раллiй! Спяваюць сiнія роўныя лясы, спяваюць салаўі ў альховых зарасцях, спяваюць у залатым вячэрнім сонцы пчолы, спяваюць ляютныя рэкі і сама зямля [Ул.Караткевіч].*

Прэпазіцыя выказніка ў адносінах да дзейніка выкарыстоўваецца таксама пры апісанні пэўных з'яў, падзей і дзеянняў: *Пачыналася восень. Яшчэ гарача сьвяціла сонца, зусім па-летняму дрыжала сiняватая смуга над пыльнай дарогай, у кустах крушыны сьвіталі вясёлыя дразды [І.Навуменка].* Пастаноўка выказніка перад дзейнікам у такім выпадку стварае статычны аспект канстатацыі пэўных фактаў, надае выказванню інтанацыю пералічэння апісваемых падзей.

Інверсія азначэння садзейнічае лагічнаму выдзяленню прыметы прадмета разважання: *Яго [І.Мележа – А.С.] душа была багатая, вочы вострыя і мудрыя, розум аналітычны, рука нястомная [П.Панчанка].*

Адваротны парадак дапаўнення выдзяляе ў сэнсавым і інтанацыйным плане назву прадмета або з'явы: *Ад зялёнага, мяккага яшчэ сiўца на дарозе, які адскочыў ад зямлі і аксамітам уткаў выпалены ад леташняй сухой жаўцізнай лог, патыхае густой вільгаццю [І.Пташнікаў]; Там, нібыта не пажаданнямі адарылі мяне гэтыя дзіўныя крылатыя людзі, а крыламі... [Польмя, 2004, №3, с.150].*

Інверсія акалічнасці лагічна выдзяляе, падкрэслівае месца, час, прычыну, мэту і спосаб дзеяння: *Ужо ладная травіца бяжыць па лузе сюды, пад беразнякі, калі навее вецер, трапечацца, хаваючы на нейкі момант ад людскіх воч краскі, свежыя ў любы час і такія пахучыя [І.Пташнікаў]; І як толькі раніцою ўзнялося над небасхілам сонца, ужо зусім iнакш выглядаў лес [М.Паслядовіч]; Нябачна восень жаўцізнаю Лясы акрыла і лугі. Як помнік лету, за ракою Стаялі стройныя стагі. І так напоўнілі знаёма Мне тую раннюю пару, Калі над кожным ціхім домам Дымкі ўзняюцца ўгару [А.Бачыла].*

Экспрэсіўны патэнцыял інверсіі залежыць ад таго, на якой адлегласці ад свайго звычайнага месца знаходзіцца пэўны элемент канструкцыі: чым большая аддаленасць, тым глыбей інверсія.

**Парцэляцыя** – фігура маўлення, пры якой асобныя члены сказа разглядаюцца як самастойныя і адасабляюцца ад цэлага знакамi прыпынку або інтанацыйна – дазваляе прыцягнуць увагу слухача (чытача) да пэўнага элемента выказвання, што ўзмацняе яго сэнс і надае выдзеленаму слову новае гучанне.

Калі да асноўнага сказа дадаюцца новыя сказы або асобныя члены сказа, то ствараецца ўражанне паступовага, нарастаючага развіцця думкі, непасрэднасці маўлення. Гэта ў цэлым стварае экспрэсію размоўнасці, узмацняе ўздзеянне на адрасата:

*І ўсё ж верыла [Янішчыц – А.С.]. У сябе. У сваю паэзію. [Р.Барадулін]; Былі песні. Розныя. Папулярныя. Прэм'еры. [ЛіМ, 9.05.97].*

Парцэляцыя з'яўляецца своеасаблівым прыёмам экспрэсіўнага сінтаксісу, які перадае асаблівасці размоўнага маўлення – спантаннасць, непадрыхтаванасць і непасрэднасць выказвання, узнаўляе працэс абдумвання зместу. Знешне самастойная частка выказвання, парцэляваная канструкцыя як сінтаксічная адзінка цесна звязана з кантэкстам і можа быць зразумелай толькі ў сувязі з усім выказваннем: *Першы быў Пятро Клімук. Хлопец з Брэстчыны. Сінявокі і ўсмешлівы. Прыгожы і абаяльны. Просты і сардэчны [М. Гіль].*

Парцэлявацца могуць розныя члены сказа. Пры парцэляцыі азначэння падкрэсліваюцца пэўныя якасці, уласцівасці прадмета размовы: *Я ўлёгся і хутка заснуў. Прыснілася мне мора. Летняе. Пахмурнае Неспакойнае [А. Марціновіч]; выдзялены акалічнасны дэтэрмінант узмацняе ступень праяўлення дзеяння: Пакуль пісаў гэта, зашчабяталі ластаўкі. Густа, дружна і міла [Я. Брыль]; парцэляваны выказнік надае сілу, інтэнсіўнасць і разнастайнасць праяўлення дзеяння: Ён можа весці глыбокія філасофскія размовы. Ён можа. Ён умее. Ён імкнецца [Польмя, 2004, №1, с.217].*

Парцэляцыя, як правіла, займае ў сказе постпазіцыйнае становішча, але ў некаторых выпадках можа стаяць у прэпазіцыі: *Быў. Ёсць. Буду. Таму, што заўжды, як пракляты,*

*Жыву бяздоннай трывогай, Таму, што сэрца маё распята За ўсе мільярды двуногіх* [Ул.Караткевіч].

Паводле развітасці сінтаксічнай структуры вылучаецца простая і складаная парцэляцыя. У склад простага парцэляцыі ўваходзіць асобная моўная адзінка або словазлучэнне: *Гісторыя вельмі і вельмі прыкрая. І паказальная* [ЛіМ, 9.05.97].

Складаная парцэляцыя ўяўляе сабой просты сказ, развіты або неразвіты: *Ёсць яна. Такая добрая, разумная, старая маці. Жыве ў пушчы над возерам* [Я. Брыль].

Парцэляваныя канструкцыі дадаткова ўдакладняюць і пашыраюць семантыку як асобных слоў у складзе сказа, так і змест усяго сказа. Яны дазваляюць сканцэнтраваць думку на пэўным прадмеце, яго ўласцівасці або дзеянні

**Сегментацыя** – вынясенне важнага кампанента выказвання ў пачатак фразы ў якасці самастойнага назывнога сказа – вызначаецца функцыянальнай блізкасцю да парцэляцыі, паколькі яна таксама вылучае частку выказвання.

Важнейшай функцыяй сегментацыі з’яўляецца лагічнае і сэнсавое выдзяленне часткі выказвання, што дазваляе сканцэнтраваць увагу адрасата на найбольш важнай з пазіцыі суб’екта маўлення інфармацыі: *Рукапісы. Кнігі. І ўся прасторная кватэра, як здалося мне, напоўнена музыкай* [Р.Барадулін].

У якасці сегмента выказвання выступае асобнае слова або спалучэнне слоў. Найчасцей сегментуюцца іменныя часціны мовы: *Газета... Газета – гэта прафесія. Гэта – братэрства прафесіяналаў, віртуозаў і абібокаў* [Польмя, 2004, №1, с. 187].

Сегментаваныя фрагменты выказвання не маюць закончанага сэнсу і патрабуюць канкрэтызацыі і ўдакладнення ў асноўным кантэксте. Уласцівая ім намінацыянасць, непаўната выражэння сэнсу, недасказанасць арыентуе чытача на далейшы тэкст, выклікае ў яго адпаведныя думкі і разважанні, прымушае задумацца над раскрыццём зместу сегментаванай канструкцыі: *Цішыня. Над туманнай лагчынай, як браты, абняліся дубы* [А. Звонак]; *Ноч. У мроку нікнуць травы і кусты* [Я. Колас]; *Вось апошні паварот. Яна ўбачыла наперадзе тое месца, дзе раней было сяло* [І. Мележ].

У асобных выпадках сегментацыя можа спалучацца з парцэляцыяй, што значна ўзмацняе экспрэсію, сэнсавую і эмацыянальную выразнасць выдзеленых сегментаў выказвання: *Паэтка. Залатой аблачынкай праплыла яна па небе паэзіі беларускай. Прыплыла з Палесся, каб нагадаць пра гэты самой вечнасцю ахаваны край. На жаль, да часу. Прыплыла з Ясельды* [Р.Барадулін]; *Леў Сапэга... Што мы пра яго ведаем? Беларускае Савецкае энцыклапедыя адвяла яму некалькі радкоў петыту. Ні партрэта, ні біяграфіі* [Б.Сачанка].

**Парэнтэза** – самастойнае, інтанацыйна і графічна выдзеленае выказванне, устаўленае ў асноўны тэкст як дадатковае паведамленне, тлумачэнне або аўтарская ацэнка: *На сцэну выходзіць, дакладней, на ёй узнікае Рыгор Рамановіч Шырма*. [Р.Барадулін].

Парушаючы сінтаксічнае адзінства сказа, парэнтэза перадае розныя дадатковыя звесткі, тым самым павялічвае яго змястоўнае напаўненне: *Мы шчыра радуемся сціплым знакам прызнання яго творчасці, яго імя ў вялікім чытацкім свеце, і ў той жа час разумеем, што сапраўднае адкрыццё Багдановіча – такое, якое ён заслугоўвае, – яшчэ наперадзе* [Н.Гілевіч].

Парэнтэза звычайна размяшчаецца пасля тых членаў сказа, якія патрабуюць тлумачэння або ўдакладнення: *Жыццё пісьменніка ў словах, дакладней, у тым толькі яму аднаму ўласцівым падборы слоў, з дапамогай якіх ён размаўляе з чытачом, выяўляе і сцвярджае сябе як асобу* [Б.Сачанка].

Парэнтэза суадносіцца са словамі, якія яна ўдакладняе ці паясняе, як па форме: *Пасля – ды позна! – будзеш сам сябе дакараць*. [Р.Барадулін], так і па змесце: *І хоць вялікія ты [Беларусь – А.С.] мела ахвяры – кожны чацвёрты загінуў у бязлітасных баях, – нямала і ты паклала чужынцаў-бандытаў*. [П.Броўка].

Парэнтэза як устаўная канструкцыя выконвае ў сказе разнастайныя функцыі:

удакладнення: *Захопленыя гамонкаю, яны (жанчыны) не зважалі на малага Дзятліхі – Валодзьку, тым больш, што гаспадара – Васіля, ля агню не было: недзе паіў каня* [І. Мележ]; *Ганаровае званне – народны паэт – з’яўляецца найвялікшым прызнаннем народнасці мастака*. [І. Шамякін];

тлумачэння: *За соснікам пачынаецца імішара – высокі верас па пояс і багун* [І. Пташнікаў]; *Арцём сядзеў на ганку, ускінуўшы на плечы гуню (світку) і курыў* [А. Чарнышэвіч];  
дадатковай заўвагі: *У тыраж выходзіць вялікая колькасць кніжнай прадукцыі (у першую чаргу школьныя падручнікі), і гэту прадукцыю трэба друкаваць нанова* [К. Крапіва];

эмацыянальнай ацэнкі: *З таго часу жыццё не раз і не два пляскала ў гразь яшчэ ці даўно самага паважсанага, самага моцнага – можна сказаць, самага магутнага ў Куранях – гаспадара* [І. Мележ].

Парэнтэза пашырае змест выказвання, каменціруе яго, перадае адносіны аўтара да тэмы паведамлення, дазваляе выказаць ацэнку апісваемым асобам і падзеям.

Такім чынам, фігуры перастаноўкі і размяшчэння, звязаныя з парушэннем лагічнай структуры сінтаксічнай адзінкі, з'яўляюцца дадатковым сродкам выяўленчай выразнасці, паколькі садзейнічаюць лагічнаму выдзяленню асобных частак выказвання, узмацненню іх сэнсу і эмацыянальнай напоўненасці.

## ЛІТАРАТУРА

1 Ломоносов, М. В. Полн. собр. соч. – / М. В. Ломоносов. – М.; Л.: Академия наук СССР, 1952. – Т.7: Труды по филологии, 1739-1758 гг. / ред. В. В. Виноградов и др.– 996 с.

2 Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. Энциклопедия, 1990. – 685 с.

3 Клюев, Е. В. Риторика (Инвенция. Диспозиция. Элокуция): Учебное пособие для вузов / Е. В. Клюев – М.: «Изд.-во ПРИОР», 1999. – 272 с.

4 Хазагеров, Т. Г. Общая риторика: Курс лекций. Словарь риторических приёмов / Отв. ред. Е. Н. Ширяев. / Т. Г. Хазагеров, Л. С. Ширина– 2-е изд., перераб. и доп. – Ростов н/Д: Феникс, 1999. – 320 с.

*К. Л. Хазанова*

## ПЕРАКЛАД ЯК ТВОРЧАСЦЬ

Мастацкі твор становіцца часткай сусветнай літаратурнай скарбніцы, калі перакладаецца на іншыя мовы. Перакладчык як прадстаўнік твора-крыніцы ў іншым моўным асяроддзі мусіць стварыць твор-пераклад, роўны (хаця б прыблізна) па якасці арыгіналу.

Звернемся да творчасці двух знакамітых паэтаў, значымых для сваіх нацыянальных літаратур постацей, Адама Міцкевіча і Янкі Купалы. Сярод іншых твораў польскай літаратуры паэзія Міцкевіча з'яўляецца самай вядомай беларускаму чытачу. Нягледзячы на ўплыў беларускай вуснай народнай творчасці і беларускай мовы на Міцкевіча яго творы – польскамоўныя і, каб дайсці да беларускіх чытачоў, павінны апынуцца ў перакладчыцкай майстэрні.

Адзінкі мовы, выкарыстаныя Купалам для найбольш поўнага выражэння інфармацыі польскамоўных вершаваных твораў з'явіліся ідэнтыфікатарамі патэнцыяльных творчых здольнасцей паэта-перакладчыка і магчымасці беларускай мовы ўвасобіць геніяльную паэтычную спадчыну Міцкевіча.

Назіраць шлях выяўленчых трансфармацый, пройдзеных Купалам як перакладчыкам балад Міцкевіча, дазволіла супастаўленне першадрукаў перакладаў балад «Тры Будрысы» і «Ваявода» (зборнік «Шляхам жыцця», 1913) і іх пазнейшых варыянтаў, перапрацаваных у 1940 годзе.

Параўнанне двух перакладаў балады засведчыла існаванне некалькіх спосабаў перадачы аднолькавага сэнсу: *u kursów tam dzięgi jak lodu* [1, с.108] – ў *баяраў там грошы* – як лёду [2, I, с.507] – ў *купцоў там чырвонцаў*, як лёду [2, I, с.377]. Эквівалентнасць мовы арыгінала (МА) і мовы перакладу (МП) у абодвух выпадкаў заснавана на дакладным перакладзе аднаго са слоў МА. Першы тэкст мае адпаведнік *dzięgi – грошы*, пазней Купала замяніў гэта слова больш вузкім найменнем: *грошы – чырвонцы*. Абазначанае ў МА сацыяльнае становішча спачатку ў МП было заменена: *kursu – баяры*. На вар'іраванне паўплывала неакрэсленасць дакладнага часу дзеяння. *Баяры* – вышэйшае саслоўе

феадалаў у Расіі IX—XVII ст. У Ноўгарадскай рэспубліцы баяры фактычна кіравалі дзяржавай. Аднак з XIV ст. іх правы паступова абмяжоўваліся. У пачатку XVIII ст. гэта званне было ліквідавана. У перапрацаванай МП Купала аднавіў арыгінальны варыянт, каб наблізіць пераклад да арыгінала.

Варыянты перакладу далі абазначэнне адной геаграфічнай прасторы шляхам указання на розныя яе характарыстыкі. У МА для наймення земляў Рэчы Паспалітай указана рака *Нёман*: *Za Skiergielem niech trzeci, po za Niemem przeleci* [1, с.108]. У першадруку МП выкарыстаны іншы спосаб абазначэння тэрыторыі: Скіргел з трэцім памчыцца там, дзе *Вісла* бурліцца [2, I, с.507]. І зноў канчатковы варыянт аднавіў МА: Мусіць к Скіргелу трэці *Па-за Нёман* ляцеці [2, I, с.378].

Вар’іраванне перакладаў балады Міцкевіча «*Czaty*» пачалося ў назве. Дакладнае вызначэнне польскага *czaty* – ‘вартаванне’, ‘засада’, ‘пільнаванне’. У першым варыянце МП Купала даў назву «*Удагонку*», што было заснавана на змесце балады, а не рэалізавала семантыку арыгінальнай назвы. Пазнейшая назва перакладу – паводле сацыяльнай прыналежнасці героя («*Ваявода*») – абумоўлена імкненнем ужыць у якасці намінацыі субстантыў і падказана назвай вольнага перакладу балады на рускую мову Пушкіным [3, I, с.323].

Часам ранні і позні пераклады неаднастайныя ў вобразных адносінах: *On nie kochał, nie jęczał* [1, с.97] – *А ён з каменным сэрцам* [2, III, с.411]. Фразеалагізм з *каменным сэрцам* ‘жорсткі, суровы’, заснаваны на метафарычным азначэнні, валодаў адмоўнай ацэначнасцю, выразіў нянавісьць гаворачага да аб’екта гаворкі. Аднак МА не мела фразеалагічнай адзінкі. Крыніца арыгінальнай экспрэсіўнасці – антытэза: *Będę kochać i jęczeć daleki; On nie kochał, nie jęczał* [1, с.97] – страцілася. Пазнейшы пераклад выкарыстаў набліжаную да МА канструкцыю: *І любіць, і цягне буду здаля, – Не любіў ён нікольнікі* [2, III, с.338]. Супрацьпастаўленне суб’ект – аб’ект гаворкі, такім чынам, адноўлена, і выразнасць МП створана падобнымі да МА сродкамі.

Супастаўленне МП і МА спрыяла выяўленню такіх міжмоўных паралеляў, якія пры фармальнай несуднаснасці неабходна лічыць эквівалентнымі: *Trzy wyprawy na świata trzy strony* [1, с.107] – *Тры вайны на тры свету староны* [2, I, с.377]. Дакладны пераклад польскага *wyprawa* – ‘экспедыцыя, паход’. Дарэчы, такое значэнне захаваў у сваім перакладзе «*Трох Будрысаў*» Пушкін: *Три замышлены в Вильне похода* [3, I, с.322]. Варыянт Купалы – *wyprawa – вайна* – асацыятыўны рад, дзе слова МП з’яўляецца вынікам працэсу, названага МА.

Лексіка-семантычная неадпаведнасць перакладу ў большасці выпадкаў не парушыла яго эквівалентнасць арыгіналу: *Tam sobole ogony i srebryste zasłony* [1, с.108] – *Там саболлі апоны, Залатыя заслоны* [2, I, с.377]. Мадэляванне беларускага тэксту кранала прагматычны аспект перакладу. Радкі МА (*там сабаліныя хвасты і срэбрыстыя заслоны*) мелі сваёй задачай паведаміць пра багацце рускіх земляў. Каштоўнасць футра хвастоў собаляў – (*ogon* – хвост) для рэцэптараў факт нерэлевантны. Купала палічыў больш прыдатным ужыць у МП слова *апона* ‘від старажытнага адзення’ (*апонець* [2, V, с.237]), архаічнасць якога стварыла сярэдневяковы каларыт. Замена прыметніка *srebrysty* – *залаты* тлумачыцца большай пашыранасцю апошняга ў беларускім фальклору. Карысна супаставіць МП з рускамоўным перакладам указаных радкоў, які лічыцца бліжэй да польскага арыгінала: *Жены их, как в окладах, в драгоценных нарядах* [3, I, с.322]. Тут наогул няма лексіка-семантычнай і структурнай адпаведнасці, захавана толькі мэта камунікацыі. Рускі пераклад паведаміў аднолькавы з МА і з беларускім перакладам факт.

Купала не трымаўся строгай адпаведнасці, калі арыгінальны тэкст выражаў эмоцыі. Нянавісьць герояў балады «*Тры Будрысы*» да тэўтонскіх рыцараў Міцкевіч перадаў праз увядзенне ў МА лаянкавага слова *psubrat* ‘нягоднік, паганец’: *Niechaj tępi Krzyżaki psubraty* [1, с.108]. Эмацыянальна зніжаную лексіку пры перакладзе выкарыстаў Пушкін: *от пруссаков, от проклятых крыжаков* [3, I, с.322]. Купала выразіў негатыўную эмацыянальнасць іншым спосабам: *Крыжакоў хай знішчае дашчэнтю!* [2, I, с.378] На аснове агульнай эмацыянальнай характарыстыкі, якую ў МА забяспечыла грубавата-зніжанае *psubrat*, беларускі перакладчык зрабіў выснову аб адносінах гаворачага да аб’екта маўлення і ўзнавіў адметную ацэначнасць шляхам лакалізацыі канататаў у акалічнасці дзеяння, выражаных прыслоўем *дашчэнтю* ‘да канца’, ‘зусім’, якое, у адрозненне ад эмацыянальнаснага ідэнтыфікатара МА, выканала ў МП не толькі экспрэсіўную функцыю, але і намінатыўна-акалічнасную. У першапачатковым

варыянце перакладу (Крыжакам дай, як следна, на пятах [2, I, с.507]) экспрэсіўнасць таксама склалі інтэнсіўнасць – асноўны кампанент азначальна-колькаснага фразеалагізма *як следна* ‘шмат’, зніжанае эмацыянальнасць, нададзенае выразу фразеалагізмам *на пятах* ‘услед’. У сукупнасці гэтыя адценні стварылі некаторую жартаўлівасць і іранічнасць, якой не было ў эмацыянальнай напоўненасці МА, што паслужыла прычынай трансфармацыі сказа ў канчатковым перакладзе.

Не адразу беларускі паэт дасягнуў наступнага перакладу: *Idzie jesień i zima, synów pieta i pieta* [1, с.109] – Ужо й *зіма* надыходзе, Сын не едзе ніводзін [2, I, с.378]. У ранейшым перакладзе сустракаем: Сходзе *wosень*, *зіма* йдзе, сыны ўсё там – вайна дзе [2, I, с.508]. Першадрук, як і ў папярэдніх выпадках, у лексіка-семантычных адносінах больш далёкі ад МА, чым пазнейшы варыянт. Хаця першая частка выказвання ўтрымлівае ўзгадак пра дзве пары года, як МА (*jesień* ‘восень’, *zima* ‘зіма’), другая з’явілася творчасцю перакладчыка без апоры на МА. Пры перапрацоўцы перакладу Купала трымаўся арыгінала і перадаў у МА толькі інфармацыю аб адсутнасці герояў. Версіфікацыйныя і акцэнталагічныя асаблівасці беларускай мовы сталі прычынай адрознага ад МА зыходнага пункта і накіравання апісання сітуацыі: безасабовая адмоўная канструкцыя МА фіксуе бацьку як аўтара маўлення, у МП суб’ектам дзеяння стаў сын (двухсастаўная сінтаксічная пабудова). Нерэlevantнасць аднародных дзейнікаў МА для канчатковага перакладу паходзіць з іх прагматыкі. Аўтар арыгінала, узгадаўшы і *wosень*, і *зіму*, жадаў паказаць вялікі прамежак часу, таму захаванне ў МП апошняй мяжы тэрміну аказалася дастатковым для ўстанаўлення эквівалентнасці МА і МП.

Нельга абмінуць увагай пераклад тых радкоў балады «Тры Будрысы», прысвечаных прыгажосці польскіх дзяўчын: *Bo nad wszystkich ziem branki, miłsze laszki kochanki* [1, с.108]. У першадруку Купала змяніў лексіка-семантычнае нападненне МА: *Бо дзе я не быў толькі, спадабаў адны полькі* [2, I, с.507]. У МП не трапіў змест слова *branka* ‘палонная’, нявольніца’, а семантычны аб’ём словазлучэння *nad wszystkich ziem* ‘з усіх земляў’ быў звужаны спалучэннем *дзе я не быў толькі*. Перапрацаваны варыянт МП набліжаўся да арыгінала: *Бо з нявольніц мне толькі Спадабаліся полькі* [2, I, с.378]. Указанне на геаграфічную прастору тут зусім адсутнічае, што некалькі «зменшыла» арэал хараства. Пушкін у сваім перакладзе ператварыў *палонную ў царыцу* і захаваў абшар: *Нет на свете царицы краше польской девицы* [3, I, с.322].

Далейшае апяванне дзявоцкай прыгажосці ў МА дало падставы даследчыкам заявіць аб «вытанчанай эстэтыка-мастацкай апрацоўцы дэталей» арыгінала [4, с.168]: *Wesolutke, jak młode koteczki, Lice bielsze od mleka, z czarna rzęsą powieka, Oczy błyszczą się jak dwie gwiazdeczki* [1, с.108]. Прыведзеныя радкі мелі абсалютную эмацыянальна-эстэтычную накіраванасць. Купала стварыў свой эстэтычны ідэал, які, на яго думку, адпавядаў беларускай мары аб прыгожым: *Так панадны мне стан іх дзявочы, Твар іх бела-ружовы, Як смоль, чорныя бровы, Як дзве зоркі, іх свецяцца вочы* [2, I, с.378]. Такі падыход тлумачыць адсутнасць у МП параўнання дзяўчыны з кацянем (*jak koteczki*). Чалавек з тварам, бялейшым за малако (*Lice bielsze od mleka*), лічыўся хваравітым, і, натуральна, такая прымета не магла ўвайсці ў эстэтычны ідэал МП. Эпітэт *бела-ружовы* больш адпавядаў беларускаму ўяўленню прыгажосці («кроў з малаком»). Не спакусіла Купалу і словазлучэнне *z czarną rzęsą powieka* ‘з чорнымі вейкамі павека’, якое стварыла б у МП таўталогію. Узятая з беларускай вусна-паэтычнай творчасці вобразнае параўнанне *як смоль* і сталы эпітэт *чорны* з паясняльным словам *бровы* сапраўды былі ідэалам: мой міленькі *чорнабрывенькі*; дзяўчына тая, з *чорнымі брывамі*; у беднай сірацінкі – толькі *чорныя бровы*.

Рэалізацыя эстэтычных уяўленняў у МА і МП адрозніваецца як ідэалы прыгожага ў польскім і беларускіх моўных асяроддзях.

У МП сустракаюцца выпадкі замены фразеалагічным спалучэннем нефразеалагічнай моўнай адзінкі: *Ona jeszcze nie słucha* [1, с.98] – Яна ўсё шчэ *як глуха* [2, III, с.340]. У семантычным плане дзеяслоў МА *nie słuchać* ‘не слухаць’ і фразеалагізм *як глуха* ‘не чуць’ супалі. Аднак застылае параўнанне ў аснове фразеалагізма зрабіла МП вобразна і эмацыянальна насычанай. Параўнанне аформлена на аснове вобразнай аналогіі, пашыранай у

беларускай вусна-паэтычнай творчасці. Няпоўная структура кампаратыва, адсутнасць у тэксце прыметы параўнання і пазатэкставае яе выяўленне ў свядомасці чытачоў садзейнічала працэсуальнай дакладнасці і натуральнай вобразнасці МП.

Выкарыстанне адзінак народна-гутарковага маўлення спрыяла арганічнаму ўваходжанню перакладнога верша ў беларускую літаратурна-моўную прастору: *zimny dreszcz mię [kozaka] przechodził* [1, с.98] – Я [казак] ўздрыгнуў, як на лёдзе [2, Ш, с.341]. Метафару МА (зімовае дрыжанне на мяне надышло) перакладчык перавыразіў устойлівым параўнальным выслоўем як на лёдзе. Прымета кампаратыўнасці, як і ў папярэднім выпадку, фармальна адсутнічае. Непасрэднае суаднясенне суб'екта параўнання з аб'ектам парадзіла паралелізм неаформленых асацыяцый прымет суб'екта з прыметамі аб'екта (як на лёдзе 'хістка', 'няроўна', 'халадна'). Магчымасць выбару рэцыпіентам аднаго з патэнцыяльных семантычных кампанентаў параўнальнага фразеалагізма стала галоўнай крыніцай экспрэсіўнасці МП. Замену метафары на фразеалагізм вымагаў улік стылістычнага кампанента мовы як характарыстыкі дзеючых асоб. Даслоўная перадача метафарычнага выказвання зрабіла б мову простага слугі-казака афіцыйнай, кніжнай, што ўнесла б у МП стыльваю блытаніну. Параўнальная фразема ўсталявала стылістычную эквівалентнасць МП і МА. Гэты ж персанаж у творы кажа: *jakiś bies mię napada* [1, с.98]. Купала ўжыў народна-гутарковы прастамоўны адпаведнік: *нейкі чорт мною смыча* [2, Ш, с.340].

Купала асэнсаваў высокае майстэрства слова і паэтычную дасканаласць твораў Міцкевіча. Беларускі паэт нібы пераўвасобіўся ў Міцкевіча, засвоіў яго тэмперамент, паэтычнае адчуванне. Перакладзеныя польскія творы сталі беларускімі, бо перакладчык унёс у іх штосьці новае, нацыянальна-беларускае. Багатыя выяўленчыя магчымасці беларускай мовы дазволілі стварыць перакладныя тэксты з дакладнай перадачай у іх тонкіх сэнсава-эмацыянальных нюансаў МА. Шчырасць і праўдзівасць, пераканальнасць і абагуленасць, прастата і адначасова ўзвышанасць, а таксама мастацкая завершанасць – вось уласцівасці паэзіі Міцкевіча, у поўнай меры адлюстраваныя ў купалаўскіх перакладах.

Не парушыўшы тэкставай прасторы міцкевічаўскіх твораў, Купала перадаў у МП не толькі ідэйна-сэнсавы змест арыгіналаў, але і танчэйшыя адценні іх стылю і паэтыкі, захаваўшы жанрава-стылістычныя адметнасці.

Дасягненню высокага ўзроўню перакладаў у значнай меры спрыяла праца Купалы над удасканаленнем свайго перакладчыцкага майстэрства, якая заключалася ў змяненні першых варыянтаў перакладу польскіх вершаў. Творчая перапрацоўка МП была плённай у плане набліжэння беларускамоўных тэкстаў да іх польскамоўных арыгіналаў паводле вобразна-сэнсавых адметнасцей.

Міцкевіч калісьці сказаў, што «літаратура славянства – гэта вузел, якім звязаны народы, тая адзіная галіна, якая складала для ўсіх славян агульную ўласнасць» [5, с.239]. Купала сваімі перакладамі звязаў гэты вузел больш моцна. З дапамогай іх беларускі чытач сёння мае магчымасць атрымаць асалоду ад бессмяротных твораў Вялікага Наваградчаніна і далучыцца да скарбонкі сусветнай культуры.

## ЛІТАРАТУРА

- 1 Mickiewicz, Adam. Ballade i romanse / Adam Mickiewicz. – Lipsk: F.A.Brockhaus, 1852. – 113 s.
- 2 Купала, Янка. Збор твораў: У 7 т. / Янка Купала / Акад. навук БССР. Інстытут літаратуры імя Янкі Купалы. – Мінск: Навука і тэхніка, 1972—1976. Т. 1—7.
- 3 Пушкин, А. С. Сочинения: в 3 т. / А. С. Пушкин. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1955. Т. 1—3.
- 4 Салееў, Вадзім. Адам Міцкевіч – глыбіня і вяршыня славянскага ўспрымання свету / Вадзім Салееў // Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры: Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 7—11 верасня 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 165 – 170.
- 5 Карагъзов, Панайот. Лекции Адама Мицкевича в Коллеж де Франс / Панайот Карагъзов // Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры: Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск, 7—11 верасня 1998 г. – Мінск, 1998. – С. 229—250.

*Е. И. Холявко*

## О СВОЕОБРАЗИИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ ЛЕКСЕМ, НОМИНИРУЮЩИХ ВИТАЛЬНЫЕ ЦЕННОСТИ, В РУССКОМ И БЕЛОРУССКОМ ЯЗЫКАХ

*Жизнь есть движение, а потому и благо жизни не есть известное состояние, а известное направление движения.*

*Л.Н. Толстой*

Семантическая реконструкция аксиологически маркированной лексики расширяет объект лингвистических наблюдений и вводит в научное обращение новые факты, связывающие своеобразие национальных языков с ментальной культурой народа, что свидетельствует об актуальности проблематики исследования.

Примером концептуальных лексем, номинирующих витальные ценности, являются рус. *жизнь, здоровье, возраст, сила, век*; бел. *жыццё, здароўе, узрост, сіла, моц, век*. Показательно, что большинство лексем, именующих соответствующие концепты, общеславянского или церковнославянского происхождения. Показательно не только сходство русских и белорусских языковых фактов, что очевидно вытекает из генетической общности, но и взаимозаменяемость лексем, выражающих витальные ценности. Так, слово *жизнь* могло семантически пересекаться с лексемой *век, век* – с лексемой *сила*. Слова *жизнь, здоровье и возраст, сила* и в современных языках находятся в одном ассоциативном ряду.

В связи с несомненностью семантического сходства при диахроническом анализе языковых фактов больше внимания уделялось дифференцирующим лексическим и семантическим элементам.

Основной лексемой с доминирующим значением жизнедеятельности в русском языке является лексема *жизнь*. Вторичность этой лексемы в русском языке подтверждается исторически. Церковнославянское слово появилось на Руси в переводных текстах духовного содержания XI века и «с самого начала было книжным – высоким и торжественным. Сочетания его с другими словами в предложении показывают, что *жизнь* всегда соотносится с понятием вечной, Божественной, духовной жизни». В XVIII веке слово широко вошло в русскую разговорную речь [1, с. 79].

Точным соответствием русскому литературному слову *жизнь* в белорусском языке является слово *жыццё*, хотя в говорах встречаются и другие слова, правда, с более конкретным значением: *жытка, жытло, жывоцце*. Слово *жывот* сохраняет многие архаичные значения, например: ‘желудок’, ‘брюхо’, ‘пузо’, ‘пожитки’, ‘дом’, ‘скот’, ‘сила’, ‘жизнь’ [2, с. 71]. «Самыми общими словами для выражения жизненного процесса, характерными для восточных славян с древнейших времен, были лексемы *живот* и *житье* (*жить*). В процессе длительного семантического обобщения происходило либо вытеснение одного из них (обобщение *жить, житье* в украинских и белорусских говорах), либо проникновение третьего слова (*жизнь* в русских говорах)» [2, с. 73].

По своей форме слова *жизнь* и более архаичные *живот* и *житие* (*жить*) различаются не случайно. Развившаяся современная концептуальная семантика мотивирована формально. Слово *живот* образовано от основы настоящего времени, соотносится с определением *живой*, поэтому закономерно лексема сохраняет способность обозначать физическую сторону биологической жизни человека. Слово *житие* образовано от основы инфинитива при связи с супином, поэтому в его семеме сохраняются семы не полученного, а добытого существования, поэтому в средневековой системе ценностей слово стало обозначать формы социально установленной жизни. Слово *жизнь* представляет собой отглагольное образование, содержащее неосложненный корень производящей основы и суффикс с модификационным абстрактным значением. «Высокая абстрактность при прямом отвлечении от смысла глагольного корня обеспечивала – и при том уже в историческую эпоху – высокий смысл слова: оно обозначало признаки и условия духовной жизни» [3, с. 126].

На смену свойственным языческому сознанию бинарным эквивалентным оппозициям христианская культура противопоставляет троичное восприятие сущностных явлений. К концу XVI века окончательно складывается парадигма физического, социального и духовного элементов, которые закрепляются лексико-семантически: *живот – тело, лицо, существо* (субъект); *житие – душа, личина, сущность* (форма воплощения); *жизнь – дух, лик, суть* (идеал). «В основе корреляции лежит градуально-иерархический принцип, фиксирующий диалектическое развитие (и отраженным образом – его постижение) от низменного земного к возвышенно небесному. Все подчинено выявлению, изложению и тем самым оправданию подобного соотношения ценностей» [3, с. 231].

Идеальное непосредственно связано с реальным через установленную иерархическую систему, реализуясь в семантике конкретных лексем, актуализируя потенциальные семы. Сравним в связи с этим современную переносную семантику и сочетаемость прилагательных *животный* ‘только физиологический, не контролируемый сознанием, разумом’ (*страх, ненависть* и др.), *житейский* ‘обыденный, свойственный повседневной жизни’ (*опыт, дело, бури, хлопоты, привычки, склонности* и др.), *жизненный* ‘важный для жизни, общественно необходимый’ (*интерес, вопрос, центр* и др.).

«Согласно мифопоэтической традиции, жизнь считалась порождением Логоса, Божественной мысли, претворяющейся в Слове (звук) и свете» [4, с. 154]. Следует учитывать, что «в каждом типе культуры возникает своя иерархия ценностей и ценностных измерений. <...> Процесс развития культуры всегда сопровождается переоценкой ценностей» [5, с. 123].

Справедливо считая религиозно-нравственный критерий основополагающим для языковой картины мира Средневековья, Т.И. Вендина приходит к выводу, что «главные составляющие человеческого бытия – сама жизнь, здоровье, человеческие связи, любовь и дружба, собственность – были весьма относительными ценностями в сознании средневекового человека. Истинный идеал лежал в совершенно иной сфере – в благочестии и смирении, в ощущении собственной греховности и вины и отсюда – в покаянии, в страдании и терпении, кротости и смирении, в подвиге аскезы, размышлении о Боге и спасении своей души. Поэтому основным ценностным критерием в Средневековье была душеполезность» [6, с. 301].

Однако диахроническое изучение языковых фактов и их концептуальной составляющей позволяет утверждать значимость витальных ценностей в аксиологической иерархии. Косвенным подтверждением тому является степень употребительности соответствующих лексем. Например, в старославянских памятниках слово *жизнь* встречается более ста раз, а глагол *жити* – более двухсот [7, с. 222].

Кроме того, языковой материал дает возможность соотнести духовные и витальные ценности. На основании фактов старославянского языка Т.И. Вендина приходит к выводу, что «богатство в понимании средневекового человека – это прежде всего жизнь <...> И в этом смысле оно «дар Бога», <...> ибо Бог – *ЖИЗНОДАВЬЦЬ*, творец всего сущего на Земле» [6, с. 191]. Здесь следует учитывать семантику старославянского слова *ЖИТИЕ* (‘жизнь’ и ‘богатство’) и внутреннюю форму лексемы *БОГАТСТВО* с исходным корнем *Бог-*. «Лишь в той мере, в какой сама *жизнь* (во всех ее формациях) *есть* носитель ценностей, которые в абсолютно объективной иерархии ценностей обладают определенной высотой, лишь в этой мере она фактически *имеет* эти ценности. Но такая "иерархия" может быть постигнута только в *духовных* актах, которые не обусловлены витально. <...> Лишь в той мере, в какой существуют духовные ценности и духовные акты, в которых они постигаются, *жизнь как таковая* - отвлекаясь от дифференциации среди витальных ценностных качеств - обладает некоторой ценностью. Если бы ценности были "относительны" к жизни, то *сама жизнь не имела бы никакой ценности*. Она сама была бы безразличным к ценностям бытием. Но все возможные ценности "обоснованы" *ценностью бесконечного личностного духа и "миром ценностей"*, существующих для него» [8, с. 304-318].

Поэтому идея духовного движения была присуща лексемам, отражающим витальные ценности. Например, семантика развития, изменения, роста свойственна внутренней форме слов старославянского происхождения *жизнь, возраст*. Соответствующие семы можно обнаружить в составе семем языковых единиц, входящих в лексико-семантические группы здоровья и силы. Витальные ценности рассматривались как составляющие ценностей духовных, бывших «этапом восхождения к ценностям божественным (ср. классическое выражение Григория Богослова: «Человек тварь, но он имеет повеление стать Богом»). Именно поэтому в старославянском языке так сильно выражена активная жизненная позиция средневекового человека, ориентированного на волевое, деятельное преобразование реальности в его борьбе за высшие для него ценности» [6, с. 303].

Такая работа над изучением семантической эволюции витальных лексем является источником этнокультурных сведений и убедительным подтверждением мысли Ф. И. Буслаева о том, что «духовное бытие каждого народа выражается в *языке*». Внутренняя форма русских и белорусских лексем, отражающих витальные ценности, определяет их концептуально-ценностную характеристику, характеризует языковую личность, свидетельствует о включении представления об идеальном в языковую картину мира.

Языковые факты являются источником этнокультурной информации, поэтому велика роль народной духовной культуры в их семантической интерпретации. Это утверждение бесспорно. В то же время требует исследования обратное явление – анализ смыслов, утраченных церковнославянским, книжным словом, но сохраненных этнокультурной средой. В этом отношении особый интерес представляют термины народной духовной культуры, например: терминология семейной и календарной обрядности, лексем, обладающие статусом мифологем.

Как известно, «всякое физическое действие связано с движением, которое в традиционной народной картине мира наделяется лишь самым абстрактным значением и служит приметой жизни, «этого», земного мира в противоположность неподвижности как характерному признаку смерти, «того», загробного мира» [9, с. 461]. Эта мысль подтверждается лингвистически: доминантным значением современных базовых лексем *жизнь* (бел. *жыццё*) оказывается «особая форма движения материи, возникающая на определенном этапе ее развития». Однако сохраняемая связь с глагольной производящей базой в обоих языках способствует сохранению исходных сем развития, требующего активности живого существа, возникающего из противоречия между возможностью и реальностью.

Наиболее очевидна семантика движения в понимании его как горизонтального перемещения, пути. Однако в народной духовной культуре движение «по горизонтальной оси всегда в той или иной степени соотносится с идеей возведения, обозначения или преодоления границы между своим и чужим пространством <...> В меньшей степени это характерно для движения по вертикали, которое часто имеет характер продуцирующего магического действия, способствующего росту, возрастанию. Значительно реже такое осмысление получает горизонтальное движение» [9, с. 465]. Учет культурной информации позволяет проникнуть в глубинную семантику названия христианского праздника *Воздвижение*, имеющего прозрачную внутреннюю форму, мотивированного воздвижением креста, символа спасения человеческого рода, императрицей Еленой в IV в. Этот церковный праздник восходит к более архаичной традиции. Он приходится на время после осеннего равноденствия, когда в небе становится виден Млечный Путь, осмыслявшийся как небесный мост, по которому движутся человеческие души. Воздвижение креста, символически соединяющего сакрально организованные пространства Неба и Земли, также может быть интерпретировано не только как образ Мирового дерева, но и как мост, или путь, воплощающий человеческую жизнь, *воз-движение* как развитие человека, восхождение его духа. «Изоморфность христианского и языческого воздвижения креста подчеркивается и строгой локальной характеристикой – их размещением в сакральном центре: Воздвижение Креста на Голгофе – священном «пупе» Земли, откуда берет начало Мировое дерево» [10, с.

515]. Актуализация внутренней формы темпорального термина наблюдается в его народной этимологии: «Сонца двігаецца»; «Дзвіжанне – гадэюкі здзвігаюцца ў кучу» [10, с. 515].

Представление о кресте как символе духовного восхождения, требующего значительных усилий и напряжения, отразилось в семантике фразеологизма *нести крест свой*, судьбу свою, мирские бедствия: *Тяжел крест, да надо несть; Бог по силе крест налагает* [11, т. 2, с. 190-191]. Интересное соотношение воли Бога и человеческого устремления находим в объяснении Л.Н. Толстого: «Крест, который несет человек, состоит из большой отвесной части, представляющей волю Бога, и малой поперечной части, представляющей волю человека. Приведи свою волю в одно направление с волею Бога, и не будет креста» [12, с. 525].

Изучение семантической истории церковнославянской по происхождению лексемы *путь*, способной метафорически обозначать жизнь человека, приводит к аналогичным мыслям. Так, при очевидной членимости квалифицируются как непроизводные современные русские лексемы *путный, путевый, путешествовать, путать, препятствовать*. Восстановление внутренней формы опорного слова *путь* помогает оживить словообразовательные связи, выявить истоки образности и объяснить национальную специфику отдельных речевых формул и ритуальных действий. И. Бродский назвал внутреннюю форму «следом, оставленным взглядом на вещи». Этот мировоззренческий след запечатлен в этимологической семантике слова *путь* – ‘преодоление, дорога, изобилующая опасностями’. Лексема же *дорога* с исконным значением ‘расчищенное место; долина’ лишена была сем трудности, препятствия, преодоления. Следы исходной семантики обнаруживаются в тавтологическом, с современной точки зрения, сочетании *путь-дорога*; сравним разговорное значение *пути-дороги* ‘о чьей-нибудь долгой и непростой жизни, о чьих-нибудь сложных судьбах’. Актуализация внутренней формы наблюдается в русских пословицах *Где дорога, там и путь. Где торно, там и просторно*. Выражение *скатертью дорога* первоначально было лишено негативной коннотации. Уезжавшему искренне желали удачи, ровного и гладкого полотна дороги, да еще и махали платком на прощание. Символика ритуального действия и образная основа слова находятся в однозначном соответствии. В этой связи заслуживает комментария и русская поговорка *Ночь как день; дорога как скатерть – садись и катись*. Показательна невозможность замены компонента *дорога* в пожелании *скатертью дорога* рассматриваемым синонимичным, как невозможна и противоположная замена в выражении *туда и дорога*. Восприятие естественности надлежащей трудности пути нашего подтверждается языковым материалом: *пути не будет* ‘не будет удачи’; *всё путём* ‘все как надо’; *путник* ‘человек, держащий путь, идущий далеко’; *непутевый* ‘человек, не находящийся на пути; делающий что-то неверно’; *беспутный* ‘человек, не имеющий (сбившийся со) своего пути, заблудившийся’. Истоки первичной семантики проявляются в русских пословицах: *Добрый путь, да к нам больше не будь; Нужный путь Бог правит; Бог пути кажет* [11, т. 4, с. 543]. На фоне приведенного материала становится очевидной образная основа метафорического обозначения жизненного пути человека.

Таким образом, изучение русских и белорусских слов, отражающих витальные ценности, позволяет говорить о межъязыковых особенностях воплощения генетически единых понятий. Из-за исторически обусловленного большего церковнославянского влияния на русский язык в нем закрепляется лексема с глубинной семантикой, характеризующей духовную сторону жизни, в белорусском языке – социальную сторону жизни. Однако сохраняемая связь с глагольной производящей базой в обоих языках способствует сохранению исходных сем развития, требующих активности живого существа, возникающих из противоречия между возможностью и реальностью. Показательно, что доминантным значением современных базовых лексем оказывается ‘особая форма движения материи, возникающая на определенном этапе ее развития’. Именно глубинной семантикой определяется концептуальное наполнение соответствующих лексем и тенденции семантического развития, а семантическая реконструкция из узкоспециальных становится методом проникновения в онтологические проблемы, бывшие прежде предметом изучения смежных научных дисциплин.

## ЛИТЕРАТУРА

- 1 Колесов, В. В. Древняя Русь : наследие в слове. Мир человека / В. В. Колесов. – СПб. : Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, 2000. – 326 с.
- 2 Колесов, В. В. К реконструкции общерусской лексической системы со значением ‘vita’ / В. В. Колесов // Диалектная лексика. 1975. – Л. : Наука, Ленингр. Отделение, 1978. – С.60-75.
- 3 Колесов, В. В. Философия русского слова / В. В. Колесов. – СПб. : ЮНА, 2002. – 448 с.
- 4 Маковский, М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках : Образ мира и миры образов / М. М. Маковский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
- 5 Культурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Под научн. ред. проф. Г. В. Драча. Изд. 8-е. — Ростов н/Д : Феникс, 2005. — 576 с.
- 6 Вендина, Т. И. / Т. И. Вендина. Средневековый человек в зеркале старославянского языка. – М.: Индрик, 2002. – 336 с.
- 7 Бондалетов, В. Д. Старославянский язык / В. Д. Бондалетов, Н. Г. Самсонов, Л. Г. Самсонова. – М. : Флинта : Наука, 2000. – 312 с.
- 8 Шелер, М. Формализм в этике и материальная этика ценностей / М. Шелер // Шелер, М. Избранные произведения / Пер. А. В. Денежкина, А. Н. Малинкина, А. Ф. Филиппова. – М. : Гнозис, 1994. – С. 299-318.
- 9 Толстая, С. М. Пространство слова. Лексическая семантика в общеславянской перспективе / С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2008. – 528 с.
- 10 Беларуская міфалогія : Энцыклапедычны слоўнік. – Мн. : Беларусь, 2004. – С. 464-466.
- 11 Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. – М. : Русский язык, 1989-1991.  
Т. II : И–О. – 1989. – 780 с.  
Т. IV : Р–У. – 1991. – 683 с.
- 12 Толстой, Л. Н. Об истине, жизни и поведении / Л. Н. Толстой. – М. : Эксмо, 2007. – 992 с.

***Н. И. Шабундаева***

### **СЛОВО-КОНЦЕПТ МУДРОСТЬ (ПРЕМУДРОСТЬ) В КНИГАХ СВЯЩЕННОГО ПИСАНИЯ**

Ни один народ в мире не может сказать, что книги его Священного Писания стали Священным Писанием для огромной части человечества, кроме еврейского. Еврейская культура – это культура Слова. Евреи трепетно несут Его уже более трёх тысячелетий. Христианство имеет своей основой всё тот же письменный источник. И иудеи, и христиане черпают из него Мудрость. В данной статье мы попытаемся прикоснуться к вопросу, как понималась *мудрость* священнописателями, какие языковые средства выражения использовались ими для передачи *мудрости*.

Если следовать критерию, выдвинутому А. Вежбицкой, об определении какого-то слова ключевым для определённой культуры на основании высокой частотности употребления в текстах [4, с. 283], то слово *мудрость (премудрость)* в книгах Библии является таковым. Т.В. Балаш утверждает, что «<...> ключевые слова – это как бы свернутые национально-культурные центры, аккумуляторы культуры нации, развитие которых в пространстве языка позволяет выявить особенности мышления, мировосприятия народа, представить концептуальную и национальную культуры мира» [1, с. 40].

Слово-концепт *мудрость* проходит красной нитью через все книги Библии. Особое место оно занимает в книгах Притчей Соломоновых (каноническая), Премудрости Соломона, а позднее в книге Премудрости Иисуса, сына Сирахова (неканонические). В них зафиксированы мысли мудрецов, живших в разное время, по ним можно проследить эволюцию темы о Премудрости. Наставления на религиозные темы являются здесь нравственными нормами практического поведения. Моральная направленность этих книг в

некоторых отношениях отличается от морали древней эпохи. Эволюция заметна, в частности, в сфере отношения к женщине. Премудрость Божья, пребывающая искони и помогающая Богу творить мир (Притч 8: 22-31), персонифицируется в женском образе.

Учение книг Премудрости завершается в учении Христа, Премудрости Божией, но некоторые изречения мудрых уже предвещают возвышенную евангельскую мораль. Частое упоминание книги Притчей в Новом Завете поощряет христиан знакомиться с мыслями древних мудрецов Израиля.

В послевоенную эпоху (после 539 г. до н.э.) получило развитие представление о персонифицированной Премудрости. Премудрость, изображённую в книге Притч, можно также рассматривать как литературный образ. Вначале Премудрость представлена как дар Божий, находящийся как бы вне Бога и человека (у Иова 28 и Вар. 3:9 – 4:4), но в книге Притч Соломоновых (1:22-23; 3:16-19 и 8-9) она представлена уже как личность. Она сама открывает своё домирное происхождение (8:22), свидетельствует о своей деятельности при творении мира (8:27, 30), о своём отношении к людям, которых она ведёт к Богу (8:31, 35, 36). В книге Иисуса, сына Сирахова это учение получит дальнейшее развитие (4:11-19; 14:20-15:10; 24:1-29, а 1:1-10 напоминает книгу Иова). Однако во всех текстах, где Премудрость персонифицируется, как и в других местах – Дух или Слово, трудно провести чёткую границу между поэтическими образами, выражений древних религиозных представлений и прозрением нового Откровения. Учение о Премудрости, намеченное в главных чертах в Ветхом Завете, перешло в Новый Завет, где в свете нового, совершенного Откровения домирная Премудрость, деятельная участница миротворения, отождествилась с Богом-Словом, Вторым Лицом Пресвятой Троицы, Которое «с начала было у Бога» и без Которого «ничто не начало быть, что начало быть» (Ин 1:1-3, Евр. 1:2, Откр. 3:14). Христос неоднократно именуется Премудростью и Премудростью Божией (Мф. 11:19, Лк. 11:49, Мф. 23:34-36, 1 Кор. 1:24-30). Он участвует в создании и сохранении мира (Кол. 1:16-17). Как цель и завершение творения и особый предмет участия в радости Премудрости было создание человека, образа и подобия Божия (Быт. 1: 26-28, Притч. 8:30-31), так и цель воплощения Сына Божия является «спасение погибшего» (Мф. 18:11, Лк. 19:10), дарение жизни вечной и совершенной радости всякому верующему в Него (Ин. 3:16, 17:13). Этим объясняется то, что начиная со св. Иустина-философа, узнают Христа в ветхозаветной Премудрости [2, с. 1959].

Рассмотрим, какие значения вкладывали люди, водимые Духом Святым, в слово-концепт *мудрость, премудрость*.

Мудрость – это ‘знание и понимание вещей, их сущности’. Это значение очень многогранно. Священное Писание не обходит вопрос, что же является источником премудрости: «Всякая премудрость – от Господа» (Сир. 1:1, 5-10), «Начало мудрости – страх Господень» (Притч. 1:7; 9:10), Дух – «...Я исполнил его Духом Божиим, мудростью...» (Исх. 31:3), «Господь дал мудрость и разумение» (Исх. 36:1), Божий Закон – «Итак храните и исполняйте их (постановления и законы); ибо в этом мудрость ваша и разум ваш перед глазами народов» (Втор. 4:6), уста праведника – «уста праведника источают мудрость» (Притч. 10:31).

Обычно мудрость приписывалась какому-то конкретному человеку: мастерам при изготовлении Скинии собрания (Исх. 36:2), Веселиилу (Исх. 31: 2-6), Иосифу (Деян. 7:10), Иисусу Навину (Втор. 34:9), Хираму (3 Цар. 7:13-14), Соломону (3 Цар. 3:12, 16-28), князьям Иссахара (1 Пар. 12:32), Ездру (Езд. 7:25), Даниилу (Дан. 1:17), Волхвам (Мат. 2:1-12), Стефану (Деян. 6:3,10), Павлу (2 Пет. 3:15). В книге Притч о добродетельной жене сказано, что она «уста свои открывает с мудростью» (Притч. 31:26).

Мудрость может проявляться в действиях человека: 1) в искусстве управлять государством – «И ныне да усмотрит фараон мужа разумного и мудрого, и да поставит его над землёю Египетской» (Быт. 41:33), 2) в способностях к определённой работе – «И скажи всем мудрым сердцем, которых Я исполнил духа премудрости, чтобы они сделали Аарону одежды для посвящения его...» (Исх. 28:3), «он владел способностью, искусством и умением выделывать всякие вещи из меди» (3 Цар. 7:14), 3) в коммерческой деятельности –

«Большою мудростью своею, посредством торговли твоей, ты умножил богатство твоё, и ум твой возгордился богатством твоим (о царе Тирском)» (Иез. 28:3-17).

В Священном Писании постоянно подчёркивается ценность мудрости для человека. Что же приобретает человек, владеющий её? Она делает человека блаженным, счастливым – «Блажен человек, который снискал мудрость, и человек, который приобрёл разум!» (Притч. 3:13), «она будет охранять тебя» (Притч. 4:6), удерживает от зла (Притч. 5:1-6), «лучше жемчуга» (Притч. 8:11), «лучше золота» (Притч. 16:16), имеет преимущество перед глупостью – «И увидел я, что преимущество мудрости перед глупостью такое же, как преимуществ света перед тьмою» (Еккл. 2:13), «мудрость даёт жизнь владеющему её» (Еккл. 7:12), «делает мудрого сильнее десяти властителей» (Еккл. 7:19), «лучше воинских орудий» (Еккл. 9:18).

Каким же образом человек может получить мудрость? Библия отвечает на этот вопрос так: «Купи истину, и не продавай мудрости и учения и разума» (Притч. 23:23), «Приобретай мудрость» (Притч. 4:5), «Если желаешь премудрости, соблюдай заповеди, и Господь подаст её тебе» (Сир. 1:26), «Наложи на ноги твои путы её и на шею твою цепь её» (Сир. 6:25). Мудрость обещает, что ищущие её найдут её. Священное Писание настоятельно рекомендует не оставлять мудрость, её нужно любить; и она будет охранять (Притч. 4:6).

Житейская, человеческая мудрость не всегда оценивается положительно на страницах Библии. Ап. Павел подчёркивает, что «немудрое Божие премудрее человеков» (1 Кор. 1:25). Она не может спасти нас – «Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие? Ибо, когда мир *своею* мудростью не познал Бога в премудрости Божией, то благоугодно было Богу юродством проповеди спасти верующих» (1 Кор. 1:20-21). Она часто становится причиной самопрославления – «Так говорит Господь: да не хвалится мудрый мудростью своею» (Иер. 9:23). Она может быть извращена – «Мудрость твоя и знание твоё – они сбили тебя с пути» (Ис. 47:10). Мудрость без Бога превращается в ничто – «Посрамились мудрецы, смутились и запутались в сеть; вот, они отвергли слово Господне; в чём же мудрость их?» (Иер. 8:9). Человеческая мудрость может развратить – «...от тщеславия твоего ты погубил мудрость твою» (Иез. 28:17). Ап. Павел говорит: «...мудрость мира сего есть – безумие пред Богом» (1 Кор. 3:19). Ап. Иаков приводит критерии отличия истинной мудрости от ложной: «Мудры ли и разумны кто из вас? докажи *это* на самом деле добрым поведением с мудрою кротостью. Но если в вашем сердце вы имеете горькую зависть и сварливость, то не хвалитесь и не лгите на истину: Это не есть мудрость, нисходящая свыше, но земная, душевная, бесовская. Но мудрость сходящая свыше, во-первых, чиста, потом мирна, скромна, послушлива, полна милосердия и добрых плодов, беспристрастна и нелицемерна» (1 Кор. 3:13-15,17). В книге Премудрости Соломона о Божьей мудрости сказано так: «Премудрость светла и неувядающа» (Прем. 6:12), «Она есть дух разумный, святой, едиnorodный, многочастный, тонкий, удобоподвижный, светлый, чистый, ясный, невреждительный, благолюбивый, скорый, неударжимый, благодетельный, человеколюбивый, твёрдый, непоколебимый, спокойный, беспечальный, всевидящий и проникающий все умные, чистые, тончайшие духи. Ибо премудрость подвижнее всякого движения, и по чистоте своей сквозь всё проходит и проникает. Она есть дыхание силы Божией и чистое изливание славы Вседержителя: посему ничто осквернённое не войдёт в неё. Она есть отблеск вечного света и чистое зеркало действия Божия и образ благодати Его. Она – одна, но может всё, и, пребывая в самой себе, всё обновляет... Она прекраснее солнца и превосходнее сонна звёзд; в сравнении со светом она выше; ибо свет сменяется ночью, а премудрость не превозмогает злоба» (Прем. 7:22-27, 29-30), «мудрость знает давнопрошедшее и угадывает будущее, знает тонкости слов и разрешение загадок, предузнаёт знамения и чудеса и последствия лет и времён» (Прем. 8:8). Можно быть мудрым в своих глазах, но это не поощряется Святым Писанием, нужно бояться Господа и удаляться от зла (Притч. 3:7).

Олицетворяясь, мудрость на страницах Библии получает определённые конкретные проявления: 1) имеет жилище: «Премудрость построила себе дом, вытесала семь столбов его» (Притч. 9:1), говорит: «Я, премудрость, обитаю с разумом» (Притч. 8:12), «Создатель всех повелел мне, и Произведший меня указал мне покойное жилище, и сказал: поселись в

Иакове, и прими наследие в Израиле» (Сир. 24:8), у мудрости есть ворота и двери, около которых нужно бодрствовать (Притч. 8:34); 2) имеет слуг и посылает их с приглашением к неразумным придти к ней (Притч. 9:4-6); 3) приготовляет трапезу (Притч. 9:2); 4) имеет свой путь – «Я хожу по пути правды, по стезям правосудия» (Притч. 8:20); 5) имеет путы и цепи – «Путы её будут тебе крепкою защитою, и цепи её – славным одеянием» (Сир. 6:30); 6) «Премудрость прославит себя и среди народа своего будет восхвалена» (Сир. 24:1); 7) «...она сама обходит и ищет достойных её, и благосклонно является им на пути» (Прем. 6:16); 8) она может взывать (Притч. 8:1,3); 9) способна любить (Притч. 8:17) и заботиться о любящих её (Притч. 8:21, 9:11); 10) она художница (Притч. 8:30; Прем. 7:21).

Авторы Священного Писания приоткрывают завесу отношений Бога и премудрости: 1) она была радостью во время создания мира – «Тогда я была при Нём художницею, и была радость всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притч. 8:30); 2) «...Он есть руководитель к мудрости и исправитель мудрых» (Прем. 7:15); 3) «...Бог никого не любит, кроме живущего с премудростью» (Прем. 7:28); 4) «...она таинница ума Божия и избирательница дел Его» (Прем. 8:4).

Мудрость Божья описывается как универсальная – «у Него мудрость и сила» (Дан. 2:20), «разум Его неизмерим» (Пс. 146:5), «разум Его неисследим» (Ис. 40:28), мудрость – это то, что имелось прежде созданий – «Господь имел меня началом пути Своего, прежде созданий Своих» (Притч. 8:22). Она проявилась в творении – «Господь премудростью основал землю, небеса утвердил разумом» (Притч. 3:19-20) и имеет внеземной характер – «Дабы ныне соделалась известною через Церковь начальствам и властям на небесах многообразная премудрость Божия» (Еф. 3:10). Христос является воплощением, олицетворением Божией мудрости – «...мы проповедуем Христа распятого, <...> Христа, Божию силу и Божию премудрость» (1 Кор. 1:24), «в Котором сокрыты все сокровища премудрости и ведения» (Кол. 2:3). Задолго до рождения Иисуса Христа предсказано пророком Исаией: «И почиет на Нём Дух Господень, дух премудрости и разума, дух совета и крепости, дух ведения и благочестия» (Ис. 11:2).

Мудрость имеет непосредственное отношение к человеку. Для него её начало – «это страх Господень» (Притч. 1:7), «Начало её есть искреннейшее желание учения» (Прем. 6:17). Против мудрости можно согрешать, тем самым наносить вред душе своей, и все ненавидящие её любят смерть (Притч. 8:36). Мудрость «...легко созерцается любящими её, и обретается ищущими её» (Прем. 6:12). «<>...она есть неистощимое сокровище для людей; пользуясь ею, они входят в содружество с Богом, посредством даров учения» (Прем. 7:14), «...она научает целомудрию и рассудительности, справедливости и мужеству, полезнее которых ничего нет для людей в жизни» (Прем. 8:7). Мудрость входит в сердце (Притч. 2:10), а из сердца источники жизни (Притч. 4:23). В то же время она открывается немногим (Сир. 6:23), и в Священном Писании отмечается невозможность её полного понимания (Сир. 1:2-3). Но найти мудрость – найти жизнь и получить благодать от Господа (Притч. 8:35). Когда придет мудрость, человек будет спокоен и безопасен (Притч. 3:21-25), блажен (Притч. 8:32,34). О мудрых сказано, что они наследуют славу, а глупые – бесславие (Притч. 3:35, 4:8, 8:18). Для человека «в родстве с премудростью – бессмертие» (Прем. 8:17). О время приобретения её человеком сказано так: «Сын мой! от юности твоей предавайся учению и до седин твоих найдёшь мудрость» (Сир. 6:16). В человеке она имеет начало, полноту и венец (Сир. 1:15, 16, 18). Мудрость, «... переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божиих и пророков...» (Прем. 7:27). Писание говорит, что её нужно любить (Притч. 4:6). Мудрость восклицает: «Слушающий меня не постыдится, и трудящиеся со мною не погрешат» (Сир. 24: 24). Мудрость награждает последователей – «...желание премудрости возводит к царству» (Прем. 6:20) и «её радость с сынами человеческими» (Притч. 8:31).

К христианам мудрость нисходит от каждой ипостаси Божества. Она дана Христом – «...Я дам вам уста и премудрость, которой не возмогут противоречить, ни противостоять все противящиеся вам?» – говорит Иисус своим ученикам (Лук. 21:15). Слово мудрости рассматривается в качестве одного из даров Духа Святого (1 Кор. 12:8). В то же время «Бог Господа нашего Иисуса Христа, Отец славы, дал вам (верующим) Духа премудрости и

откровения к познанию Его» (Еф. 1:17), «От Него и вы во Христе Иисусе, Который сделался для нас премудростью от Бога, праведностью и освящением и искуплением» (1 Кор. 1:30). Мудрость нужно просить у Бога – «Кому не достаёт, проси» (Иак. 1:5) [3, с. 161].

Очень часто на страницах Писания слово *мудрость* вступает в синонимические отношения со словами *разум, рассудительность*: «Когда мудрость войдёт в сердце твоё, и знание будет приятно душе твоей: тогда рассудительность будет оберегать тебя, разум будет охранять тебя» (Притч. 2:10,11). Мудрость приравнивается к рассудительности, разуму (Притч. 2:10), а рассудительность и разум – следствие мудрости (Притч. 2:11, 9:10). Она сама о себе заявляет: «<...> я – разум, у меня сила, ею цари царствуют и повелители узаконяют правду» (Притч. 8:13-16).

В результате обзора можно сделать некоторое обобщение. *Мудрость* – это ‘знание и понимание вещей, их сущности’. Слово-концепт *мудрость* само в себе образует антонимическую пару: *Божья и человеческая (земная, бесовская)*. *Мудрость* имеет отношение непосредственно и к Богу, участвуя в актах творения, и к человеку, наставляя и указывая ему путь к Богу.

В заключение приведём слова Д.В. Щедровицкого, который говорит: «Жадно пьёт наш внутренний человек, приходящий к Богу, «молоко духовное» – начатки учения Божьего. Когда он немного подрастает, его, как и младенца физического, начинают кормить ещё и «духовным мёдом». А чем отличается мёд от молока? Пчела облетает много цветков, собирает нектар, и проходит время, прежде чем он превращается в мёд. Следовательно, когда первый этап внутреннего роста связан с жадным «собираанием» в себя основ учения, то следующий этап познания Слова Божьего связан с постоянной работой. <...> Мудрость, подобно мёду, собирается по капелькам, и душа человеческая постепенно перерабатывает её в себе, как пчела» [5, с. 318].

## ЛИТЕРАТУРА

1 Балущ, Т. В. Лингвоконцептуальный анализ художественного текста / Т. В. Балущ. – Мн.: УИЦ БГПУ, 2009. – 114 с.

2 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. – Брюссель: Изд-во «Жизнь с Богом», 1983. – 2535 с.

3 Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета канонические. Открытая Библия. – Glendale, CA: DOOR OF HOPE, 1991.

4 Вежбицкая, А. Семантические универсалии и описание языка. / А. Вежбицкая. – М.: Шк. «Язык русской культуры», 1999. – 780 с.

5 Щедровицкий, Д. В. Введение в Ветхий Завет: В 8 т. – Т. 1-3. Пятикнижие Моисеево. / Д. В.Щедровицкий. / Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Теревинф, 2001.