

словлено не складывающимися межличностными обстоятельствами, а данными свыше закономерностями поведения человека.

Таким образом, метафизическая содержательность любого литературного сюжета имеет особые временные проявления, хоть и связанные с хронопными параметрами феноменального сюжета, но принципиально не идентичные им. Субстанциальная содержательность вносит специфические акценты в понимание сущностей хронотопа. Известно, что «хронотоп запечатлевает связи человека с миром, нередко отражая духовные движения персонажа, являясь косвенным свидетельством отношения автора к поворотам в судьбе героя. (...) каждая из пространственно-временных форм – не копия действительности, а образ, несущий в себе авторское понимание и оценку» [1, 124].

При осмыслении приведенной формулировки через то содержание в сюжете, которое за пределами авторскому замыслу, исследователь обязан ответить себе на вопрос: какой именно мир имеется в ней в виду: феноменальный, данный в человеческом опыте, или же субстанциальный, к появлению которого человек прямого отношения не имеет? Возникает и ещё один вопрос: о каком авторе (кроме писателя-человека) может быть в формулировке речь? Ведь и персонаж, и сам писатель, и читатель художественного произведения едины в своей зависимости от «предавателя», то есть от тех трансцендентных явлений, в кругу которых живёт человечество и на которые оно не может оказать решающего воздействия. Поэтому приведенное выше определение хронотопа при исследовании образно-непреднамеренного могло бы быть дополнено и выглядеть следующим образом: «Хронотоп запечатлевает феноменально-субстанциальные связи человека с миром (физическим и метафизическим) (...) каждая из пространственно-временных форм – не копия действительности, а образ, несущий в себе авторское («предавторское и писательское»), понимание и оценку». То есть, признавая существование не только преднамеренного, но и непреднамеренного в образе, мы существенно расширяем границы понятия «хронотоп», признавая присутствие в этом понятии аспектов как подвластных рациональному познанию, так и неподвластных ему, но, тем не менее, существующих и, следовательно, требующих своего изучения.

Постижение «субстанциального времени» в образе может прийти к убедительному результату только в случае, если нами будет избрана методология, соответствующая этому предмету постижения. Таковой методологией может быть избрана эмпатия, предполагающая сопереживательное вчувствование реципиента в непреднамеренное содержание образа. Сопереживательность в данном случае может пониматься как объективно идентичная реакция читателя и персонажа на единство обстоятельств, в которых они находятся (под обстоятельством – имеется в виду наша всеобщая зависимость от надчеловеческих условий природы, от Божьего промысла. Скажем, Одиссей, описанный Гомером, субстанциально живёт в том же

времени, в котором находится ныне каждый из нас. Ведь этот персонаж поэмы воплощает в себе архетип стремления к любви. Ведь все препятствия, которые встречаются на пути Одиссея к Пенелопе, – лишь метафора тех испытаний, которые выпадают на долю любого мужчины, ищущего путей к сердцу любимой им женщины.

Только «вчувствуясь» в переживания влюблённого Одиссея, соотнося их со своими личными чувствами и обстоятельствами, читатель может войти в состояние сопереживания с персонажем и уловить неподвижность архетипического времени. При этом станет очевидным мнимый характер движения времени в рамках топической сюжетной действительности, когда каждое из искушений (грубой силой Полифема, предательской красотой пения Сирен и т.д.) выступает как воплощение отдельного трансцендентного душевного состояния. Это состояние, материализуясь в феноменальном сюжетном облике, посещает душу каждого из читателей, в каком бы веке и в каком бы месте он не жил. Одиссей вступает с нами в сопереживательный диалог по той причине, что он, как и любой из бесчисленного количества читателей поэмы Гомера, – един с нами в нашей соотнесённости с духовным всеединством природы и с замыслом Всевышнего.

**Заключение.** Подводя итоги нашему сообщению о времени как образно-субстанциальной категории, следует подчеркнуть следующее:

- рассматриваемая в статье проблема времени как образно-субстанциальной категории существует только лишь в том случае, если мы признаем присутствие в содержании художественного образа аспектов не только феноменальных (рациональных), но и самодостаточных (иррациональных);
- категории времени в феномене и субстанции диалектически взаимосвязаны, но принципиально не идентичны друг другу, поскольку соотносятся между собой как рационально осознаваемое и интуитивно чувствуемое;
- образные категории времени и пространства (в их субстанциальном бытии) существенно расширяют традиционное понимание хронотопа;
- отличительной особенностью времени как образно-субстанциальной категории является неподвижность времени в архетипе и его «мнимая подвижность» в топосе.

#### СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Сулова, Н. В., Усольцева, Т. Н. Новейший литературоведческий словарь-справочник для ученика и учителя. – Мозырь, 2003.
2. Новейший философский словарь. – Мн., 2001.
3. Энциклопедия литературных героев. – М., 1997.
4. Хализев, В. Е. Теория литературы. – М., 2000.

*Материал поступил в редакцию 15.11.07*

#### POTOLKOW J.V. The Time as figuratively-substantive category

Expression «is figurative-substantive the contents of fiction» in a science about verbal art is used while seldom enough. The author starts with the fact, that a private world of each of people doubly: comprises *ипостаси* as phenomenal, and substantive. Summing up to the message on time as figuratively-substantive categories, the following is emphasized: 1) the problem of time as figuratively-substantive categories exists only in the event that we recognize presence at the contents of an artistic image of aspects not only phenomenal (rational), but also self-sufficient (irrational); 2) categories of time in a phenomenon and substances are dialectically interconnected, but essentially are not identical each other; 3) figurative categories of time and space essentially expand traditional understanding «hronotop»; 4) distinctive feature of time as figuratively-substantive categories is the immovability of time.

УДК 82:1

**Столярчук С.П.**

### ТЕМАТИЗАЦИЯ ВРЕМЕНИ КАК АКТУАЛИЗАЦИЯ ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ И. А. БРОДСКОГО

**Введение.** Общим местом исследований о И.А. Бродском, своеобразным предрассудком стало прямолинейное утверждение о зависимости поэта от языка, хотя уже в «Нобелевской лекции» поэта, которая часто цитируется по этому поводу, такая зависимость описана довольно сложно. В «Нобелевской лекции» Бродский заостряет

полемичность своей позиции по отношению к гуманистическим взглядам своих предшественников, в частности американского писателя (одного из почитаемых Бродским) У. Фолкнера: «Я не так уверен, что человек восторгается, как однажды сказал мой великий американский соотечественник, стоя, как я полагаю, в этом самом

*Столярчук Сергей Павлович, преподаватель кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.*

*Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.*

зале; но я совершенно убежден, что над человеком, читающим стихи, труднее восторгаться, чем над тем, кто их не читает» [1, 7]. Грамматическая игра залога «торжествования» порождает некоторую неопределённость (всё-таки «уверен», но «не так», как Фолкнер), которая вместе с тем усиливает утвердительный характер второй части суждения. И если у Бродского «сам язык определяет сознание поэта и развитие любого стихотворения», то, с другой стороны, поэт, несомненно, определяет характер актуализации традиции и посредством языка всеобщности заявляет о своей автономности, индивидуальности, то есть в конечном счёте противопоставляет себя миру-языку.

Определяя взаимоотношение «поэт-язык», мысль И.А. Бродского стремится вобрать всю парадигму возможных смысловых изменений: «На самом деле, поэт – слуга языка. Он и слуга языка, и хранитель его, и двигатель. И когда сделанное поэтом принимается людьми, то и получается, что они, в итоге, говорят на языке поэта...» [2, 262]. Совокупный смысл парадоксальных, грамматически уклончивых высказываний поэта обнаруживает принципиальное одиночество, экзистенциальный характер речевого самоопределения поэта: Бродский-поэт – тот, кто описанным выше образом понимает отношение поэт-читатель, поэзию, язык-традицию всё в отношении к поэту. И вне такого понимания нет не только Бродского-поэта, но и человека, потому что он прежде всего поэт. То, что названо «грамматической уклончивостью», является формой постоянного смещения речи/смысла (формой, тематизацией Времени), бегством поэта от принуждения, освобождением от власти языка, что значит в конечном счёте преодоление традиции постоянным участием в её осуществлении.

Наша задача при выстраивании модели отношения поэта, стихов, жизни, культуры и языка состоит в том, чтобы за признанием роли Бродского как некоего масштабного «завершителя» русской поэзии указать на неотделимость судьбы, творчества и личности поэта, учитывая определённые исторические обстоятельства и объективные причины.

**Философско-художественные традиции в творчестве И.А. Бродского.** Так называемая «эпигонность» Бродского явилась результатом настойчивого осмысления собственной Судьбы Поэта – навстречу обстоятельствам поднялась мощная биографическая и автобиографическая легенда, также получившая по отношению к русской поэтической культуре «завершающий характер». Поэтому, говоря о нравственно-эстетическом идеале поэзии Бродского в контексте историко-литературной традиции, мы будем выстраивать концентрическую модель вышеозначенного идеала. Исходить наиболее конструктивным образом, думается нам, необходимо со следующих аксиом мексиканского поэта, лауреата Нобелевской премии 1990 года Октавио Паса (1914-1998):

- 1) мораль поэта не в темах и не в мыслях, а в поведении один на один с языком;
- 2) техника в поэзии и есть мораль, поскольку она не манипуляция, а страсть и аскеза;
- 3) виршплёт говорит о себе и, как правило, от лица других. Поэт, обращаясь к себе, говорит с другими [3, 48].

Ощущения, которые Бродский воплощает в своих стихах, колеблются между крайностями. С одной стороны, он принадлежит к числу пессимистов XX века – глашатаев истины, черпающих творческое вдохновение из обиды, отчаяния, ужаса перед окружающей действительностью. Все исследователи его творчества говорят о мрачной тональности, о вкладе Бродского в «чёрную» традицию послевоенной литературы: о его угрюмом юморе, с помощью которого он даёт выход отрицательным настроениям и одновременно преодолевает их. Однако, другой тон в поэзии Бродского до сих пор мало привлекал внимание исследователей. Краткую стихотворную биографию, сочинённую в день сорокалетия, он заканчивает словом «благодарность» [1, 126]:

Что сказать мне о жизни? Что оказалась длинной?

Только с горем я чувствую солидарность.

Но пока мне рот не забили глиной,

из него раздаваться будет лишь благодарность.

В стихотворении «На выставке Карла Вейлинка» (1984) живописное полотно, пейзаж, по воле автора получает здесь несколько

толкований: будущее, прошлое, перспектива, натюрморт, декорация или портрет. Прочтем последние строфы:

Поодаль, как уступка белизне,  
 клубятся, сбившись в тучу, олимпийцы,  
 спиной чуя брошенный извне  
 взгляд живописца – взгляд самоубийцы.  
 Что, в сущности, и есть автопортрет.  
 Шаг в сторону от собственного тела,  
 повернутый к вам в профиль табурет,  
 вид издали на жизнь, что пролетела.

Вот это и зовется «мастерство»: способность не страшиться процедуры небытия – как формы своего отсутствия, списав его с природы [1, 292].

Мир, в котором героя нет, назван его портретом. Природа, существующая вне человека, есть форма его небытия и одновременно – его воплощение. «Я» и жизнь без меня тождественны. Тем самым у смерти отняты моментальность и необратимость. В самом деле, если мир без меня есть «я», небытие теряет возможность стать событием, оно не может произойти или случиться, оно уже есть, оно разлито вокруг и открывается глазу всякий раз, когда мы озираемся, не видя нигде своего буквального отражения. Вера поэту, мы можем различить это отражение в мире, который есть не зеркало, но портрет человека в его отсутствие. Так небытие, не закрепленное больше за будущим, утрачивает функцию неизбежного трагического финала, становясь принадлежностью настоящего.

Существование увидено поверх непререкаемой границы смерти, лишено экзистенциального страха, когда-то, мы помним, столь важного для Бродского. Решается задача созревания к смерти, как определил цель искусства Бродский в одном из своих интервью.

Путешествие по той же дуге запечатлено и в одном из самых концентрированных метафизических текстов Бродского – стихотворении «В кафе» (1988):

Под раскидистым вязом, шепчущим «че-ше-ще»,  
 превращая эту кофейню в нигде, в вообще  
 место – как всякое дерево, будь то вяз  
 или ольха – ибо зелень переживает вас,  
 я, иначе – никто, всечеловек, один  
 из, подсохший мазок в одной из живых картин,  
 которые пишет время, макая кисть  
 за неимением, верно, лучшей палитры в жизнь,  
 сию, шелестя газетой, раздумывая, с какой  
 природы все это списано? чей покой,  
 безымянность, безадресность, форму небытия  
 мы повторяем в летних сумерках – вяз и я? [1, 302]

Двигаясь по спирали, поэтическая мысль Бродского словно совершает новые витки вокруг уже пройденных ею областей, «нигде» (мира) и «никто» (героя). В результате чего бытие и небытие теряют вес. В русле, как водится, платоновских идей реальность предстает слепком с неведомого оригинала, в котором легко различаются уже знакомые нам черты пустоты («безымянность, безадресность»). Эти аспекты метафизики Бродского: пустота как освобождение духа от земных оков, отрицание «я», – могут быть поняты как чисто буддистские принципы, в чем глубоко убежден, например, автор статьи «Дзен поэзии Бродского» Дмитрий Радышевский [4, 34]. Посмотрим, так ли это.

У Бродского высшими степенями отрицания «я» становятся упомянутые «безымянность, безадресность», то есть потерянности в человечестве. Недаром герой стихотворения именует себя «никто», иначе «всечеловек». Он может сколь угодно далеко отходить от собственного «я», никогда не теряя его полностью. Потеря «я» несовместима с задачей речи, то есть познания и его выражения в слове, которой наделяет человек в системе Бродского. Речь, по Бродскому, есть антропологический долг человечества во вселенной, и никакой другой субстанции или высшей силе человека в этом не заменить.

Вот этим важным моментом: отсутствием Брахмана, Абсолюта как такового – система Бродского и отличается от буддизма. Отношения Бродского с верованиями вообще чрезвычайно неопределенны именно в силу того, что он нигде прямо не отрицает существования высшей силы, в принципе, не признает этого существования в каноническом смысле иудаизма, христианства и тем более буддиз-

ма. И если категория пустоты у Бродского предстает достаточно близкой к аналогичным категориям дзена, то это сходство экзистенциального опыта, единого в человечестве, точка пересечения духовных путей, затем расходящихся в разные стороны.

Возвращаясь к стихотворению «В кафе», заметим, что слияние бытия и небытия, о котором говорится в тексте, также существенно отличается от буддистской растворенности в Брахмане. В обеих системах опорные антиномии мироздания теряют границы. Но в буддизме первичным является Абсолют, а у Бродского мыслящее сознание. Освобождаясь от грани «я» (и в пределе от самой жизни), оно постигает бытие и небытие как формы единой метафизической реальности. Что предполагает не слияние с Абсолютом, не бессмертие в любом его варианте, но взгляд на мир поверх границы смерти с выделением общности двух полярных его половин.

Мы видели, как их соединяла пустота. Теперь нам предстоит увидеть их сближение в бесчеловечности – категории, которая у позднего Бродского опирается на оппозицию живого и неживого, временного и постоянного, конечного и бесконечного. В стихотворении «Выступление в Сорбонне» читаем:

Изучать философию нужно, когда философия  
вам не нужна. Когда вы догадываетесь  
что стулья в вашей гостиной и Млечный путь  
связаны между собою, и более тесным образом,  
чем причины и следствия, чем вы сами  
со своими родственниками. И что общее  
у созвездий со стульями – бесчувственность, бесчеловечность.  
Это роднит сильнее, нежели совокупление  
или же кровь!... [1, 427]

Итак, бесчеловечность. Которая в контексте поздней лирики Бродского есть обычно система представлений, внеположных человеческому сознанию, развитых без его участия, не совпадающих с любой принятой человечеством системой координат. Показательно, что в оппозиции человеку у позднего Бродского почти всегда оказывается не божество, но существо или предмет другой природы, так или иначе соотносящейся со сферой бесконечного, постоянного или неживого. Это могут быть, как мы видели, стулья или созвездия, но также и чайки, например, или вообще птичка. То есть любой выход за границы собственно человеческих представлений достаточен для того, чтобы связать его с вечностью. Прочтем стихотворение о чайках в Дублине:

Я проснулся от крика чаек в Дублине.  
На рассвете их голоса звучали  
как души, которые так загублены,  
что не испытывают печали.  
Облака шли над морем в четыре яруса,  
точно театр навстречу драме,  
набирая брайлем постскрипту ярости  
и беспомощности в остекленевшей раме.  
В мертвом парке маячили изваяния.  
И я вздрогнул: я – дома, вернее – возле.  
Жизнь на три четверти – узнавание  
себя в нечленораздельном вопле  
или – в полной окаменелости.  
Я был в городе, где, не сумев родиться,  
я еще мог бы, набравшись смелости,  
умереть, но не заблудиться.  
Крики дублинских чаек! Конец грамматики,  
примечание звука к попыткам справиться  
с воздухом, с примесью чувств праматери,  
обнаруживающей измену праотца, –  
раздирали клювами слух, как занавес,  
требуя опустить длинноты,  
буквы вообще, и начать монолог свой заново  
с чистой бесчеловечной ноты. [1, 438]

Окружающее предстает здесь как совокупность языков: крик чаек, брайль облаков, безмолвие статуй в мертвом парке, нечленораздельный вопль и полная окаменелость, в которых узнается, то есть читается, жизнь. Все это языки мира, и все они находятся за пределами того языка, на котором говорит поэт. Чьи возможности у Бродского 70-х (а иногда и позже) сопоставимы только с могуществом Бога.

Вот эта прежняя картина мира, по Бродскому, в стихотворении о чайках в Дублине перестает существовать. Человеческого, поэтического, божественного языка оказывается недостаточно. Возникает ситуация, в которой он не адекватен. *Крики чаек требуют «конца грамматики», отказа от «букв вообще».* Для Бродского прежних лет такое требование, точнее, согласие с ним неслыханно. Сколько раз мы читали в его стихах 70-х годов: «Но мы живы, покуда / есть прощенье и шрифт» или: «Дорогая, несчастных / нет! нет мертвых, живых. / Все – только пир согласных / на их ножках кривых. / Видно, сильно превысил / свою роль свинопас, / чей нетронутый бисер / переживет всех нас». Да и знаменитое: «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще...» [1, 45-48]. Часть речи – из этого же ряда.

Позднему Бродскому тесны границы человеческого языка. Отсюда обращение к языку внечеловеческому, что в финале стихотворения и сформулировано: «Начать монолог мой заново / с чистой бесчеловечной ноты».

Обращение к бесчеловечности есть последний шаг движения, когда-то начатого в «Литовском ноктюрне» (с его освобождением от «рабства, данного в мясе, во плоти, на кости») и продолженного в стихах «На выставке Карла Вейлинка» (где совершен уже «шаг в сторону от собственного тела»). Метафизическому сознанию, о котором говорит Бродский, тесны границы не только тела, не только «я», но и человеческого взгляда на экзистенцию вообще.

А за пределами его возможны два направления: вверх, к Божественному, или в любом другом направлении – к неодоушевленному или неживому. Показательно, что в стихотворении «Мир создан был из смешения грязи, воды, огня...» (1993) эти отличные от человека субстанции, как прежде созвездия со стульями, обнаруживают обскую природу:

В клёкоте, в облике облака, в сверкании ночных планет  
слышится то же самое: «Места нет!»,  
как эхо отпрыска плотника либо как рваный SOS,  
в просторечии – пульс оконечивших солнц [1, 442].

Евангельская заповедь «Царство Мое не от мира сего» транскрибирована здесь как эхо бесчеловечности, голосом которой говорит вселенная. Аналогичный мотив, уже без аллюзий на Христа, находим в стихотворении «Наряду с отголоском в каждом доме...» (1993).

... Узурпированное пространство никогда  
не отказывается от своей необитаемости, напоминая  
сильно зарвавшейся обезьяне  
об исконном, доледниковом праве  
пустоты на жилплощадь. [1, 450]

Выход за границы человеческого означает освоение внечеловеческой точки зрения, которая принадлежит вечности – «времени, где не бывает тел». Метафизическое зрение, начинающееся с «шага в сторону от собственного тела», развиваясь, включает в свою орбиту взгляд вселенной, в которой нет места ни гуманизму, ни гуманоиду.

Зачем же тогда человек? В лекции «Что такое метафизика?» Хайдеггер говорит: «Бытие и Ничто взаимопринадлежат друг другу, однако не потому, что они – с точки зрения гегелевского понимания мышления – совпадают по своей неопределенности и непосредственности, а потому, что *само бытие в своем, существе конечно и обнаруживается только в трансценденции выдеинутого в Ничто человеческого бытия* [5, 95]. Этот тезис попадает в яблоко – раскрывает ядро противостояния конечного и бесконечного, человеческого и бесчеловечного у позднего Бродского.

**Включение.** Вселенная, или бесконечность в любом ее измерении, нуждается в человеке, своей противоположности, потому, что бесконечное не способно на самосознание. Тогда как конечное, движимое самой своей конечностью, способно на двойственную, внутренне антиномичную точку зрения, сущность которой определяется уникальной изменчивостью, гибкостью позиций, доступных человеческому зрению. Мы видели, как у Бродского оно расширяется в диапазоне от физического до метафизического, не теряя человеческой природы и обретая в то же время внечеловеческий подход к предмету. Эта уникальность конечного, разумеется, фигурирует и в лирике, и в эссеистике Бродского. Среди лирических текстов назо-

вем «Назидание», «Вертумна» и – один из шедевров позднего Бродского – стихотворение «На столетие Анны Ахматовой».

**СПИСОК ЦИТИРОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бродский, И. А. Сочинения Иосифа Бродского / И. А. Бродский. – СПб., 1999.

2. Волков, С., Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. – М., 2001.  
 3. Пас, Октавио. Освящение мига. – Екатеринбург / Октавио Пас, 1998.  
 4. Радышевский, Д. Дзен поэзии Бродского / Д. Радышевский. – М., 1999.  
 5. Хайдеггер, Мартин. Избранные лекции / Мартин Хайдеггер. – М., 2000.

Материал поступил в редакцию 20.11.07

**STOLYARCHUK S.P. Thematization of Time as actualization of philosophical and artistic tradition in the creative work by I.A. Brodsky**

The article views the main concepts of literary and philosophical-anthropological context in I.A. Brodsky's creative work. It also analyses the paradigm of antinomies in the poetics by this author. The process of creative thematization of Time by means of traditional and existential-innovator forms is regarded in the article.

УДК 82:1

**Коновод Л.М., Самосюк И.В.**

**КАТЕГОРИЯ КОМИЧЕСКОГО В ПОЭЗИИ Э. ЯНДЛЯ И О. ГРИГОРЬЕВА**

**Введение.** Теория комического получила развитие еще в трудах древнегреческих философов-энциклопедистов – Платона, Аристотеля, Цицерона. Каждая литературная и культурная эпоха выдвигала свою трактовку категории комического. В работах мыслителей XX века этот вопрос по-прежнему остается актуальным: Ф. Ницше дает комическому иррациональное объяснение, А. Бергсон выдвигает интуитивистскую концепцию. Данная проблема стала также предметом исследования М.М. Бахтина, Ю. Борева, Б. Дземидок, Л.В. Карасева. В книге В.Я. Проппа «Проблемы комизма и смеха» [4] осуществлена классификация видов смеха, особое внимание в ней уделено пародированию, комическому преувеличению, алогизации, циничному смеху. Именно эти проявления комического присутствуют в стихах австрийского конкретиста Э. Яндля и русского поэта О. Григорьева. В силу того, что на современном этапе отмечается интерес именно к инверсии официального, доминирующего в культуре дискурса, к альтернативным формам рациональности, к тематике перевёртышей и игрового начала в культуре, целью данного исследования является определение специфических черт, места и значения категории комического на примере стихов Э. Яндля и О. Григорьева.

Приемы компаративистики позволят выявить и описать черты типологического сходства в идейном содержании, мотивах и художественных образах произведений австрийского и русского поэтов, а также отметить отличия, обусловленные различиями социально-исторических условий, национальных культур.

**Детские стихи Э. Яндля и О. Григорьевича.** Протест против пуризма, рассудочности, нигилистический пафос по отношению к бюрократически-тоталитарному обществу прозвучал в середине XX века в произведениях Э. Яндля и О. Григорьева. Творческие искания этих авторов привели их независимо друг от друга к схожим эстетическим и поэтическим выводам. Оба поэта создавали «несерьезные» тексты, стихи для детей, при чем так успешно, что их авторские тексты считаются фольклорными и цитируются повсеместно. Именно в детских стихах этих поэтов с наибольшей силой прозвучала иронично-абсурдистская трактовка мира, стремление избавиться от «культурных идолов», поиски аутентичного, живого смысла.

Большинство «детских» стихов Э. Яндля и О. Григорьева представляют собой оригинальные жанровые формы: садистские стихи, страшилки, считалки, нескладушки, литературу черного юмора. В СССР и Австрии 50-60 гг. XX века с их высоким уровнем юридического и бюрократического регулирования такие жанры стали противовесом формализованности и догматизма литературной политики. Комплекс «чужачества», заявленный в стихах поэтов, становится формой внутренней эмиграции, бегства от уродующей действительности.

Детские стихи Э. Яндля и О. Григорьева основываются на своеобразном пересечении комического и трагического. Г.В.Ф. Гегель писал, что «часто путают смешное и собственно комическое. Смешон может быть всякий контраст существенного и его явления, цели

и средств, противоречие, благодаря которому явление снимает себя в самом себе, а цель в своей реализации упускает себя. К комическому же мы должны предъявить еще одно, более глубокое требование. Сатира, резкими красками живописующая противоречие действительного мира тому, чем должен был бы быть добродетельный человек, дает нам весьма сухое доказательство этого положения. Глупости, нелепости, заблуждения сами по себе далеко не комичны, как бы ни смеялись мы над ними» [3, стб. 383-384]. Именно подспудная, а иногда и открытая сатирическая направленность текстов Э. Яндля и О. Григорьева позволяют говорить о серьезной социальной ангажированности творчества этих поэтов:

Стою за сардельками в очереди –  
 Все выглядит внешне спокойно:  
 Слышны пулеметные очереди,  
 Проклятья, угрозы и стоны.

Трагическое возникает «как выражение позитивно неразрешимого конфликта, влекущего за собой гибель, либо тяжелые страдания достойных, заслуживающих глубокого сочувствия людей» [3, стб. 1087]. В поэзии Э. Яндля и О. Григорьева трагедия, страдания, насилие, деструкция повсеместно преследуют героев.

Необходимо отметить, что в «Поэтике» Аристотеля трагедия предполагает «перелом от несчастья к счастью или от счастья к несчастью» [1451a11]. Эти категории: трагическое и комическое, счастье и несчастье, смех и плач – глубоко амбивалентны, поскольку они вскрывают несовершенство мира и в то же время восстанавливают его устойчивость и целостность. «Комбинация трагического и комического, – по мнению Н. Гладких, – это гибридное катартическое образование, построенное на допущении, что необратимое обратимо. Смерть отреагируется как пустяк. Это не инициационный архетип, где происходит преобразование личностного ядра в границах одного и того же тела, символически умирающего и рождающегося заново. Для возникновения черного юмора необратимость смерти должна отчетливо осознаваться. Но то, что по смыслу должно вызвать горестное переживание, оформляется как смешное. Из-за того, что условность и противоестественность очищения вполне воспринимаются, разрядка не может быть полной. После нее остается некоторое сомнение – а так ли уж это смешно?» [2, с. 91]. Смерть в разных обличьях – частый персонаж «страшных» детских стихов Э. Яндля и О. Григорьева, герои ведут двойную жизнь, сосуществуют в мире смерти и мире жизни, попадают в нелепые ситуации, разбиваются, топяты, теряют части тела и продолжают жить. Мертвый, обездушенный мир не замечает гибели человека, его перехода в инобытие, неладно устроенный мир порождает деформированных, изломанных духовно и физически уродцев:

Сизов умер.  
 Но ожил снова.  
 Сизова скрутили,  
 Сизова связали,

**Коновод Людмила Михайловна, старший преподаватель кафедры классической и современной зарубежной филологии Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.**

**Самосюк Инна Васильевна, студентка 5 курса филологического факультета Брестского государственного университета им. А.С. Пушкина.**

Беларусь, БрГУ, 224665, г. Брест, ул. Советская, 8.