

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина»

*ИСКУССТВО СЛОВА В ДИАЛОТЕ
КУЛЬТУР:*

новое коммуникационное измерение

Электронный сборник материалов
Международной научно-практической конференции

Брест, 22 марта 2024 года

Брест
БрГУ имени А. С. Пушкина
2024

ISBN 978-985-22-0776-8

© УО «Брестский государственный
университет имени А. С. Пушкина», 2024

Об издании – [1](#), [2](#)

1 – сведения об издании

УДК 821.09"18/20"(082)

ББК 83.001я431

Редакционная коллегия:

Л. В. Скибицкая (отв. ред.), **Л. М. Садко**, **И. А. Ворон**,
С. С. Клундук, **О. Н. Ковальчук**

Рецензенты:

заведующий кафедрой зарубежной филологии Северо-Восточного
государственного университета кандидат филологических наук, доцент

А. Е. Крашенинников

ведущий научный сотрудник Центра исследований белорусской культуры, языка
и литературы НАН Беларуси кандидат филологических наук, доцент

А. В. Брезгунов

Искусство слова в диалоге культур: новое коммуникационное
измерение [Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар.
науч.-практ. конф., Брест, 22 марта 2024 г. / Брест. гос. ун-т им.
А. С. Пушкина ; редкол.: Л. В. Скибицкая (отв. ред.) [и др.]. – Брест :
БрГУ, 2024. – Режим доступа: <http://rep.brsu.by/handle/123456789/10132>.

ISBN 978-985-22-0776-8.

В издании представлены научные статьи, посвященные актуальным вопросам
словесности XIX–XXI вв. Ответственность за содержание материалов несут авторы.

Адресуется преподавателям, аспирантам, магистрантам и студентам учреждений
высшего образования.

Разработано в PDF-формате.

УДК 821.09"18/20"(082)

ББК 83.001я431

Текстовое научное электронное издание

Системные требования:

тип браузера и версия любые; скорость подключения к информационно-
телекоммуникационным сетям любая; дополнительные надстройки
к браузеру не требуются.

© УО «Брестский государственный
университет имени А. С. Пушкина», 2024

В НАЧАЛО

2 – производственно-технические сведения

- Использованное ПО: Windows 7, Microsoft Office Word 2010;
- ответственный за выпуск Ж. М. Селюжицкая, корректор А. А. Лясник, технический редактор Л. В. Скибицкая, компьютерный набор и верстка Л. В. Скибицкая;
- дата размещения на сайте: 11.11.2024;
- объем издания: 3,44 Мб;
- производитель: учреждение образования «Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина», 224016, г. Брест, ул. Мицкевича, 28. Тел.: 8(0162) 21-70-55. E-mail: rio@brsu.by.

В НАЧАЛО

СОДЕРЖАНИЕ**РАЗДЕЛ 1
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ СТРАТЕГИИ
ГУМАНИТАРНЫХ НАУК В НОВОМ КОММУНИКАЦИОННОМ
ИЗМЕРЕНИИ**

Басова А. И., Лю Тиньюань Традиционная каллиграфия и живопись в создании и продвижении китайских брендов: межкультурный аспект

Батура Е. О. Метажанровая природа постмодернистского романа

Варабей М. П. Публіцыстычны элемент у творах Уладзіслава Сыракомлі

Воран І. А. Філасофска-медытатыўная лірыка Ніны Мацяш

Гурина Н. М. Булгаковские аллюзии в повести Е. Долгопят «Лед»

Данилович Т. В. Идеи чистого искусства в литературной критике русских писателей XX в.

Зезюлевич А. В. Трансформация мифологических сюжетов в цикле рассказов Л. Рублевской «Старасвецкія міфы горада Б*»

Ивченков В. И. Слово в новом медийном пространстве

Кавальчук В. М. Паэтыка кантрасту ў лірыцы Н. Гілевіча 90-х гг. XX ст.

Касцючык В. М. Поліфункцыянальнасць прыказак у гістарычнай прозе беларускіх пісьменнікаў

Клундук С. С., Лихтар В. А. Лингвостилистические ресурсы создания аудиальной составляющей рекламных видеороликов

Кузнечик Е. В. Художественное пространство места проживания в романе Г.Бёлля «Дом без хозяина»

Лавшук О. А. Национальный образ мира в современной русскоязычной поэзии Беларуси

[Мельнікава З. П.](#) Псіхалагічная паэтыка і аксіялагічныя дамінанты ў аповесці “Сцюжа” В. Быкава

[Мельнікава З. П.](#) Экзістэнцыйна-філасофская і канкрэтна-гістарычная праблематыка аповесці “Пакахай мяне, салдацік” В. Быкава

[Минчук И. И.](#) Речевые паттерны как средство конструирования образа человека труда в белорусских региональных СМИ

[Навасельцава Г. В.](#) Аксіялагічны патэнцыял раманаў У. Дамашэвіча і У. Рубанава

[Переход О. Б.](#) Региональный лингвокультурный компонент в семантической структуре имен собственных

[Пивоварчик Т. А.](#) «Китайский я выучу только за то...»: образ китайского языка в белорусских СМИ

[Пинковский В. И.](#) Александр Суме – лирик в типологии французских «Малых романтиков»

[Радкевіч В. І.](#) “Боская камедыя” ў мастацкай прасторы Уладзіміра Караткевіча (на матэрыяле містэрыі “Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах сатаны” і рамана “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”)

[Рыжкович А. Ч.](#) Лексема *онлайн* и ее производные в медиадискурсе: семантика и функционирование

[Садко Л. М.](#) Вершаказы А. Разанава: філасафізм аўтара

[Сардарова А. А., Цао Хаоцянь.](#) Языковые средства создания образности (на материале английского и китайского сказочного дискурса)

[Семчёнok Л. И.](#) Басня как жанр в немецкой литературе эпохи Просвещения

[Сенкевич В. И.](#) Титулованная самость и персональная именитость

[Скібіцкая Л. В.](#) Казачны дыскурс драматургіі для падрастаючага пакалення Г. Марчука

Смаль В. М. Вобраз станоўчага героя ў драматургіі для падростаючага пакалення

Смаль В. М. Сацыяльна-культурныя дамінанты у маладзёжнай п’есе “Чырвоны воўк” А. Іванова

Сомов С. Э. Поэтика русскоязычных переложений псалмов белорусского просветителя Георгия Конисского

Хуа Эрчжи. Риторические особенности русской предвыборной речи

Шамякіна М. В. Тэма падарожжаў у часе ў беларускай літаратуры

Шамякина Т. И. Научные гипотезы в произведениях К. Г. Паустовского

Шахназарян Н. М. Автор – герой – читатель в образе книги поэтов-романтиков

Швед И. А. Устныя повествование Брестчины о занятиях прядильно-ткаческими работами

Шмолин В. И. Журналистика нового времени: конвергенция или информационный передел?

Шкор Л. А. Искусство слова в организации музыкально-познавательной деятельности учащихся: принципы и методы

РАЗДЕЛ 2 КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ И ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

Бугаева М. В. Мотив любви в лирике сборника «Живое зерно» В. Поликаниной

Дабралінская А. А. Адбор рэпрэзентатыўных твораў сучаснай п’есы для дзяцей

Дабралінская А. А. Выхаваўчы патэнцыял п’есы “Маленькі анёлак” С. Кавалёва

Зиневич К. С. Образ храма в творчестве Н. В. Гоголя

Колесникова А. П. Функции демонологических персонажей в романе «Мастер и Маргарита» М. Булгакова

Корнилюк М. А. Особенности интернет-маркетинга в социальной сети Instagram

Лабай М. Г. Духовные искания С. Есенина: истоки и литературные мотивы

Літвіновіч С. А. Архітэктоніка графічнай навелы “Леў” М. Сеннікава і А. Лабуса са зборніка «Легенды дрэмучэго леса»

Літвіновіч С. А. Графічная навела “Дзень горада” В. Манковіч са зборніка «Легенды дрэмучэго леса»: эстэтыка і паэтыка

Лу Юйсю. Вопросы культуры в контенте региональных СМИ Беларуси и Китая: постановка проблемы

Ма Жун. Социальные сети в пространстве современной коммуникации

Макаревич Г. М. Пражский текст в романе Д. Рубиной «Синдром Петрушки»

Мазурук В. В. Концепт «дорога» в контексте русской модели космо-психо-логоса

Мозырчук В. В. Тема безумия в русской литературе второй половины XIX в. (на материале романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»)

Нанос А. В. «Другая жизнь» Ф. Рота: отношения «автор-текст-читатель» в метапрозе

Павлова А. А. Междометия как средства эмоциональной реакции аудитории на новостную информацию

Пекарь Я. Я. Экфрасис как минус-приём

Попека А. С. К пониманию художественного текста – через его лингвистический анализ

Радченко Т. А. Элементы белорусской мифологии и фольклора в произведении Яна Барщевского «Шляхтич завальня, или Беларусь в фантастических рассказах»

Ралько У. А. Да праблемы інтэрмедыяльнасці ў літаратуразнаўстве

Родцевич Р. И. «Проза жизни» как предмет художественного исследования А. А. Фета («Семейство Гольц»)

Сахарчук В. Д. Онирические мотивы в малой прозе А. П. Чехова

Скрипник Т. Р. Протретиические черты в адресованной лирике А. С. Пушкина

Скрипник Т. Р. Увещательный дискурс в произведениях древнерусской литературы

Феоктистов А. А. Как сделан «Чагин»? (о трансформации гоголевского кода в романе Е. Г. Водолазкина)

Хабовец Е. А. Металитературная поэтика «Театрального романа» М. А. Булгакова

Ходинская М. В. «Лондон. Биография» Питера Акройда: образ города

Ху Сэньбо. Дискурс общественно-политической газеты «СБ. Беларусь сегодня» в системе национальных СМИ Беларуси

Цзэн Цзяцзя. Брак как феномен обыденного языкового сознания китайского народа (на материале фразеологизмов)

Чешко К. Н. «Культурное» пространство в структуре мифологической модели мира ранней прозы Н. В. Гоголя (на примере повестей «Ночь перед Рождеством» и «Вий»)

Чжан Сыни. Современная система русскоязычных СМИ в Китае

Шпарло В. Н. Особенности развития современного радиовещания в контексте коммуникативных практик

Шпарло В. Н. Проблемно-тематическое поле радиовещания Брестчины в контексте коммуникативных практик

Щептева В. Э. Особенности перевода сборника «Чудаки» Фэна Цзицзя с китайского на русский язык

Юань Сюйнан. Концепт «Любовь» в лингвокультурологическом освещении (на китайском материале)

УДК 81`38:82-311.4

А. И. Басова, Лю Тиньюань

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

ТРАДИЦИОННАЯ КАЛЛИГРАФИЯ И ЖИВОПИСЬ В СОЗДАНИИ И ПРОДВИЖЕНИИ КИТАЙСКИХ БРЕНДОВ: МЕЖКУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: Китай, культура, ценности, бренд

Аннотация. Понимание традиционных ценностей китайской культуры имеет решающее значение для бизнеса, стремящегося продвигать китайские товары на международном рынке. Ценности, такие как гармония, коллективизм, уважение к традициям, могут быть использованы для создания уникальных торговых предложений, которые найдут отклик у международных потребителей. Включив элементы традиционной китайской культуры в свои маркетинговые стратегии, компании могут дифференцировать свою продукцию и создать сильный фирменный стиль, привлекающий потребителей по всему миру.

Китайская культура, история которой насчитывает несколько тысячелетий, является одной из старейших и наиболее сложных цивилизаций в мире. Уходящая корнями в древние традиции, она воплощает в себе гармоничное сочетание преемственности и адаптации, органично объединяя старое с новым. Синтез различных видов искусства выступал как один из ключевых элементов, определяющих структуру китайской художественной культуры. Направленный на трансляцию информационных кодов последующим поколениям, он явился своеобразным полем развития новых форм и жанров, не сводимых к простой сумме исходных компонентов [1]. Сегодня с ростом культурной глобализации растет спрос на аутентичные и культурно насыщенные продукты. Потребители все чаще ищут продукцию, отражающую наследие и традиции их страны происхождения. Поэтому изучение того, как традиционные китайские ценности могут быть интегрированы в продвижение китайских товаров на международном рынке, не только актуально, но и необходимо для компаний, стремящихся добиться успеха на мировом рынке. Кроме того, изучение роли традиционных ценностей в продвижении китайских товаров на международном рынке также может дать ценную информацию о межкультурных маркетинговых стратегиях. Это может помочь компаниям понять, как эффективно общаться с потребителями из разных культурных слоев, что приведет к более успешным международным маркетинговым кампаниям. Эта уникальность делает китайские бренды узнаваемыми на международном рынке, помогает формировать характеристики бренда и формирует дифференцированную конкуренцию с другими международными брендами.

Являясь сокровищем китайской культуры, традиционная каллиграфия и живопись обладают уникальным художественным стилем и глубоким культурным наследием. Признанные как нематериальное культурное наследие, эти виды искусства служат культурными посредниками, передавая уникальную идентичность Китая миру. В истории Китая иероглифы не только формировались как культурное наследие, но и как своеобразная художественная модель отражения реальности. Искусство каллиграфии является средством передачи традиционной культуры, а дух традиционной культуры заключен в искусстве каллиграфии [3].

Китайские иероглифы всегда являлись показателем особой чувствительности их создателей к визуально представленной красоте, эстетичности различных явлений и объектов окружающей действительности. Значение китайской каллиграфии на протяжении всей ее истории не сводилось к чисто вербально выраженным содержаниям, но представляло собой многоаспектное культурное явление [2, с. 8]. Китайская культура, глубоко укоренившаяся в иероглифической символике, способствует формированию уникального мировоззрения, при котором люди осмысливают мир с помощью образов и концепций, воплощенных в этих иероглифах. Китайские компании стратегически используют традиционную каллиграфию и живопись в своих брендовых и рекламных материалах, используя богатое культурное наследие нации.

Так, Guangdong Xizhilang Holdings Ltd., известная своим «Чаем с молоком – Ци Ци» (Ci Ci 奶茶), торговая марка которой Xi Zhi Lang (喜之郎), что переводится как «радость в моем возлюбленном» («парень, который нравится», «парень, которого люблю»). Название чая исходит/ вытекает из лингвистических и семантических значений, составляющих его иероглифов «сизиланг» (喜之郎), где «си» (喜) любить, нравится, «жи» (之) суффикс притяжательности, «ланг» (朗) парень, возлюбленный. На логотипе Xi Zhi Lang изображены иероглифы, выполненные в стиле скорописи, на фоне традиционной красной печати (рисунок 1):



Рисунок 1 – Логотип компании Xi Zhi Lang

В свою очередь, цвет логотипа автомобильного бренда Geely (слово «Geely» в переводе с китайского означает «счастье») синий и серый (рисунок 2).



Рисунок 2 – Логотип компании Geely Holding

Эти цвета передают ощущение спокойствия, стабильности и гибкости и символизируют надежность и качество. По мнению дизайнеров, серый никогда не выходит из моды. Кроме того, этот цвет ассоциируется с высокими технологиями, новейшими разработками и исследованиями. Сдержанность же выбранного оттенка говорит о долгосрочных планах развития компании.

Диагональные широкие линии, которые образуют склон, напоминают лестницу и олицетворяют карьерный рост, выход на мировой рынок, высокие продажи. Эллипс, который расположен у подножья горы символизируют надежду и новое начало. По мнению представителей Geely, именно так выглядит стремление бренда быть более открытым и неограниченным в будущем. Дизайн и цвет логотипа ассоциируются с высокой технологичностью, открытостью к переменам и устремленностью в будущее.

Этимология названия бренда Geely («счастье») углубляется в лингвистические и семантические слои составляющих его иероглифов. Первый иероглиф «син» (幸) включает в себе семантическое поле, охватывающее понятия успешный, удачливый. Второй иероглиф «фу» (福) передает значения, связанные с радостью, благословением. По сути, название бренда «счастье» включает в себе многогранный нарратив, который выходит за языковые, культурные и эмоциональные границы.

Как видим, помимо своего лексического значения, названия брендов функционируют как слоганы компаний, устанавливая связь между концепцией (в нашем случае – это «радость в моем любимом» и «счастье») и потреблением предлагаемой продукции (чай, автомобили и пр.). Эта двойная роль не только придает брендам эмоциональный резонанс, но и повышает их запоминаемость среди потребителей. Включение элементов традиционной китайской культуры еще больше повышает привлекательность брендов, выделяя их на переполненном рынке, изобилующем аналогичными товарами. Стратегическая интеграция традиционных культурных элементов не только повышает привлекательность компаний на рынке, но и отра-

жает их приверженность сохранению культуры и инновациям в динамичном ландшафте потребительского брендинга. Это не только добавляет культурной аутентичности в корпоративный брендинг, но и находит глубокий отклик у китайских потребителей, вызывая чувство гордости. Помимо внутренних рынков, использование традиционных ценностей в брендинге способствует распространению китайской культурной идентичности на мировой арене, использование традиционных культурных символов служит средством донесения китайского культурного наследия международной аудитории. Поскольку Китай продолжает утверждать свое культурное влияние на мировой арене, интеграция традиционных художественных элементов в рекламу остается краеугольным камнем его дипломатии мягкой силы, способствующей межкультурному пониманию и признательности.

С ускорением глобализации и стремительным развитием информационных технологий каналы межкультурной коммуникации становятся все более разнообразными. Традиционные ценности Китая, в частности каллиграфия и живопись демонстрируют свою уникальность и культурный контекст зрителям по всему миру благодаря различным международным художественным выставкам, мероприятиям по культурному обмену, онлайн-платформам искусства и т.д.

В процессе дизайна и продвижения бренда необходимо изучать современные концепции и методы маркетинга и в то же время интегрировать элементы и символы традиционной китайской каллиграфии и живописи, чтобы сформировать имидж бренда с уникальным культурным подтекстом и международным стилем. Это не только привлечет внимание отечественных потребителей, но и повысит конкурентоспособность бренда на международном рынке. Используя силу традиционной китайской культуры в качестве средства выражения бренда, компании могут наладить более глубокие связи с потребителями, повысить лояльность к бренду и, в конечном счете, обеспечить устойчивый рост в условиях растущей глобальной конкуренции.

Список использованной литературы

1. Минцзы, Ч. Влияние искусства китайской каллиграфии на современный дизайн костюма. К проблеме визуальных рецепций и семантических форм / Ч. Минцзы // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://kostumologiya.ru/PDF/13IVKL320.pdf>. – Дата доступа: 14.04.2024.
2. Шуан, Ф. Об искусстве китайской каллиграфии как культурном феномене / Ф. Шуан // Культура и цивилизация. – 2023. – Т.13. – № 5А-6А. – С. 7–15.
3. Chen, D. Numerous manifestations of Chinese calligraphy in traditional Chinese culture / D. Chen // Art technology. – 2016. – № 2.

[К содержанию](#)

УДК 82.0

Е. О. БАТУРА

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

МЕТАЖАНРОВАЯ ПРИРОДА ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА

Ключевые слова: метажанр, постмодернизм, роман, метароман.

Аннотация. Современное литературоведение включает в себя не только анализ отдельных текстов, но и исследование более общих тенденций и характеристик литературы. Один из таких общих аспектов – жанровая природа художественного текста, который включает в себя элементы различных жанров и в то же время, как самостоятельный жанр, является объектом анализа.

Литература второй половины XX в. развивается в тесной связи с философией, формирует общие тенденции поиска новых концептуальных основ, объясняющих мир, человека, природу, искусство, науку в условиях распада прежних гуманистических ценностей с точки зрения постмодернистской философско-эстетической системы, для которой важным стал вопрос об отношениях реальности и искусства.

Литературный жанр как отражение мировоззрения не мог оказаться вне этих изменений. Постмодернистский роман (Д. Фаулз, Ф. Соллерс, Х. Кортасар, Дж. Барт) вобрал в себя все важнейшие изменения, которые произошли в литературе постмодернизма, и стал основным жанром современной эпохи. И. С. Скоропанова отмечает, что «особенность постмодернизма в том, что он итожит накопления, подвергая в то же время их ценности деканонизации» [4, с. 62]. То есть постмодернизм является переоценкой не только искусства и литературы, но и самых важных понятий о том, что такое культура и цивилизация.

Постмодернистский роман характеризует свободное отношение к таким традиционным литературным особенностям, как первостепенное значение сюжетной составляющей произведения, реалистичность, устоявшаяся система персонажей, и выдвигает на первый план форму произведения, что ставит под вопрос жанровую систему. И. С. Скоропанова пишет: «Традиционные интерпретации искусства и прекрасного сменяются более раскрепощёнными» [4, с. 66]. Поэтому в постмодернизме идет отказ от разделения на высокие и низкие жанры, что обусловлено изменением взгляда на литературу и искусство в целом. Таким образом, увеличивается выбор материала для создания произведения, что расширяет авторские возможности и не сковывает их строгими жанровыми условностями. Вследствие этого происходит актуализация «второстепенных жанров, “мутирующих” с

“ведущими” литературными жанрами между собой» [4, с. 66]. Так, постмодернистская поэзия сохраняет в себе такие традиционные жанры, как любовная, философская лирика и элементы пастиша, клише; в театральном искусстве преобладает авангардистский подход, который изменяет само понятие театральной постановки. Пьесы постмодернистского театра характеризуются свободой языка и отсутствием запретных тем. В прозаической литературе также появляются новые гибридные формы. Например, происходит соединение жанра детектива с постмодернистской техникой «принципа матрешки», что приводит к возникновению жанра палп-фикшн, а использование техники фабуляции создает киберпанк. Происходит слияние с изобразительным искусством, что создает жанр графического романа. Вследствие взаимодействия философии с литературой появляется жанр метаромана.

Метажанр является инструментом для анализа литературных тенденций: он позволяет увидеть, какие жанры и элементы были популярны в определенный период времени, как они менялись и развивались. Белорусский ученый, теоретик литературы А. Андреев в своих исследованиях отметил: «... метажанровый тип содержания реализуется в жанрах романтических (роман, романтическая повесть, новелла, трагедия, драматическая комедия или “лёгкая драма” (Г. Н. Пospelов), некоторые жанры лирики) и этологических (сатира, этологическая повесть, очерк, басня, сатирическая комедия и др.). <...> Таким образом, метажанровая специфика лежит в плоскости “мышления характерами”. Поэтому эту стратегию художественной типизации следует отнести прежде всего к эпосу и драме, хотя она просматривается и в лирике – в той мере, в какой там проявляется характеры» [1, с. 122].

Одним из проявлений склонности романа к внежанровости является метароман. Рассмотрим, какие специфические жанровые черты присущи метароману как разновидности постмодернистского романа. Метароман использует те же приемы, что присущи произведениям-симулякрам, но делает это осознанно, тем самым разрушая симулякр его же методом. Одним из известных метароманов в русской литературе является роман В. Шкловского «ZOO, или Письма не о любви». В текст романа в качестве персонажа вводится литературный критик, моделирующий ситуацию самоописания литературы. В результате чего такие литературные категории как жанр, сюжет и другие компоненты текста раскрываются в тексте художественного повествования.

Метароман – это сложное структурное образование. И. Ильин отмечает, что характерная для метаромана саморефлексия «присуща современным писателям постмодернистской ориентации, выступающим как теоретики собственного творчества. Да, пожалуй, и специфика этого искусства

такова, что оно просто не может существовать без авторского комментария. Все, что называется – “постмодернистским романом” <...> непременно включает весьма пространные рассуждения о самом процессе написания произведения» [3, с. 155]. Однако авторские комментарии, или же «присутствие автора в тексте» также не всегда служат определением метаромана. Например, роман Т. Манна «Доктор Фаустус», который является рефлексией на «Фауста» И. Гете и снабжен пространными авторскими комментариями, не полагает себя самоосознанным. Комментарии – наиболее распространенный саморефлексивный прием. Именно они могут привлекать внимание к произведению, как к артефакту. Комментарии являются одной из важных составляющих метаповествования, которое «тематизирует» сам акт повествования и, когда оно используется в нехудожественном дискурсе, служит подтверждением правдоподобия рассказанных событий.

В эпоху постмодерна прочный статус автора-творца пошатнулся. Р. Барт ввел термин «смерть автора», который позже стал одним из постмодернистских приемов: «Чтобы обеспечить письму будущность, нужно опрокинуть миф о нем – рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора» [2, с. 237]. Если традиционно считалось, что книга является произведением писателя, то в метаромане такие отношения «автор – произведение» инвертируются, создавая из автора образ, сконструированный произведением. Для читателя авторский образ возникнет только в процессе чтения, благодаря вербальной составляющей текста, но также автор может быть создан и преобразован своим произведением во время его написания, как, например, в «Любовнице французского лейтенанта» Д. Фаулза, где он появляется не только в роли автора-творца, но так же, как и персонаж своего романа. Интерпретация метароманов выходит за пределы изначального замысла произведения, где не существует определенного смысла, а торжествует многозначность, которая не находится под контролем автора.

В реалистической традиции персонажи литературного произведения воспринимались читателем как живые люди, со своими характерами, именами, историей, мыслями, мечтами. Однако в постмодернистском произведении отождествление персонажа с живым человеком невозможно. Впоследствии персонажи становятся «дегуманизированными», их действия и мотивы чаще всего непонятны читателю, или же персонаж может не иметь цели своего «существования» вообще. Персонажи могут быть преднамеренно аллегорическими, как, например, в произведениях болгарского писателя Г. Господинова («Естественный роман») или русского романиста В. Пелевина («Зигмунд в кафе»). Таким образом, персонажи все чаще ведут себя как вымышленные существа, порой даже осознавая свою вымышленность и переживая своеобразный экзистенциальный кризис по этому

поводу. Именно осознание собственной фиктивности размывает границы романа, выводя его на мета-уровень.

Помимо саморефлексии, метароман также обладает другими характерными чертами, которые эту саморефлексию поддерживают и создают. В связи с определением жанра необходимо пересмотреть такие понятия, как «сюжет», «персонажи», «послание» и так далее, поскольку их смысл также будет трансформироваться в метаромане.

Описания – важная структурная часть реалистического и модернистского романа. В метаромане вместо того, чтобы дать читателю точное представление о месте или времени действия, привлечь внимание к важным деталям или создать определенную атмосферу, описание часто становится «ложным». Описание девизуализирует описываемый объект, делая его непонятным и сложным для воспроизведения в воображении, что также обуславливается отсутствием логики повествования. Читатель часто обнаруживает объекты, которые описаны с невозможными деталями или с несуществующей точки зрения, что делает объекты, отделенными от повествования. Именно отсутствие референции обращает внимание читателя к внутренней структуре произведения, его статусу чистой формы.

Таким образом, метароманом может быть определено произведение, которое создано в эпоху постмодернизма и характеризующегося такими чертами, как осознанное манипулирование вымышленными структурами, и в которых саморефлексивная составляющая будет доминирующей. Именно нагромождение структур и изначальное признание себя вымыслом наделяет метароман мобильностью, позволяющей читателю самому надевать произведение смыслом, который будет одним из бесконечно возможных. Метароман предполагает особый способ чтения и изучения взаимодействия реальности и вымысла в произведениях, позволяет обратить внимание в первую очередь на форму произведения, тем самым извлекая из нее смысловые структуры.

Список использованной литературы

1. Андреев, А. Н. Теория литературы : учебник : в 2 ч. / А. Н. Андреев. – Минск : Изд-во Гревцова, 2010. – Ч. 1. Художественное произведение. – 200 с.
2. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с франц. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст., Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
3. Ильин, И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм [Текст] / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 253 с.
4. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / И. С. Скоропанова. – 6-е изд. – М. : Флинта ; Наука, 2006. – 608 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.09 Сыракомля

М. П. ВАРАБЕЙ

Беларусь, Мінск, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, філіял “Інстытут літаратуразнаўства імя Янкі Купалы”

ПУБЛІЦЫСТЫЧНЫ ЭЛЕМЕНТ У ТВОРАХ УЛАДЗІСЛАВА СЫРАКОМЛІ

Ключавыя словы: публіцыстыка, XIX стагоддзе, беларуская літаратура, нарыс, падарожныя нататкі, эсэ, верш, літаратурная крытыка.

Анотацыя. Уладзіслаў Сыракомля вядомы сучаснаму чытачу ў першую чаргу як паэт, прызнаны пясняр народа, “лірнік вясковы”. Аднак калі пільней разгледзець творчы набытак аднаго з вядучых пісьменнікаў сярэдзіны XIX ст., то можна адзначыць яго тэксты, якія адносяць у розных крыніцах да публіцыстыкі. Неабходна заўважыць надзвычайную чуйнасць творцы да падзей сучаснасці, што праявілася ў многіх жанрах з інструментарыя Уладзіслава Сыракомлі, як у прозе, так і ў паэзіі. Звернемся да спадчыны пісьменніка, каб выявіць, як праявіўся публіцыстычны складнік у яго асобных творах.

Публіцыстычную скіраванасць можна прасачыць на прыкладзе твораў Уладзіслава Сыракомлі (1823 – 1862, сапр. Людвік Францішак Кандратовіч) у прозе – нарысах, эсэ, літаратурна-крытычных артыкулах, разам з тым, і ў паэзіі. У спадчыне пісьменніка назіраецца пераемнасць з асветнікамі пачатку XIX ст., тымі, хто збіраў і даследаваў матэрыялы па гісторыі, культуры, фальклору, распаўсюджваў веды ў шырокіх чытацкіх колах (З. Даленга-Хадакоўскі, Я. Чачот, М. Чарноўская, А. Ходзька і інш.). Аднак не мелася на мэце сухая занатоўка фактаў, так, напрыклад, У. Мархель адзначыў, што цікавасць да “краёвай” гісторыі спалучалася ў творцаў таго часу з імкненнем асэнсаваць інтарэсы народа [1, с. 77]. Таму пісьменнікі ў сваіх працах выкарыстоўвалі тое, што дазваляла папулярываць навуку і праяўляць праз яе актуальныя для грамадства пытанні, – публіцыстыку. Менавіта ў ёй рэалізуецца магчымасць, як выказаўся В. П. Рагойша, з павышанай эмацыянальнасцю звярнуцца да сучаснікаў і выказаць уласны пункт погляду на тыя ці іншыя надзённыя праблемы [3, с. 203].

Пісьменніцкі асяродак Беларусі XIX ст. меў непасрэднае дачыненне да тагачаснага перыядычнага друку, дзе ў розных формах выражалася грамадская думка. Перыёдыка была пляцоўкай, на якой часта ўпершыню апрабаваліся і мастацкія творы, разгортвалася палеміка па разнастайных пытаннях, а адукаваныя людзі краю такім чынам звязваліся паміж сабой і падтрымлівалі кантакт з шырокім колам чытачоў. Сувязь творчай біяграфіі Уладзіслава Сыракомлі з перыядычным друкам XIX ст. неаспрэчная, калі

ўлічыць супрацоўніцтва са шматлікімі выданнямі, напрыклад, “TeKa Wileńska”, “Gazeta Codzienna” (варшаўскае выданне нават запрашала пісьменніка стаць рэдактарам), “Gazeta Warszawska”, “Kurjer Wileński” (уласна быў у рэдкалегіі) і інш.

У перакладзе на беларускую мову існуе толькі частка твораў Уладзіслава Сыракомлі. Калі звяртацца да трох найбольш новых перакладных выданняў, можна заўважыць адрозную сістэматызацыю праявічых твораў укладальнікамі. У зборніку “Добрыя весці” (1993) проза змяшчаецца ў раздзел пад назвай “Нарысы, нататкі, эсэ”, у “Выбраных творах” 2006 г. – “Проза”, у “Выбраных творах” 2011 г. – асобна “Проза” і “Публіцыстыка, крытыка”. Аб’ём прадстаўленых тэкстаў у кожнай з кніг, верагодней за ўсё, абгрунтаваны выдавецкімі магчымасцямі, а нягледзячы на тое, што ўкладзены зборнікі К. А. Цвіркама, яго бачанне дыферэнцыяцыі абазначаных твораў змянялася з цягам часу ад прыватна-жанравага вызначэння, праз агульную катэгорыю – проза, і да выяўлення постаці Уладзіслава Сыракомлі-прафесіянала – публіцыста і літаратурнага крытыка.

Проза Уладзіслава Сыракомлі, якую звыкла адносяць да краязнаўчых нарысаў, нататак, эсэ, мае аднак не толькі скіраванасць у мінулае і апісанне стану краю пасродкам метаду канстатацыі фактаў рэчаснасці, калі глядзець на працы аўтара з пазіцыі сучаснасці. Жанравае вызначэнне твораў Уладзіслава Сыракомлі дагэтуль складае няпростую задачу і схіляе пагадзіцца з аўтарскай маркіроўкай. Найбуйнейшыя і знакамітыя “Wędrówki po moich niegdyś okolicach: Wspomnienia, studja historyczne i obyczajowe” (“Вандроўкі па маіх былых ваколіцах”, 1853), Wycieczki po Litwie w promieniach od Wilna (“Падарожжа па Літве і ў радыюсе Вільні”, Т. 1 – 1857, Т. 2 – 1860), “Mińsk” (“Мінск”, 1857), “Dziennik podróży po Litwie i Żmudzi” (“Дзённік падарожжа па Літве і Жмудзі”; 1858), “Niemen od źródeł do ujścia” (“Нёман ад вытокаў да вусця”, 1861) і інш. – утрымліваюць і ўражанні “тут і цяпер”. У іх паўстаюць асабліва набалелымі і надзённымі праблемы і заганы грамадства, сярод іх прыгон, адсутнасць асветы, пашаны да культуры, п’янства, лянота і інш.

Увага пісьменніка скіравана на яго сучаснасць, у тым ліку на стан саслоўя, з якога ён выйшаў, меўшы свой “герб з пячаткай”. Уладзіслаў Сыракомля адзначае, што засцяпковы шляхціц “не клапаціцца пра сваю асвету, пра лепшы побыт, пра павышэнне прадукцыйнасці сваёй гаспадаркі” [4, с. 186]. У рыторыцы аўтара праяўляецца незадавальненне цяперашнім парадкам рэчаў, ён робіць выснову, што шляхце сёння застаецца “яшчэ болей драбнецць ці адрадзіцца ў новай форме”. І акрэслена выйсце ў засваенні патрэбных прафесій, “якія прапануе ўрад кожнаму, хто пажадае працаваць” – сярод будучых заняткаў названы земляробства, літаратура, гандаль [4, с. 187].

Нярэдка аўтар звяртаецца да панурых пейзажаў, заўважае агульны заняпад правінцыі і вёскі, адсутнасць цікавасці да кнігі, да мастацтва, нават да актуальных навінаў, якія можна даведацца з прэсы.

Адным з пільнейшых клопатаў Уладзіслава Сыракомлі стала вызваленне сялянства ад прыгону, гарманічнае суіснаванне прадстаўнікоў розных слаёў грамадства. Гэта праявілася ў паэзіі Уладзіслава Сыракомлі, асабліва, у вершах і гутарках сацыяльнай скіраванасці. У гэтым шэрагу можна назваць “Прысвячэнне ліцвінам народных гутарак” (1852), “Вызваленне сялян” (верагодна, 1859), “Нядзеля”, “Эпітафія землеўласніку Д.О.М.” і інш.

Так, у вершы “Вызваленне сялян”, створаным з нагоды з’езду шляхты 1858 г., які не даў абяцанай замены паншчыны чыншам, лірнік вясковы напісаў пра спадзевы на лепшае, дзе “айцы паветаў” меркавалі скінуць “прыгону ёрмы”. Але чаканага не адбылося: “Аднак жа сталася... Мой край няшчасны! / Карону годнасці ў цябе сарвалі, / Твае айцы сваёй рукой уласнай / Кайданы люду самі ўмацавалі” [4, с. 60].

У “Вандроўках” Уладзіслаў Сыракомля падкрэслівае: “Не трэба быць вучоным, дастаткова быць чалавекам і хрысціянінам, каб убачыць, як шмат павінны мы аддаць сялянам – сардэчнасці як братам, удзячнасці як карміцелям” [4, с. 308]. Разам з тым, аўтар бачыць узаемазалежнасць прыгонніка і прыгоннага, адзначаючы, што ўладальнік зямлі ў нядбайным стаўленні да падданных і сам “становіцца пакутнікам”.

Аўтар актуалізуе як адну са значных праблем грамадства, выказваючыся сучанай мовай, алкагалізацыю. Асабліва шкодным месцам для насельніцтва тагачаснай Літвы-Беларусі бачыцца карчма, якую называе Уладзіслаў Сыракомля “пасткай для сялян”, і якая, між іншым, не болей карысная для астатняга грамадства. У апісанні дарогі ад Міра на Нясвіж пісьменнік адзначыў аж тры карчмы “з маляўніча завітнелымі саламянымі стрэхамі і напалову разваленымі сценамі”, і задаўся пытаннем, “ці ж не больш прыгожа на фоне цёмна-зялёнага лесу выглядала б касцельная вежа, франтон сельскай школы, домік лесніка альбо сапраўдны заезны дом са ўсімі выгодамі для падарожнікаў” [4, с. 213].

Уладзіслава Сыракомлю турбуе і яшчэ адна “вялікая бяда” яго часу: Бяда гэтая – не бязбожнасць ці нявер’е, але, можа, горш за тое – абыякавасць да веры, холад у сэрцах, а адсюль адсутнасць выратавальнага станноўчага ўплыву, які павінна аказваць рэлігія на грамадства” [4, с. 302]. Неаднаразова менавіта ў “Вандроўках” пісьменнік зважае на машынальнае, аўтаматычнае выкананне пэўных рэлігійных рытуалаў, што таксама перашкаджае гадавацца сумленнаму чалавеку.

Сыракомля-публіцыст заклапочаны і сучасным яму станам культуры, захавання даўніны. Паказальным у гэтым плане будзе апісанне “Карціннай галерэі” ў Нясвіжскім замку, дзе каштоўныя помнікі гісторыі і мастацтва

“без парадку, без рам, без надпісаў вісяць на сцяне чакаючы лепшых часоў, альбо, разасланя на падлозе, марнеюць на нашых вачах, аблазяць, абвяшчаючы аб хуткай сваёй гібелі” [4, с. 219]. У. Мархель засведчыў у адным са сваіх даследаванняў задуму Уладзіслава Сыракомлі стварыць у газеце “Kurjer Wileński” рубрыку, якая б выкрывала “справы вандалізму” (асобным выпадкам быў прысвечаны матэрыял у 1860 г.) [2, с. 67].

Звяртаецца Уладзіслаў Сыракомля да адной з важных праблем, актуальных у перспектыве – статус беларускай мовы, права яе стаць літаратурнай. У гэты ключы паўстаюць працы, прысвечаныя беларускамоўнай спадчыне Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Лірнік вясковы адзначае важкасць унёску ў занатоўванне спадчыны народа на роднай мове, старажытнай і калісьці багатай. Але асабліва высакароднай бачыцца Уладзіславу Сыракомлю заслуга ў зацікаўленні народа “даступнымі яму аповесцямі”, якая “распаляе чужую для яго ахвоту да чытання” [4, с. 509].

Пісьменнік разважае аб асвеце ў краі, падкрэслівае, “што не ўсе яшчэ ў нас усвядомілі яе патрэбу”: “Тыя маладыя людзі, што ідуць вучыцца, – гэта надзея краю. (...) Тым часам, можна ў нас знайсці мноства сямей, дзе ў святой прастадушнасці з пагардай глядзяць на кнігу, бо яна, бачыце, нічога не дае гаспадарцы, затое шчыра вераць, як у нешта святое, у прадказанні з віленскага ці бернардынскага календароў” [4, с. 304]. Неабходнасць адукацыі пастулюецца і ў паэзіі, у такіх творах як “Вулічны кнігар”, “Вясковая школа”, “Непісьменны”, “Дабрародны Ян Дэмбарог”, “Школьныя часы – новае апавяданне Яна Дэмбарога” і інш.

Такім чынам, можна засведчыць, што з’явы сучаснасці Уладзіслава Сыракомлі атрымалі шырокі адбітак у творах пісьменніка разнастай жанравай і тэматычнай скіраванасці. Праз прызму ўласных каштоўнасцяў арыенціраў лірнік вясковы змог асвятліць актуальныя яго часу грамадскія праблемы.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў : у 2 т. / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Якуба Коласа і Янкі Купалы. – Мінск : Беларус. навука, 2006–2010. – Т. 2 : Новая літаратура : другая палова XVIII–XIX стагоддзё / навук. рэд. тома У. І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – 2010. – 582 с.
2. Мархель, У. І. Лірнік вясковы / У. І. Мархель. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 190 с.
3. Рагойша, В. П. Літаратуразнаўчы слоўнік : тэрміны і паняцці : для школьнікаў і абітурыентаў / В. П. Рагойша. – Мінск : Нар. асвета, 2009. – 303 с.
4. Сыракомля, У. Добрыя весці : паэзія, проза, крытыка / уклад. і камент. У. Мархеля, К. Цвіркі ; прадм. К. Цвіркі. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 526 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

I. А. ВОРАН

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

ФІЛАСОФСКА-МЕДЫТАТЫЎНАЯ ЛІРЫКА НІНЫ МАЦЯШ

Ключавыя словы: філасофска-медытатыўная лірыка, пафас, аўтабіяграфізм.

Анотацыя. У артыкуле разгледжваюцца асаблівасці жанру філасофска-медытатыўнай лірыкі і спецыфіка яе ўвасаблення ў творчасці Ніны Мацяш, раскрываюцца перадумовы для развіцця дадзенага жанру ў кантэксце эпохі і асабістага лёсу беларускай паэткі. Аўтарам адзначана прэваліраванне ў лірыцы паэткі медытатыўнага пачатку над уласна філасофскай паэзіяй, рамантычнай дамінанты ў лірыцы, а таксама адзначаецца тэндэнцыя руху лірыкі ад жыццесцвярджальнага пафасу да трагічнага све-таўспрымання і рэлігійна-хрысціянскай яго інтэрпрэтацыі.

Савецкая літаратура ў другой палове 1980-х – 1990-х гг. перажывае новы ўзлёт, звязаны з палітычнымі пераменамі ў грамадстве: па-першае, з завяршэннем доўгага перыяду “застою”, адзначанага панаваннем татальнага цэнзурнага кантролю, па-другое, з пачаткам рэвалюцыйнага этапу ў культурным жыцці перыяду перабудовы, дэмакратызацыі грамадскіх адносін, абвяшчэннем свабоды слова і галоснасці. Сацыялістычны рэалізм уваходзіць у посткананічную фазу свайго развіцця, ператвараецца са строга нарматыўнага творчага метаду ў плюралістычную мадэль мастацкай сістэмы. Працэсы дэмакратызацыі паступова прыносяць літаратуры ўсведамленне ўласнай самастойнасці, яе спецыфічнай неўтылітарнай місіі, яе інтэлектуальна-эмацыйнай суверэннасці ў грамадстве, права на ідэйна-мастацкую рознаветарнасць, на разнастайнасць эстэтычных канцэпцый і стыляў.

У другой палове 1980-х гг. паэзія насычаецца новымі пазіцыямі духоўна-маральнай, філасофска-аналітычнай, універсальна-інтэлектуальнай парадыгмы культурнага жыцця. А. А. Бараноўскі адзначаў, што “ў сучаснай беларускай паэзіі цэнтр раўнавагі ў пазнанні свету пасунуўся ў накірунку ад пачуццяў да роздуму” [1], філасафізацыі і інтэлектуалізацыі мастацкіх твораў, апеляцыі да вышэйшых, містычных сіл. Імкненне паэтаў дайсці да асноў, да самых вытокаў чалавечага быцця, зазірнуць ў зрэнкі вечнасці, каб зразумець сэнс чалавечага жыцця, вызначыў папулярнасць экзістэнцыяльнай праблематыкі ў літаратуры гэтага перыяду, філасофска-медытатыўнага лірычнага жанру як дыялогу аўтара са светам на мастацкім узроўні. С. А. Павалыеў адзначае, што філасофская лірыка “спалучае ў сабе тры пазнавальныя элементы – аналітычны, інтуітыўны і ўзвышаны (форма біблейскага адкрыцця, азарэння)” [4, с. 5].

Філасофская лірыка накіравана на філасофскае асэнсаванне свету, чалавека, становіцца выяўленнем філасофскіх поглядаў лірычнага героя, “характарызуецца цеснай знітаванасцю рацыянальна-дыскурсіўнага і эмацыйна-пачуцёвага пачаткаў і выяўляецца ў трох мадыфікацыях – уласна філасофскай паэзіі, навуковай і медытатыўнай” [1]. Мадыфікацыі гэтага жанру абапіраюцца на мастацкую ўстаноўку спазнання сутнасных праблем быцця, часу і прасторы, прэвалювання лагізаваных абагульненых вобразаў, медытацыі як спосабу лірычнага асэнсавання рэчаіснасці. Таму філасофская лірыка пазначаецца рознымі паняццямі: “паэзія думкі”, “гіпотэза быцця”, “індывідуальная парадыгма свету”, “аголенасць выскоў” і да т. п., што перадае спецыфіку інтэрпрэтацыі гэтага жанру ў літаратуразнаўчай навуцы.

Асноўныя пазіцыі медытатыўнай лірыкі – “чалавек – грамадства”, “чалавек – чалавек”, “чалавек – асоба”, калізій маральнага характару. У адрозненні ад філасофскай лірыкі, мэта якой – пазнанне ісціны ў маштабах Сусвету, мастацкай устаноўкай медытацыі ёсць аналіз душы, унутранага свету чалавека ў суадносінах з навакольным светам. Увогуле паэты ў медытатыўнай лірыцы больш скіраваныя ўглыб, усярэдзіну з’явы асэнсавання.

Творчасць Ніны Мацяш стала прыкметнай з’явай ў літаратурным працэсе 1970-х гадоў, калі з’явіліся яе першыя зборнікі вершаў: «Агонь» (1970), «Удзячнасць» (1973), «Ралля суровая» (1976), «Прыручэнне вясны» (1979). Паэтычнае слова маладой паэткі веяла свежасцю і смеласцю шчырага пачуцця, спавядальнасцю і непасрэднасцю, адкрытасцю і тонкім лірызмам. М.І. Мішчанчук заўважыў, што ў ранняй творчасці Ніны Мацяш «споведзь душы выяўлялася ў прадметнасці, увазе да канкрэтыкі, да найд-рабнейшых прыкметаў зямнога жыцця, апісанне разгортвалася ўшыр, па гарызанталі, захоплівала (ахоплівала) значную прастору. Пасля, асабліва з 80-х гг. XX ст., гарызонты светапазнання звужваюцца, погляд паэткі засяроджваецца на дамінантных кропках чалавечага жыцця, сягае ў глыбіню, разгортваецца ў вертыкальным вымярэнні» [3, с. 151]. Аптымістычна-вітальны пафас лірыкі Ніны Мацяш рухаецца ў напрамку канцэнтрацыі думкі і пачуццяў, але медытацыя ў паэткі дамінуе над уласна філасофскімі разважанымі. Развіццё медытатыўнай лірыкі звязваецца з адмаўленнем ад адцягненай сузіральнасці, характэрнай для элегічнай медытацыі, і выяўленнем філасофскай і вобразнай канкрэтнасці. Гэта жанр лірычнай паэзіі, у якім аўтар разважае над праблемамі анталагічнага, экзістэнцыяльнага характару.

У 1980–1990-я гг. паэзія Ніны Мацяш развіваецца ў рэчышчы ўзмацнення рэфлексіўнасці лірычнай гераіні, яе заглыблення ў свет уласнай душы, медытатыўную інтравертыўнасць. Зборнікі «Поўны келіх» (1982), «Жнівень» (1985), «Паварот на лета» (1986), «Шчаслівай долю назаві»

(1990), «Паміж усьмешкай і сьлязой» (1993), «Палёт над жытам» (1997), «Я вас люблю» (1998), «Душою з небам гаварыць» (1999) засведчылі цікавасць паэтки да гнасеалагічны пытанняў магчымасці пазнання свету, межаў гэтага пазнання, сэнсу чалавечага існавання, вытокаў быцця. Лірычная гераіня не раз задае рытарычныя пытанні: “Што ж ты такое, / У цяперашнім часе – / Маё існаванне зямное?” [2, с. 205]; “Дык што ж такое, гэтае жыццё?” [2, с. 63]; “Хто я? Дзеля чаго я на зямлі?” [2, с. 66]. Экзістэнцыяльны характар пошукаў лірычнай гераіні, яе схільнасць да спазнання загадкавасці чалавечага лёсу вызначае філасофскую дамінанту паэзіі, якая паглыбляецца і рассоўвае свае межы з кожным наступным зборнікам.

Таямніцы чалавечага быцця ў лірыцы Ніны Мацяш становяцца нагодай не столькі для філасофска-аналітычных абагульненняў, колькі для сцвярджэння велічы Прыроды і боскай задумы, увасабленнем чаго і ёсць чалавечы лёс: “Тайнапіс лёсу, каторы спрабую адтаемніць” [2, с. 232]; “ТАМ / адтайнуецца ўся патаёма / заломаў лёсу і цярпення дар” [2, с. 234]; “Не пасягнуць мне розумам маім / Тваіх намераў велічных” [2, с. 167]. Патаёмнасць чалавечага лёсу, непазбежнасць яго выпрабаванняў (“заломаў”) узвышаюць і адначасова драматызуюць долю лірычнай гераіні, падштурхоўваюць да роздумаў над сэнсам жыцця і ствараюць трагедыіны вобраз лёсу:

Праўду кажуць, што ўпоцёмках доля брыдзе,
 Бо не раз і не два спатыкнецца... [2, с. 197]
 Шчасце – вера, а твая дарога –
 Вечна тупікі ды тупікі .
 Б’ешся, б’ешся як сляпая птаха,
 То аб неба, то аб камяні ... [2, с. 166]

Лірычная гераіня ў адчаі задае пытанне: “Ці чалавек задуманы для болю?” [2, с. 167]. Медытацыя ў творчасці Ніны Мацяш выступае як “кантэкст долі паэтки”, цесна звязаны з біяграфіяй яе душы. Цяжкія выпрабаванні, якія выпалі на долю паэтки (цяжкая хвароба, страта блізкіх і сяброў), тлумачаць у нейкім сэнсе паўтаральнасць у яе лірыцы матываў блукання долі ў змроку, сляпога намацвання шляху, наканаванасці на пакуты як дару, які неабходна прыняць з пакорай:

Ты на зямлі , каб несці крыж з пакорай,
 Наканаванне дзейсначы сваё,
 І ты чыймусьці трудаванню ўторыш,
 І хтось мацуе спраўджанне тваё [2, с. 234].

У спробе “адтайнаваць” загадкі лёсу паэтка звяртаецца да вітальна-танатычных матываў. У вершах “Чуйнар” (1997), “Жаль” (1993) складваецца бінарная структура хранатопу, што дзеліць часапрасторы на “ТУТ” (“чалавеку тут расінкі шчасця не далася на вяку”) і “ТАМ” (“жадана-ўтульны свет, без крыўды, без пакут”). Свет чалавечы ў лірыцы паэткі трагічна распяты пакутлівым існаваннем у цяжкасцях і стратах, непазбежных няшчасцях і здрадах (“Распятасць – нязмерна вялікая плата за ззянне душы?” [2, с. 185]).

Лірычная гераіня знаходзіцца ў перманентным пошуку магчымасцей упарадкавання Хаосу, гарманізацыі свету. Вера ў існаванне справядлівага светапарадку, сэнсу існавання ўсяго існага, нават нягожага, у тое, “што даецца тым жывучасць, хто годны ў муках сцвердзіць сваё «я»” [2, с. 45], надае медытатывунай лірыцы Ніны Мацяш эталагічных рыс. Лірычная гераіня ўпэўнена, што нічога не праходзіць бяследна, і гэта абумовіла асаблівае адчуванне часу ў паэзіі Н. Мацяш. Час яна ўспрымае як катэгорыю духоўную, гісторыю душы, якая пераплаўляе нягоды верай, надзеяй і любоўю ў духоўныя здабыткі, упэўненая, што “час, вялікі дабрадзей, / З канвы нічога не пусціць на глум”.

Містычны вобраз іншасвету згадваецца ў многіх вершах Ніны Мацяш (“Адыходзяць мае беларусачкі...”, “Жаль”, “Наўздагон”, “Трохі дзіўна”), выяўляючы фальклорна-міфалагічны ці рэлігійна-хрысціянскі яго змест: гэта месца вызвалення душы чалавека ад турбот і злыдняў, месца пераходу ў іншы стан. Матыў іншасвету як збавення ад трагічных супярэчнасцей гэтага свету цікава інтэрпрэтуецца ў вершы “Скрыпач” (1997). Музыка скрыпача стварае непаўторны Космас вытанчанай душы, які супрацьстаіць Хаосу мітуслівага штодня аглухлых да хараства людзей. Іншасвет музыканта, сатканы з гармоніі і красы, сугучны рамантычнай канцэпцыі панмузыкальнасці Сусвету, у якім музыка разліваецца гаючай энергіяй у свеце, каб уратаваць высокія душы ад глуму і пошласці:

Стаіць сабе скрыпач і грае
на ўласным беразе –
нямога для бадзяжнікаў аглухлых –
іншасвету:
у мушлі музыкі [2, с. 235].

Матыў чалавечай глухаты і нематы суадносіцца з рамантычнай бінарнай апазіцыяй “паэт-самотнік – натоўп”, з матывам самоты творчай асобы сярод прыземленых, нячулых да мастацтва абывацелей. Лірычны герой Ніны Мацяш шукае ратунку ад тленнасці, часовасці свайго зямнога існавання, ад мяшчанскай заземленнасці. У вершы “Між квецівам снегу і

пяшчотнай сняжніцаю вішні”, прысвечаным Максіму Багдановічу, вечнае, нятленнае бачыцца паэтцы ў Красе і самотнасці той духоўнай істоты, якой наканавана яе шукаць сярод “марноты”:

Мінецца зямное – і немач, і пыха, і зверства,
І стома змагання, і ў лепшую долю няверства.
Адно не міне, не замосціцца – прорва самоты
Духоўнай істоты ў шуканні Красы між марноты [2, с. 239].

Ніна Мацяш адлюстроўвае праблему трагічнай долі мастака, заключанай у яго разладзе з грамадствам, яго дары адчуваць прыгожасць, гармонію і немагчымасці быць зразумелым, пачутым:

Свяціць на сцяжынцы й найвузенькай
Святлу чалавечай душы,
Пакуль ёй жывільная Музыка
Нябеснай крынічкай гучыць! [2, с. 243].

У вершах Ніны Мацяш назіраецца відавочная апазіцыя “нябеснае – зямное”, якая карэлюе з апазіцыяй “узвышанае – прыземленае”, “боскае – мяшчанскае”. Паэтка заклікае часцей накіроўваць погляд на неба (“Паглядайма ў неба”, 1992), “каб змрок не пасіліў да рук нас прыбраць” [2, с. 215], берагчы свае “крылы” дзеля палётаў ў нябесныя, вышэйшыя сферы чалавечага духу.

...Як багата людзей ўмуравана ў змрок
Страху, злосці або нараканняў.
Ні сабе, ні камусьці ў блуканнях
Не пасвецяць ні поблізу, ні здалёк,
Пераслеплыя да шкадавання [2, с. 197]

Ніна Мацяш падкрэслівае неабходнасць падтрымліваць “чысты вогнік” чалавечай душы, “аддавацца жыццю светланосна” (“Тая ўсмешка”, 1989), што засцерагае чалавека ад слепаты і ратуе ад душэўнай глухаты. У вобразнай апазіцыі “змрок – святло” апошняе ўвасабляецца ў міласэрнасці, дабраце, усмешцы, красе, светланоснасці, якія ёсць знакам “абранасці тайнай, дзівоснай” чалавека.

Маральна-этычны ідэал у паэзіі Ніны Мацяш прасякнуты рэлігійна-хрысціянскімі каштоўнасцямі, гуманістычнай ідэяй любові да чалавека, пошуку боскага ў яго прыродзе. У вершах другой паловы 1990-х гг. усё часцей з’яўляецца вобраз Бога, Усывышняга, які становіцца апошняй ін-

станцыяй веры паэткі ў непераможнасць добра і святла (“Малітва за ўсіх”, 1995; “Не чуе”, 1997): “Гасподзь схіляецца да ўсіх, ды духам ніцых Ён не чуе” [2, с. 240]. Бог становіцца сімвалам заступніцтва чалавека перад дэструктыўнымі сіламі зла (асабістага, сацыяльнага, нацыянальнага), увасабленнем упарадкаванасці Сусвету, яго міласэрнасці і любові.

Такім чынам, феноменалогія метажанру медытацыі прадвызначыла актуалізацыю гнасеалагічных матываў ў паэзіі Ніны Мацяш: пошуку адказаў на філасофскія пытанні аб сэнсе зямнога існавання чалавека, справядлівасці лёсу, прыродзе душы, магчымасці і межах самапазнання. Медытацыя становіцца гісторыяй душы паэткі, якая адлюстравала ў лірыцы духоўную эвалюцыю лірычнай гераіні: ад разгубленасці і сляпога “блукання ў змроку” лёсу да ратавальнага ідэалу Красы, Гармоніі і “жывільнай” Музыкі душы, здольнай асвятляць не толькі асабісты, але і нацыянальны, і агульналюдскі шлях у вечнасць.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Бараноўскі, А. А. [і інш.] Сучасная беларуская філасофская лірыка: асноўныя вектары развіцця / А. А. Бараноўскі, А. С. Браздзіхіна [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: https://knihi.com/Uladzimir_Hnilamiodau/Absiahi_sucasnasci.html. – Дата доступу: 23.02.2024
2. Мацяш, Н. Выбраныя творы / Ніна Мацяш ; уклад. і камент. У. Васілевіча і Г. Скарыны ; прадм. Г. Праневіча. – Мінск : Бел. навука, 2015. – 604 с.
3. Мищенко, Н. И. Русская и белорусская литературы XIX–XX столетий: жанрово-стилевой аспект, вопросы взаимодействия : монография / Н. И. Мищенко. – Брест : Изд-во БрГУ, 2005. – 163 с.
4. Поваляев, С. А. Философия поэзии : очерки, дискуссии, философская поэзия / С. А. Поваляев. – Минск : БГУ, 2017. – 109 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1:82-312.1

Н. М. ГУРИНА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

БУЛГАКОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ПОВЕСТИ Е. ДОЛГОПЯТ «ЛЕД»

Ключевые слова: прецедентный текст, булгаковский код, социальная фантастика, многомерное пространство, аллюзии, ирония, языковая игра.

Аннотация. Статья посвящена лингвистическому анализу повести Е. Долгопят «Лёд», написанной в жанре социальной фантастики. Многомерное пространство-время повести отсылает читателя к прецедентному прототексту – роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Языковая игра в повести построена на булгаковском коде, входящем в современный литературный канон, что и определяет возможность различных интерпретаций.

Российская писательница Елена Долгопят – молодой прозаик, постоянный автор журналов «Знамя», «Новый мир». На ее счету шесть книг прозы и множество рассказов. В предпоследнем номере «Нового мира» вышла ее повесть «Лед» (2023), которая написана в русле современной постмодернистской литературы. Опираясь на прецедентный прототекст романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», Е. Долгопят вступает в диалог с читателем, знающим хрестоматийный текст и воспринимающим новый текст, созданный в другом пространстве и времени, как языковую игру. В данной статье мы не будем рассматривать когнитивные и семиотические механизмы такого взаимодействия, а ограничимся лингвистическим толкованием. Несмотря на то, что имя М. Булгакова нигде не упоминается и прямые цитаты из его романа отсутствуют, читатель легко расшифровывает отсылки к хрестоматийному тексту. Актуализация прецедентного текста обычно происходит через интертекст, но в этом случае автор не прибегает к такому приему, а использует аллюзии. Согласно «Словарю литературоведческих терминов», «аллюзия (от фр. *allusion* ‘намеки’) – художественный прием: сознательный авторский намек на общеизвестный литературный или исторический факт, а также известное художественное произведение» [4].

Время действия в повести – сегодняшнее, а место действия обоих текстов совпадает – Москва: «Однажды зимой, в час небывало холодного заката, в Москве, на Чистых прудах, появились два человека» [3]. Читатель тут же узнает отсылку к М. Булгакову и понимает, что надо искать художественные связи между двумя произведениями: «Однажды весной, в час небывало жаркого заката, в Москве, на Патриарших прудах, появились два гражданина» [2]. Далее читатель видит, как актуализируются прецедент-

ные ситуации, события, персонажи из «Мастера и Маргариты». Первая глава «Восемь часов до Нового года» построена на антитезе булгаковскому тексту: *зима – весна, Чистые пруды – Патриаршие пруды, небывало холодный закат – небывало жаркий закат*. В самом начале повести автор демонстрирует прием, обогащающий художественные образы дополнительными ассоциативными смыслами по контрасту с булгаковским текстом. Два человека в повести – писатели, как у М. Булгакова, которые ведут литературный спор. Старший поучает младшего и критикует его статью о Деде Морозе, как в прототексте, где Берлиоз с Иваном Бездомным обсуждают поэму о Христе. В повести старший предлагает переделать статью, ибо из текста следует, что Деда Мороза не существует. Как атеистическая Москва не верила в Христа, так и современная Москва не верит в Деда Мороза. Перед нами два образа конъюнктурных писателей, которые считают, что они прекрасно устроились в жизни и нечего желать лучшего. У них выходят книги под псевдонимом Олег Чай, этот автор пользуется определенной известностью. Они не собираются менять сложившийся порядок вещей. Но в их жизнь вмешивается потусторонняя сила. Не такая грозная, как у Булгакова, но пародийно сниженная в виде Деда Мороза. В конце повести этих двух персонажей уже нет, а книги под псевдонимом продолжают выходить. Приходится согласиться с мыслью автора, что графоманство и конъюнктура неуничтожимы. Это не мастера, это ремесленники. И за то, что они не верны своему призванию, писатели не заслуживают снисхождения (от Воланда у Булгакова, от Деда Мороза у Е. Долгопят).

Совершенно ожидаемо, что некий незнакомец встрял в их разговор: «С чего вы решили, что Деда Мороза не существует?» Незнакомец был в обшарпанном костюме этого героя, его сопровождала такая же карикатурная Снегурочка, похожая на Гелу. Дед Мороз привел неопровержимые доказательства своего существования, тут же исполнив сокровенное желание младшего собеседника, Вити. Он даже его не озвучивал, а только подумал: «Пусть Миха исчезнет навсегда». И его собеседник и коллега вдруг заледенел и растаял. Дед Мороз сделал так, что тайные желания Вити исполняются мгновенно. Сам Витя понял это после второго эпизода в метро, когда он подумал о старушке, которая его случайно задела: «Убрать к черту старую каргу». И старушка заледенела и растаяла. Третьей растаяла его теща, мастерица готовить котлеты. «Котлеты – замена счастью». Эта измененная пушкинская цитата сразу переводит дальнейшее повествование на низший уровень социальной сатиры. И Витя понял, что начинается какая-то чертовщина. Время предновогоднее, как раз подходит для всяких чудес не только в жизни детей, но и взрослых, которые в чудеса не верят. Что же управляет миром и человеком? У Булгакова на это отвечает эпиграф из «Фауста» Гете, а в повести тоже есть аллюзия к этому тексту

в виде отзыва на «Фауст»: «Это невозможно читать». Начинаются таинственные пространственно-временные перемещения героев: некоторые исчезли с радаров навсегда, другие мечутся по Москве и другим городам.

Елене Долгопят удаются сатирические картины московской жизни. Грандиозная сцена из главы «Черная магия и ее разоблачение» в повести сознательно снижается до небольшой предновогодней кутерьмы в магазине, где вместо консультанта орудуют Дед Мороз и Снегурочка, искушающие москвичей дармовщиной. И москвичи, не замечая подвоха, легко включаются в эту игру. Жена писателя вернулась из магазина и рассказала, что Дед Мороз и Снегурочка раздают бесплатно французское шампанское и апельсины из Марокко (привет Аксёнову), требуют только прочитать стишок. Жена прочитала первую главу из «Евгения Онегина» и получила пакет апельсинов и две бутылки шампанского. Рядом мужик вызвался сплясать лезгинку и остановиться не мог. Его в изнеможении увезли в больницу. Дома апельсины превратились в снежки, а бутылки – в поленья. Писатель понял, что надо изловить Деда Мороза, подобно тому как Иван Бездомный пытается гнаться за Консультантом. Интуиция ему подсказывает, что искать надо у старухи, которая растаяла в метро. Коротко описывается фантастический путь по зимней Москве и дальше, за город. На каком-то заброшенном полустанке Витя садится в поезд и исчезает, потому что он сказал своему отражению в зеркале вагона «Да пропади ты!» Так одного за другим героев выкидывает из реальности.

Герои – современные писатели, поэтому тема творчества является ключевой, иные сюжетные линии, связанные с библейскими мотивами, в повести не рассматриваются. Идея добра и зла реализуется через образ Деда Мороза, который накануне Нового года должен одаривать всех подарками, а он сводит со всеми счеты. Тема любви развивается автором подробно и становится ведущей наряду с темой чертовщины и зла, как части той силы что творит добро, по Гёте.

Фельетонные, сатирические ситуации также составляют еще один тематический пласт в повести. Зачем Воланд посещает Москву? Зачем Дед Мороз посещает каждый дом? Например, квартиру старушки, двойника Аннушки: «По улице Удальцова, дом 10, 8 этаж, квартира 112 проживала старуха до того, как растаять в метро. Квартиру свою она завещала соседке Миле Сотниковой за помощь по хозяйству и присмотр» [3]. Соседка уже обдумывала, как прибрать эту квартиру к рукам, но тут неожиданно накануне Нового года появляется незваный гость: «Чайник истошно свистел, за столом сидел Дед Мороз со спущенной под подбородок ватной бородой и пожирал прямо из кастрюли суп. Снегурочка сняла с огня чайник и прикурила от горячей конфорки» [3]. Оказывается, Дед Мороз прекрасно осведомлен о кознях соседки и превращает ее в крысу.

Прямых цитат в повести нет, но легко узнаваемые аллюзии на чертовщину в московской жизни перед Новым годом легко угадываются читателем, так как входят в современный канон. Перед Рождеством о сакральном никто не вспоминает, а описывается житейская суета, почти по Бродскому: «В Рождество все немного волхвы. В продовольственных слякоть и давка» [4, с. 232].

Вторая глава «Четыре месяца до Нового года» пародирует случайную встречу Мастера и Маргариты. Герой встречает свою любовь на улице, это Катя, уборщица. Персонажи не претендуют на глубокие чувства, не переживают романтической любви. Кате льстило внимание чистого мужчины, ведущего умные разговоры по телефону. В ее среде никто не говорил: «Мне любопытны интерпретации». Далее социальная сатира разворачивается в описании совместной поездки в Анапу (аналог булгаковской Ялты). В Анапе героям запомнилась встреча с мальчиком, который сидел на улице один, они его пригрели, накормили, а он похитил у Вити карточку.

Третья часть «Два часа до Нового года» пародирует главу «Нехорошая квартира». Мальчик позвал Катю в гости на встречу Нового года (как Маргариту на бал у сатаны). В квартире уже сидели Дед Мороз и Снегурочка. Девушке хотелось увидеть внезапно исчезнувшего Витю, как Маргарите – Мастера: «Катя знала: с Витей что-то случилось. Что-то жуткое. Непоправимое. Катя не знала, куда себя деть, что делать, как ему помочь» [3]. Маргарита летала над Москвой, а Катя летала на коньках по замерзшему озеру с мальчиком. Подо льдом кружили русалки – женщины, которые совершили трагические преступления. Мальчики, которые катались на льду – это тени. Их уже нет на этом свете. А одна из русалок, как Фрида, все время зовет своего сына, которого она погубила.

Дед Мороз соглашается выполнить одно желание девушки – увидеть любимого. Катя внезапно оказывается одна в чистом поле, перед ней останавливается поезд. Она поднимается и в одном из купе видит Витю. Который сидит у окна со стаканом чая. Этот грустный отстраненный Витя никак не реагирует на появление Кати и даже не узнает ее. Спасти Мастера не удалось, так как Витя не Мастер, а Катя не Маргарита.

Список использованной литературы

1. Бродский, И. Сочинения: Стихотворения. Эссе / И. Бродский. – Екатеринбург : У-Фактория, 2002. – 832 с.
2. Булгаков, М. Мастер и Маргарита / М. Булгаков. – Минск : Маст. літ., 1988. – 470 с.
3. Долгопят, Е. Лед / Е. Долгопят // Новый мир. – 2023. – № 11. – С. 4–16.
4. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rus-literary-criticism.slovaronline.com/>. – Дата доступа: 3.02.2024.

УДК [82.09:7.01]:821.161.1

Т. В. ДАНИЛОВИЧ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный педагогический университет

ИДЕИ ЧИСТОГО ИСКУССТВА В ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XX В.

Ключевые слова: литературная критика, чистое искусство, «искусство для искусства», свобода творчества, самодостаточность и самоценность литературы.

Аннотация. Статья посвящена специфике осмысления основополагающих идей «искусства для искусства» в литературно-критическом наследии русских писателей – приверженцев этой концепции. Утверждается, что традиции, заложенные сторонниками чистого искусства в XIX в., были продолжены художниками слова XX в. Литературная критика последних свидетельствует о том, что они, выступая против утилитарного подхода к искусству, превращения литературы в средство обслуживания других сфер общественного сознания, используют как традиционные, так и новые аргументы в пользу собственной эстетической позиции. В числе объектов внимания представителей «искусства для искусства» оказывается сущность принципа автономии художественного творчества, роль в искусстве формы и содержания, характер взаимосвязи искусства и других сфер человеческой деятельности, литературы и остальных видов искусства, отношение к литературной традиции, характер влияния художественных произведений на читателя и др. Отмечается, что чистое искусство далеко не всегда понимается представителями данной концепции в русской словесности XX в. как культ красоты и ограждение творчества от общественно-политической жизни. Литературно-критические работы русских писателей – защитников чистого искусства свидетельствуют о многообразии его трактовок.

Концепция чистого искусства, кристаллизации которой в русской литературе способствовали идеи позднего А. Пушкина, В. Белинского начала 1840-х гг., представителей «артистической школы» критики, творчество А. Фета, А. Майкова, А. К. Толстого, Н. Щербины, повлияла на сознание целого ряда русских писателей XX в. Среди художников слова, позиционировавших себя в прошлом столетии приверженцами идей «искусства для искусства», – Эллис, В. Шершеневич, Е. Кропивницкий, А. Синявский, куртуазные маньеристы и др.

Для Эллиса концепция чистого искусства обретает значимость в 1907–1909 гг. – период, когда поэт-символист активно сотрудничает с журналом «Весы», в основе редакционной политики которого была защита принципа творческой свободы. Выступая против использования литературы для решения общественных проблем, Эллис руководствуется мыслями о неприспособленности искусства к выполнению утилитарных задач и элитарности художественного творчества, способности единиц к созерца-

нию как прозрению сквозь явления действительности истинно сущего. Художник, по Эллису, – «высший тип существ», не адресующий собственные произведения «типу среднего человека», для которого «создаются литературные жвачки» [1, с. 100].

Единственно верным направлением творческой деятельности поэт считает эстетический индивидуализм, предполагающий осознание творцом своей избранности и отстранение от социальных проблем и заданий, прислушивание к голосу собственного «я». Эллис не допускает возможности подчинения искусства внехудожественным задачам даже во имя самых благородных целей, осознавая опасность этого для независимости творчества. Поэтому распространенная в русской литературе установка на учительство, поэтом, подобно многим сторонникам чистого искусства, воспринимается как чужеродная.

В 1910–1920-е гг. в числе защитников чистого искусства оказывается В. Шершеневич, который в разные периоды творчества испытал влияние символизма и футуризма, а также стал одним из основателей имажинизма. Символистов и футуристов поэт считает продолжателями пушкинской традиции отношения к искусству как самоценному феномену. Характеризуя творческие искания вторых, поставивших форму выше содержания, В. Шершеневич перелицовывает фразу А. Пушкина «Цель поэзии – поэзия» таким образом, что в ней появляется отсылка к формуле «искусство для искусства»: «Поэзия существует для поэзии и в ней форма для формы» [6, с. 56]. В теоретических и литературно-критических работах поэт стремится утвердить новую философию художественной формы, которая обретает «значение самоцелевого, главного элемента поэтического произведения» [6, с. 58].

Важной составляющей чистого искусства для В. Шершеневича оказывается как утверждение автономии литературы по отношению к другим сферам общественного сознания (философии, политики), так и противостояние «вторжению искусства в искусство», защита дифференциации видов художественного творчества, обретение ими чистоты посредством изучения и использования для каждого из них «самовитых средств» [5].

Идеи чистого искусства развивает также поэт-неоавангардист, художник, глава «лианозовской школы» Е. Кропивницкий. В своих заметках 1950–1970-х гг. он осмысливает «искусство для искусства» как многовариантное по способам реализации явление, относя к нему творения И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Блока, К. Бальмонта. В качестве примера для подражания Е. Кропивницкий называет искусство Востока, где эстетизм имеет очень давнюю традицию: «Восточные народы пишут и рисуют красиво. Красота у них на первом месте» [2, с. 533].

Индивидуальной особенностью интерпретации «искусства для искусства» поэтом является и то, что, наряду с присущим сторонникам этой концепции иерархическим восприятием утилитарного и чистого искусства, Е. Кропивницкий иерархически рассматривает формы последнего. Согласно писателю, вплотную приблизиться к «чистому искусству для искусства» [2, с. 545] позволяет абстрактная живопись, под которой в заметках понимаются не только собственно «беспредметные» произведения, но и изобразительное искусство, связанное с отказом творца следовать натуре.

В конце 1960-х–1980-е гг. в качестве защитника концепции чистого искусства активно выступает А. Синявский, использовавший литературный псевдоним А. Терц. Писателю оказывается не близко понимание чистоты художественного творчества как эстетизма с его культом холодной красоты, отстранением литературы от жизни, жесткими рамками, ограничивающими свободу художника не меньше, чем утилитарные установки.

Не оспаривая тезис «искусство выше и значительнее действительности» [4, с. 118], неоднократно звучавший из уст приверженцев эстетизма, писатель дает собственное обоснование этой мысли. Согласно А. Синявскому, высота и значимость художественного творчества заключаются в обладании качествами, которых лишена реальность: недостижимая в окружающем мире свобода, глубина миропонимания, витальность, умение преобразовать безликую действительность, предопределяя облик местности и народа, продляя их бытие в форме культурной памяти. Писатель вкладывает в понятие чистого искусства новый смысл, указывая, что творчество может затрагивать общественные вопросы, но при этом сохранять самостоятельность.

Воплощением «искусства для искусства» А. Синявский считает феномены свободного, бестенденциозного творчества в предшествующие историко-культурные эпохи (русская народная сказка, творческая деятельность А. Пушкина, О. Мандельштама). Наряду с этим синонимом чистого искусства для писателя становится новое, постмодернистское искусство с отсутствующим Трансцендентальным Означаемым, апелляцией к миру-тексту и утверждением представления о множественности становящейся истины, или – плюрализма / монизма («Прогулки с Пушкиным» (1966–1968).

В конце 1980-х – 1990-е гг. принципы чистого искусства отстаивают куртуазные маньеристы, также ориентирующиеся на эстетику и поэтику постмодернизма. Лозунг «искусство ради искусства» кавалеры Ордена включают в число собственных творческих установок, декларируя отказ от общественно-политической проблематики, ограничение круга тем, достойных внимания художника, рамками возвышенно-поэтического, эскапизм и гедонизм.

Трактовка в манифестах Ордена большинства из обозначенных эстетических принципов несет на себе следы влияния уайльдовских теоретических работ. Куртуазные маньеристы обнажают тексты-первоисточники посредством ссылки на авторитет английского писателя («как некогда заметил блистательный Уайльд» [3]), использования его авторской терминологии (понятие «ложь» в манифестах Ордена по смыслу аналогично уайльдовской метафоре «искусство лжи», означающей творческую фантазию), цитаций произведений О. Уайльда. Подобно британскому поэту, в противовес реалистической установке на отражение действительности в искусстве первостепенную роль в создании художественной реальности куртуазные маньеристы отводят вымыслу.

Стремление противостоять использованию литературы в служебной роли, сохранить ее самоценность и самодостаточность обуславливают востребованность идей чистого искусства русскими писателями XX в., которые в силу собственной творческой индивидуальности, историко-культурной эпохи, принадлежности к определенному литературному направлению и течению расставляют собственные акценты в содержании этой концепции и дополняют ее новыми смысловыми обертонами.

Список использованной литературы

1. Кобылинский, Л. Л. Неизданное и несобранное / Эллис. – Томск: Водолей, 2000. – 480 с.
2. Кропивницкий, Е. Л. Избранное: 736 стихотворений + другие материалы / Е. Л. Кропивницкий. – М. : Культурный слой, 2004. – 672 с.
3. Манифест куртуазного маньеризма (булла-парод) // Современная русская поэзия. – Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/manifest-kurtuaznyh-maneristov> – Дата доступа: 30.02.2024.
4. Синявский, А. Д. Искусство и действительность / А. Д. Синявский // Синтаксис. – 1978. – № 2. – С. 111–119.
5. Шершеневич, В. Г. Пунктир футуризма [Электронный ресурс] / В. Г. Шершеневич // Электронные публикации Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. – Режим доступа: http://lib2.pushkinskijdom.ru/Media/Default/PDF/ROPD/EROPD_1994/05_Дроздов_163.pdf – Дата доступа: 01.06.2020.
6. Шершеневич, В. Г. Футуризм без маски: компилятивная интродукция / Вадим Шершеневич. – М. : Искусство, 1913. – 105 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

А. В. ЗЕЗЮЛЕВИЧ

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА ОБ ОРФЕЕ В ЦИКЛЕ
Л. РУБЛЕВСКОЙ «СТАРАСВЕЦКІЯ МІФЫ ГОРАДА Б*»**

Ключевые слова: вечный сюжет, гротеск, миф, мотив, Орфей, трансформация.

Аннотация. На примере рассказа Л. Рублевской из цикла «Старасвецкія міфы горада Б*» рассматриваются механизмы трансформации вечного сюжета об Орфее, восходящего к древнегреческой мифологии. Миф выступает как знаковая система, формирующая представления человека о действительности, и является универсальным языком описания общечеловеческих законов и поведенческих моделей, позволяющим выявить различия в мировоззрении каждой историко-литературной стадии. Для литературы XXI в. миф является объектом игры, своеобразной «лабораторией» для литературных и философско-эстетических экспериментов. Подвергаясь трансформации в творчестве современных писателей, мифологические сюжеты десакрализируются, утрачивают готовые внутренние смыслы, закрепленные за ними литературной и культурной традицией, и, таким образом, в измененном виде иллюстрируют весь спектр концептуальных «нововведений» эпохи. Особенность обращения с мифом в современных литературных произведениях заключается в намеренном разрыве связи инварианта и текстов-трансформов, когда на первый план выходит процесс постоянной перекодировки, переключения с одного культурного языка на другой, от низкого к «высокому», от архаического к новомодному, и наоборот. Трансформация и интерпретация мифологического сюжета в рассказе Л. Рублевской выявляет изменения в системе философских взглядов на и эстетических воззрений на сущность искусства и художественного творчества.

Для европейских литератур богатейшим источником вечных сюжетов является греко-римская мифология. В античных мифах заложены ключевые для европейской культуры комплексы морально-этических, философских, психологических, эстетических, социально-политических проблем, сохраняющие актуальность и по сей день. Одним из вечных сюжетов является античный сюжет об Орфее и Эвридике, входящий в мифологический «орфический» комплекс, в рамках которого также можно выделить и другие сюжеты, связанные с главным героем: сюжет о чарующей музыке Орфея, сюжет о путешествии Орфея с аргонавтами, сюжет о смерти Орфея от рук менад за непочитание культа Диониса, сюжет о голове Орфея, пророчествовавшей и творившей чудеса после смерти героя [1]. Наибольшую известность получил сюжет о посещении Орфеем Аида [4, с. 55], согласно которому певец и музыкант, чье искусство наделено магической силой,

спускается в царство мертвых за своей супругой Эвридикой и безуспешно пытается вернуть ее в мир живых.

Сюжетообразующим мотивом мифа об Орфее и Эвридике становится мотив путешествия в загробный мир и обратно. В. Я. Пропп доказал, что данный мотив в архаических текстах тесно связан с обрядом инициации – приобщения человека к сакральному знанию [2, с. 118–123]; это познание нового, неизведанного ценой тяжелых испытаний. Спускаясь в Аид, Орфей «перемещается через границу семантического поля» (Ю. М. Лотман), т. е. иносказательно познает законы чужого, загробного, мира. Ключом к постижению неизвестного становится музыка Орфея: исполняя гимны, герой находит Эвридику и получает разрешение вернуться с ней в мир живых. Метафорически в этом мотиве обыгран гносеологический аспект художественного творчества: познание одновременно является предпосылкой и результатом деятельности творческой личности. Неудача Орфея, с такой точки зрения, может трактоваться как невозможность получения исчерпывающих знаний. В многочисленных литературных обработках мифа об Орфее и Эвридике мотив путешествия-познания всегда присутствует и является залогом сохранения вечного сюжета в литературном процессе.

К сюжету об Орфее и Эвридике восходит одноименный рассказ белорусской писательницы Л. Рублевской из цикла «Старосветские мифы города Б*» (2001). В этом произведении античные мифы перенесены в декорации белорусского местечка рубежа XIX–XX вв., за которыми, впрочем, легко угадываются черты современной жизни.

Главные герои рассказа – пивовар Стась Гарбузак и провинциальная актриса Ксения Чичелович – новые Орфей и Эвридика. Сюжет произведения Л. Рублевской значительно отличается от античного мифа: мечтая о славе, Ксения становится актрисой бродячего театра и покидает город Б*. Через три года она возвращается с гастрольями и едва не остается в местечке, поддавшись на уговоры бывшего суженого, но в итоге решает продолжить театральную карьеру. Повествование ведется в ироничном ключе, миф превращается в гротеск. Персонажи противопоставлены друг другу как члены бинарной оппозиции «телесность/духовность», причем оба полюса имеют ярко выраженную отрицательную коннотацию. Герои предстают как пародии на мифологические прототипы.

Полюс телесности воплощен в образе Стася Гарбузака. Фамилия героя происходит от белорусского слова «гарбуз», т. е. «тыква». И внешне герой похож на тыкву: у него «круглы добры твар» (форма тыквы) «пышные рудые вусы» [3] (цвет тыквы – рыжий, оранжевый). Во-первых, подобие круглой тыкве свидетельствует о целостности и завершенности образа (мировоззрения героя сформировано, он не готов к внутренним переменам). Во-вторых, известна роль тыквы в свадебной обрядности: тыкву по-

лучает жених при отказе невесты. Ситуация неудачного сватовства также имеет место в рассказе. В-третьих, упоминание гарбуза-тыквы снижает образ Стася, лишает его героической возвышенности античного Орфея. Кроме того, герой ни разу не назван полным именем: уменьшительная форма Стась (лишенная важной части составного имени – корня «-слав-(а)») также «работает» на снижение образа, делает его пародийным. Гарбузак – типичный мещанин, круг интересов и представлений героя о жизни ограничен материальными благами, стабильностью уклада и достатком. Об отношении Стася к настоящему искусству свидетельствует упоминание им «вершыкаў Барана і Шулера» (исковерканные фамилии Байрона и Шиллера) и факта приобретения музыкального инструмента: «А я купіў фарт-эпіяна, нямецкае, чорнае, бліскучае, і з яго кожны дзень выціраюць пыл» [3]. Тем не менее, как и Орфей, Стась все же обладает творческим потенциалом: он изобретает новые сорта пива, которые затем презентует в местном трактире. Но если музыкальное творчество Орфея позволило античному герою одержать верх над властителем загробного мира, то упоминание Стасем пива в беседе с Ксеной и обещание назвать новый сорт в ее честь явилось основной причиной провала Гарбузака и повторного отъезда девушки из города Б*.

В образе возлюбленной Гарбузака, Ксени Чичелович, воплощен полюс духовности, который, на первый взгляд, и противопоставлен стасевой телесности, но, по сути, синонимичен ему. В отличие от Гарбузака, Ксения тянется к искусству, жертвует комфортом и богатством ради актерской карьеры и покидает город Б*, следуя за своей мечтой. Семантика странствий заложена в имени героини: Ксения в переводе с греческого означает «чужестранка, путешественница». Однако в рассказе полное имя не встречается, как и в случае с Гарбузаком, автор выбирает простоватую уменьшительную форму Ксения, снижая тем самым образ героини. Тяга к прекрасному у Ксени настолько же поверхностна, насколько обстоятельна любовь Гарбузака к своему имуществу: решив однажды стать великой актрисой, девушка оканчивает ускоренные курсы декламации (автор, иронизируя, уточняет: «10 урокаў – 5 рублёў 30 капеек» [3]), поступает в актерскую труппу и отправляется с гастролями по глубинке, возвращаясь в город Б* для выступлений.

Как настоящая актриса, Ксения берет себе псевдоним – Клелия Лебедева. Имя Клелия отсылает к преданию об отважной девушке, находившейся в плену у этрусского царя Порсены и бежавшей в Рим. Это предание легло в основу романа Мадлен де Скюдери «Клелия, или Римская история» (1654–1660) – яркого образца прециозной литературы. Впоследствии имя Клелия стало символом сентиментальной пошлости. Выбор Ксенией такого псевдонима проливает свет на причины и источники ее любви к искусству. Духов-

ность Ксени не более чем маска, скрывающая ее внутреннюю пустоту. Поэтому Гарбузак так легко соблазняет ее остаться в местечке, и только предложение назвать новый сорт пива «Ксенечкой» портит замысел молодого человека: Клелии Лебедевой претит быть пивной королевой города Б* [3].

Художественное пространство в рассказе представлено двумя локусами: город Б* олицетворяет собой мещанский мир Стася Гарбузака, царство живых; театр города Б*, а точнее его маленькая темная гримерная, где встречаются Ксения и Стась, символизирует загробный мир. Мотив мертвого царства, роднящий Ксению с античной Эвридикой, отчетливо проявляется в описании героини: «...яна схуднела, са шчок сышла здаровая правінцыйная ружовасць, затое вочы пабольшалі і ў іх з’явіўся таямнічы, крыху ліхаманкавы бляск» [3]. К тому же Клелия Лебедева исполняет роль Дездемоны, каждый раз умирая на сцене от рук Отелло. Так усиливается мотив смерти героини. Путешествие из одного мира в другой, как и в античном сюжете, совершает Стась-Орфей, отправляясь за Эвридикой-Ксенией в гримерную, театральную святую святых. Но познания чужого мира через творчество не происходит – герои не способны творить, равно как и не способны понимать друг друга.

Финал рассказа позволяет сделать вывод о гротескном характере интерпретации античного мифа. После отъезда Ксени Стась-Орфей находит новую Эвридику – ею становится пани Зося. С ней Гарбузак играет пышную свадьбу, а новый сорт пива называет «Зосечкой». Такая концовка в принципе невозможна для мифа – неудача Орфея (неспособность художника познать мир и выразить его в своем творчестве) превращается в личную трагедию, ведущую к смерти. Неудача Стася Гарбузака – обыденный эпизод, решаемая проблема.

Таким образом, рассказ Л. Рублевской «Орфей и Эвридика» представляет собой гротескный вариант античного мифа: вечный сюжет превращается в комическую историю о несовпадении мировоззренческих позиций по причине обоюдной духовной слепоты.

Список использованной литературы

1. Лосев, А. Ф. Орфей / А. Ф. Лосев // Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. – М. : Издательство «Советская энциклопедия», 1982. – Т. 2. – С. 262–264.
2. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. / В. Я. Пропп. – М.: Издательство «Лабиринт», 1998. – 512 с.
3. Рублеўская, Л. Арфей і Эўрыдыка // Старасвецкія міфы горада Б* / Л. Рублеўская // [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: http://rv-blr.com/litaratura/view/3693?id_glav=17933. – Дата доступа: 30.10.2024.
4. Силард, Л. «Орфей растерзанный» и наследие орфизма // Герметизм и герменевтика / Л. Силард. – СПб: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – С. 54–101.

[К содержанию](#)

В. И. ИВЧЕНКОВ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

СЛОВО В НОВОМ МЕДИЙНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Ключевые слова: медиакommunikация, информационные технологии, искусственный интеллект, медиалингвистика.

Аннотация. Слово в новом медийном измерении приобретает силу жизнеобеспечивающего ресурса функционирования разных сфер современной жизни. Эпохальное движение информационных технологий обогащается ИИ-системами, что позволяет исследователям говорить о постинформационном периоде развития человечества. Информационная эпоха породила автоматизацию процесса создания, передачи, структурирования, управления, анализа и потребления, упаковки медиаконтента, то что смогут нейросети? В современном обществе господствуют информационные технологии, в новообразующемся – будут властвовать ИИ-системы. В нём ещё больше будет производиться информации, но этим в основном будет занят искусственный интеллект и ничтожно малая часть людей. Внедрение интернета оказало кардинальное влияние на коммуникацию, которая стала двунаправленной – от производителя контента к его потребителю. IT-продукт приобретает неуловимые черты, экстраполирующие его в виртуальное (потенциально фальшивое) событие, сконструированное ИИ-инструментами. В связи с этим особую актуальность приобретает изучение слова в генеративной семиологии, в которой главенствующее место займут синтагматические соединения, семантические связи, порождающие сигнификативные смыслы или указывающие на постепенную утрату их в «эпидигматической жизни» медийного слова.

Медиацентричность современного мира привела к тому, что социальные сети и электронные способы общения становятся как благом, так и социальным злом, приводящим к изменению перцептики, инструментом отчуждения и провоцирующим фактором, триггером информационного противоборства. Медийный процесс тесно связан с общественно-политическими обстоятельствами, идеологией, с философской мыслью, этическими принципами и эстетическими идеалами, с развитием литературного языка и развитием различных видов искусства.

Наблюдается увеличение объёмов информационных потоков, ускорение их приёма и восприятия медиапотребителями. Это явно указывает на необходимость фрагментации информации, сжатия ее содержательной составляющей, что достигается за счет расширения паравербального компонента. Отчетливо наблюдаются тенденции к многоканальности, платформенному распространению и трансмедийности.

В новой коммуникационной среде информация не столько передается и принимается, сколько формируется непосредственными участниками общения. Внедрение интернета оказало кардинальное влияние на комму-

никацию, а также на отношения между устной, письменной и виртуальной (цифровой) формами.

Включение традиционных СМИ в мультиплатформенную структуру интернет-коммуникаций принципиально модифицирует стратегии медиакомпаний по формированию контента с точки зрения семиотики и технологии его распространения. При этом паравербальный элемент в структуре поликодового текста меняет способы восприятия информации от последовательных к одновременным.

Развитие мобильных каналов связи (социальных сетей, мессенджеров, чатов и т. д.) стало двигателем переноса межличностного общения в эти каналы. Подобные изменения нарушили традиционные форматы взаимодействия субъектов массовой коммуникации. В результате средства массовой информации столкнулись с непростой ситуацией трансформации медиасреды и смены ролевых моделей. Появление новых каналов коммуникации позволило совершать коммуникативные действия в цифровых форматах, что закономерно привело к снижению интереса к традиционным формам.

Многоканальность приросла базовым понятием в условиях изменившейся среды общения пользователей. Глобальность общения через интернет требует и глобальных знаков, с помощью которых люди разного социального статуса и языкового происхождения могут общаться и понимать друг друга. С развитием новых медиа семиотические структуры все чаще используются как невербальные средства. Современные технологии предоставляют невероятные и практически неограниченные возможности использования паравербальных элементов.

В современной медиакommunikации обнаруживаются рискогенные зоны, онтологическим признаком которых являются интерактивность и диалогичность. Новая функция виртуального языка презентации и самопрезентации приводит к трансформации социумных моделей поведения в сторону агрессивной саморекламы и подавления другого мнения.

В обществе вырабатывается измерение новых медиа как эффективного инструмента мобилизации коммуникативных целей, кажущимися для потребителя прозрачными и свободными от манипулятивного влияния. Однако события последних лет чётко подтверждают факты системного управления аудиторией, перерастающего в технологию веб-бригад. Незаурядная интернет-дискуссия, брошенная в сетевую коммуникацию, в таком случае перерастает в информационный астротурфинг, задача которого – целенаправленное искусственное управление массовым сознанием при помощи современного программного обеспечения и групп специально нанятых оплачиваемых пользователей. Политтехнологии подобного типа применяются при а) формировании иллюкативного общественного мнения,

б) вычеркивания мнения реальных людей на разных веб-платформах для конечного достижения нужного перлокутивного эффекта, в) фальсификации значимых мероприятий (социальных кампаний, акций, электоральных мероприятий и др.), г) в качестве коммуникационного канала реализации так называемой «мягкой силы» в политике. Астротурфинг представляет собой, образно говоря, фальшивые «корни», созданные для влияния на общественное мнение.

ИИ-системы усиливают эффект подобных коммуникативных угроз. Так, применение чат-бота (ChatGPT) может придать таким технологиям новое функциональное наполнение: приумножить усилия каждого комментария в целях создания большой армии поклонников; дополнить образ вымышленного пользователя и сформировать ему имя, учетные записи электронной почты, веб-страницы и аккаунты в социальных сетях; создать вымышленную историю поиска и репостов в социальных сетях; выработать мнение реального присутствия участника дискуссии и т.п.

Вживление медиа в социальные сети свидетельствует о растущем процессе веболизации их в частности и общества в целом. Результатом этого процесса стало неизвестное до XXI века погружение человека в текст.

Вербальная практика человека сегодня настолько активна, что не оставляет ему выбора, как жить в контексте слова. Если раньше стилистические ресурсы устной и письменной форм языка имели принципиальные различия, то в информационную эпоху они стираются. Это обстоятельство существенно влияет на речь: возникает доселе неизвестный инструментарий, который не поддается традиционной обработке. Речь приобретает новые черты, вызванные вовлечением человека в виртуальное общение.

В процессе коммуникации задействованы средства, которые, с одной стороны, разрушают каноны так называемого линейного текста, а с другой – создают нечто новое. Если в первом случае предметом разговора может быть соотношение книжного и устного элементов, то во втором – важным представляется говорить о формах существования языка. До информационной эпохи их было две, и связаны они были с глоттогенезом естественного звукового языка и графическими системами, его фиксирующими. Сегодня всё чаще в поле исследований внедряется третья форма – виртуальная, как совмещение первых двух. Общаясь в социальных сетях и посредством многочисленных мессенджеров современник меняет свой язык. Иногда до неузнаваемости... Соединение двух форм – устной и письменной – приводит к естественному их взаимопроникновению и появлению другой вербальной модели, в которой воплощается «письменная устная речь». Перед нами феноменальное преобразование устной речи в письменную.

Медиатекст выступает в качестве своеобразного барометра изменений жизни общества, оперативно отражает их. В силу экстралингвистических влияний (оперативность распространения, массовость и др.) в медиатексте прослеживаются эволюционные сдвиги в синтагматике языковых знаков, творчески реализуются парадигматические возможности языка. Журналист, создавая авторский текст, декодирует действительность.

Процесс познания текста, его производства, планирования, проектирования и понимания базируется на основном постулате медиатекстовой реализации – на тесной связанности вербального акта и социального действия. Например, публицистические тексты отличаются необыкновенной широтой тематики, они могут касаться любой темы, попавшей в центр общественного внимания. Это естественным образом влияет на медийную речь: возникает необходимость включаться в сферу специальной лексики, требующую пояснений, а иногда и развернутых комментариев. В то же время ряд тем постоянно находятся в поле зрения общественного внимания. Лексика, относящаяся к этим темам, приобретает публицистическую окраску. Формируется слой речевых единиц, характерных для публицистического стиля, коммуникативная предназначенность которого способствует возникновению своеобразного тезауруса. Последний определяется не жанрово и не функционально, а социальной обусловленностью коммуникации, которая становится важным механизмом становления индивида как социальной личности, проводником установок социума. Можно сказать, что в роли социального процессора журналистский текст служит формированию общества в целом, играя при этом связующую роль в жизни коммуникантов.

Медийное слово, медиатекст – динамичный выразитель языковыми средствами реального и увиденного журналистом мира – является авторским воспроизведением эстетических, коммуникативных и социально ориентированных смыслов. Они позволяют сконструировать языковую картину мира, показать исторические особенности развития общества и зафиксировать «образ» эпохи.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3-Гілевiч

В. М. КАВАЛЬЧУК

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

ПАЭТЫКА КАНТРАСТУ Ў ЛІРЫЦЫ Н. ГІЛЕВІЧА 90-Х ГГ. ХХ СТ.

Ключавыя словы: лірыка, беларуская літаратура, Н. Гілевiч, паэтыка, антытэза, кантраст, мастацкі прыём.

Анатацыя. Разглядаецца спецыфіка выкарыстання Нілам Гілевiчам прыёму кантрасу на ўзроўні семантыкі, паэтычнага сінтаксісу і суаднесенасці розных зместавых катэгорый лірыкі 90-х гг. ХХ ст. Пераломны перыяд у гісторыі краіны адлюстроўваецца паэтам у розных па тэматыцы вершах, але палярнасць сэнсаў яшчэ больш падкрэслівае складанасць вырашальных пытанняў самавызначэння народа, чалавека, творцы. Прынцып кантрасу можа быць лакалізаваны ўнутры твораў, а можа назірацца паміж імі, што дадаткова насычае сэнсавую прастору комплексу вершаў 90-х гг. Творчы, чалавечы пошук уласцівага, выбар паміж адным і другім – гэта тое, што становіцца скразным матывам многіх вершаў, збудаваных па прынцыпе кантрасу.

Н. Гілевiч вядомы як класік беларускай літаратуры, які талентавіта выяўляў не толькі перажыванні канкрэтнай асобы, але і шырокія абагульненні лёсаў Беларусі і беларусаў, а разам з тым чалавека як філасофскай адзінкі.

Вершы, прысвечаныя тэме годнасці народу, гучаць завоштра, але іх інтанацыя і прынцыпы будовы бываюць рознымі. Прынцып кантрасу часта становіцца адным з галоўных, як, напрыклад, у вершы „Цяпер” (1992). Твор складаецца з васьмі радкоў, інтанацыйна вельмі насычаных (на малы па аб’ёме тэкст – сем выклічнікаў і пяць працяжнікаў). Яны перадаюць усхваляванасць лірычнага героя і надзвычайную важнасць таго, пра што ён гаворыць. Відавочна выкарыстанне паўтараў, якія ўзмацняюць найбольш значныя для сэнсу твора словы („цяпер” – неабходнасць не губляць часу і рабіць выбар як мага раней, то бок у дадзены момант; „або” – самую наўнасць выбару і яго вызначальнасць). Але разам з тым гэтыя словы інтэнсіфікуюць і паэтыку кантрасу: першыя чатыры радкі гавораць пра тое, што можа быць, калі народ вырашыць дзейнічаць „цяпер”, наступныя тры – пра тое, што яго чакае „ў прышласці” ў выпадку бяздзейня, апошні сцвярджае неабходнасць выбару „цяпер”. Разам з тым супрацьпастаўляюцца і варыянты лёсаў народа: ён можа быць „нязломна-стойкі”, а можа „жыць, як раб і лёкай” [1, с. 115].

У. Конан таксама гаворыць пра прынцып кантрасу, які можа быць лакалізаваны ўнутры твораў, а можа назірацца паміж імі: „Паэзія Н. Гілевiча – гэта не толькі лірычныя маналогі і эпічныя сюжэты. На сваім

узлёце яна дыялагічная, паэт спрачаецца не толькі са светам, з антаганістамі, антыгероямі нашай пакутлівай гісторыі і сучаснасці. Ён спрачаецца з боскім наканаваннем (багаборчыя матывы ёсць у сусветнай літаратуры, пачынаючы ад Бібліі), урэшце, з замім сабою, са сваёй радасцю і сваім болем” [1, с. 18]. Нам падаецца, што падобная характарыстыка тычыцца не толькі часу „ўзлёту” паэзіі, але ўвогуле ўласціва аўтарскаму „я” Н. Гілевіча. Творчы, чалавечы пошук уласцівага, выбар паміж адным і другім – гэта тое, што становіцца скразным матывам многіх яго вершаў, збудаваных па прынцыпе кантраста. Калі кантраст выкарыстоўваецца ўнутры (нават на ўзроўні антытэзы), ён успрымаецца як лакальны прыём, што ўзмацняе разуменне правільнага выбару. Напрыклад, у вершы „Які ганебны пераход” (1991) антытэза распачынае твор: „Які ганебны пераход // Ад велічы і чыннасці – // Да чорнай распачы згрызот, // Да нэндзы і нішчымнасці” [1, с. 112–113]. Лірычны герой выказвае сваю ацэнку, таму адразу зразумела, што падаецца як сыходная кропка „правільнага” і „няправільнага”. Завяршае верш шэраг адкрытых пытанняў, якія быццам „падштурхоўваюць” да рэфлексіі. Падобны па прыёмах верш – „Ці ачнёмся?” (1991). Але тут антытэза становіцца вядучым прыёмам, на ёй будзецца ўвесь твор, у выніку чаго „правільны” выбар пасля пошукаў бачыцца яшчэ больш акрэслена. Рытарычныя пытанні ў канцы верша замацоўваюць „сцвярджалны” складнік. Можна пералічыць і іншыя вершы з наяўнасцю антытэзы і рытарычнасці ці публіцыстычнасці: „Дык як жа будзем жыць?” (1991), „Лозунг” (1993) і інш.

Часам прынцып кантраста рэалізуецца на ўзроўні іроніі, якую Н. Гілевіч выкарыстоўвае даволі часта і якая актуалізуе інтэрпрэтацыйнае супрацьпастаўленне таго, што быццам бы сцвярджаецца ў вершы, а на самой справе падаецца з адмоўнымі характарыстыкамі. Першы радок верша „Сёе-тое пра вершы” (1992) пачынаецца з падвоенай згоды з уяўным апанентам: „Так, так, шанюны, вершы – гэта дробязь” [1, с. 126], што не перашкаджае ў наступным радку падкрэсліць неабходнаць для іх напісання „божага дару” і гэтым нівеляваць сказанае раней. Прынцып кантрасту скразны ў гэтым творы і шматлікіх іншых іранічных вершах.

Здараецца, што кантрастуюць і творы цалкам паміж сабой, нярэдка па агульнай танальнасці: выразны аптымізм чуецца ў вершы „Імпрэсія з далёкага падарожжа” (1992), выразны песімізм – у вершы „Што я думаў...” (1993), спалучэнне, кантраст, пераход ад песімізму да аптымізму – у вершы „Мой час” (1995), але адзіная пазіцыя не абіраецца аўтарам назаўсёды. Ён быццам надалей знаходзіцца ў пошуку („Не падайце духам, хлопцы!” (1995) – аптымізм; „Стары паэт” (1995) – песімізм; „Як лісце жоўтае...” (1997) – песімізм; „Я глядзеў...” (1997) – аптымізм і інш.). Такія перамены дазваляюць выявіць вобраз лірычнага героя, які не пазбаўлены чалавечых

слабасцяў, які стамляецца, але ўсё роўна шукае выйсця; ён можа перажываць хвіліны адчаю, але потым намагаецца зноў не толькі „падняцца” самому, але і натхніць іншых. Лірычны герой 90-х гадоў па сваім светапоглядным аксіялагічным базісе падобны да папярэдняга лірычнага героя, які застаўся верны сваім ідэалам і ўсё роўна шукае ці чакае іх рэалізацыі. Такое стаўленне набліжае яго да дзіцячай пазіцыі, шчырай і ў пэўным сэнсе слова наіўнай. Дзеці для Н. Гілевіча – гэта і працяг жыцця, і увасабленне чысціні, прастаты і разам з тым вышыні ідэалаў у іх незаганнасці. Менавіта таму акрэсленне дзяцей, дадзенае лірычным героем у вершы „Дзеці” (1994) – „падобны да Бога” – нагадвае біблейскае выказванне Хрыста, які гаварыў пра чысціню дзяцей. І таму паказчыкам правільнасці руху грамадства з’яўляецца шчыры смех дзяцей, пра які гаворыцца кантрастна: „Бо дзіцячага смеху ўсё меней, // А дзіцячага суму ўсё больш” [1, с. 141]. Але і суму лірычнага героя робіцца больш, таму ён набліжаецца да дзяцей. Дзіцячая пазіцыя ў такім значэнні – не легкадумная, не капрызная, не эгаістычная, а – наадварот – самая правільная, „блізкая да Бога”, чыстая. Менавіта таму такі адчай выклікае смерць дзяцей, а аднолькавае пытанне гучыць усё мацней: „Ізноў стаю над попелам Хатыні. <...> Але за што дзяцей? За што дзяцей?? // За што дзяцей???” [1, с. 190–191]. Лірычны герой таксама наіўны і адкрыты, што для дарослага можа быць фатальна: „І даб’е цябе наіўнасць. // І даб’е цябе насмерць” („І даб’е...”, 1991) [1, с. 116]. Ён з дзяцінства памятае, як цяжка ўспрымаецца злое: „Калі цяжар абраз // Гняце душу з маленства” („У беспрасветны час”, 1991–1992), але хоча верыць у лепшае, беручы ў сведкі „Бацьку Бога” [1, с. 116–117]. Герой і далей працягвае марыць, цягнучыся ўнутры да лепшага і адчуваючы кантрастнае адваротнае: „Заложнік вечны мары ілюзорнай, // Я асаджаўся на зямлю не раз <...> А я... малюся ёй, каб уздымала // Яшчэ вышэй, вышэй маю душу” (1992) [1, с. 125]. Пры гэтым наіўнасць не тоесная адсутнасці вопыта і розуму, наадварот – з цягам часу і з памнажэннем вопыту лірычны герой хоць і перажывае боль ад падманаў і здрадніцтва іншых, усё ж захоўвае свае зусім іншыя арыенціры: „Ты маеш права: ты свабодны // І ад віны, і ад пакут. // А я – нявольнік іх давечны” („Наконт свабоды”, 1995) [1, с. 151]. Такім чынам, утвараецца матыўны комплекс „дзяцінства – чысціня – Бог”, дзе „дзяцінства” разумеецца не толькі як пара, але і як стан несажонай злом души. Лірычны герой праз розныя вершы 90-х гг. адлюстроўвае чалавека, які працягвае свой няпросты зямны шлях, у часы сумненняў шукае ісціну, арыентуецца на вышэйшыя маральныя якасці, адчувае кантрастныя супярэчнасці часу і выбару іншых людзей, але стараецца захаваць такую чысціню і прастату этычных імператываў, як у дзяцінстве, што набліжае яго да агульначалавечых, першасных, Боскіх прынцыпаў.

Падобным чынам лірычны герой праяўляе сябе і ў каханні, якое малюецца як незаганнае пачуццё („Толькі тая адна”, 1992; „Месячнай ноччу”, 1992; „Родная, мілая, любая...”, 1994 і інш.). У гэтых вершах таксама сустракаецца прыём кантрасту, часам шматмернага. Напрыклад, у згаданым вершы „Родная, мілая, любая...” аўтар пачынае з пяшчотных эпітэтаў-звароткаў, якія ўжо ў наступным радку замяняюцца на словы з супрацьлеглым настроем: „Свет заімгліўся журбой” [1, с. 144]. Прасочваецца кантраст паміж пачуццямі да блізкага чалавека і тымі выпрабаваннямі, якія давялося прайсці лірычнаму герою. Яны выклікаюць палярныя эмоцыі, рознаакіраванасць якіх часам узмацняецца за кошт падобнай знешняй формы: была „вясёлка-дуга”, а стала „скруха-туга” [1, с. 144–145]. На ўзроўні структуры ўсяго верша таксама бачна кантрастная афарбоўка кальцавой кампазіцыі: кожная з трох строф пачынаецца з аднолькавых тытульных эпітэтаў, якія мяняюцца месцамі, але пасля першага радка ў першай страфе выкарыстоўваецца негатыўныя канатацыі ў дачыненні да абставінаў, у другой страфе – больш нейтральныя, а ў апошняй – станоўчыя: „Зноў я адчуў, што жыву” [1, с. 145]. Акрамя таго, Н. Гілевіч звяртаецца і да вобразу бацькоўскай сям’і, і да асэнсавання значэння сям’і, якая ствараецца з каханай жанчынай. Паэт падкрэслівае яе архетыпічную сутнасць. Сям’я, па яго меркаванні, стаіць у вытокаў усяго: „Народ наш у вяках // Трымаўся на сям’і. // На святасці яе // Напісаных зарук. // На тым, што не дае // Парушыць вечны круг” [1, с. 142]. Лірычны герой сцвярджае, што сам Бог крыўдзіцца „да слёз” ад таго, што людзі дазволілі распаўсюджвацца развалу сям’і. Развіццё тэмы праз кантрастнае несупадзенне таго, што павінна быць, і рэальнасці, пашырае ролю сям’і да міфалагем мікракосму, сусвету і г.д.

Такім чынам, спрадвечныя беларускія вартасці (лёсы радзімы, мовы, чалавека, каханне, вернасць, сям’я, чысціня душы і інш.) сцвярджаюцца Н. Гілевічам у лірыцы 90-х гг. XX ст. у тым ліку з дапамогай шматмернага выкарыстання паэтыкі кантрасту.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гілевіч, Н. Выбраныя творы / Н. Гілевіч ; уклад., камент. Н. Гілевіча ; прадм. У. Конана. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 600 с.

[К содержанию](#)

УДК 398.9 (=161.3)

В. М. КАСЦЮЧЫК

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

ПОЛІФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ ПРЫКАЗАК У ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЕ БЕЛАРУСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ

Ключавыя словы: прыказка, парэмія, функцыя, поліфункцыянальнасць, унутраная форма.

Анотацыя. У працы адзначаецца, што прыказкі ў беларускай гістарычнай прозе вылучаюцца выразнай поліфункцыянальнасцю. Шматаспектнае адлюстраванне рэчаіснасці з актуалізацыяй вобразнага, ацэначнага, эмацыйнага, экспрэсіўнага, прагматычнага кампанентаў дазваляе прыказкам актыўна і прадуктыўна функцыянаваць у мастацкім кантэксце, надзяляючы яго яркімі выразна-выяўленчымі характарыстыкамі.

Функцыянальны план прыказак, ужытых у гістарычнай прозе, маркіруецца найперш яркай унутранай формай. Выяўляецца непасрэдная сувязь паміж вобразнай асновай алегарычных выслоўяў і ступенню праяўлення ў іх сэнсавай структуры канатаўных кампанентаў, якія становяцца асновай для рэалізацыі прыказкай разнастайных функцый.

У мастацкім кантэксце вылучаюцца такія яркія функцыі прыказак, як вобразная, эмацыйна-экспрэсіўная, ацэначная, лінгвакультуралагічная, кагнітыўная, аксіялагічная, валюнтатыўная, прагматычная і інш. Гэта дае магчымасць народным выслоўям займаць асаблівае месца сярод іншых моўных адзінак, якімі карыстаюцца пісьменнікі.

Заўважаецца, што прыказкі даюць комплексную характарыстыку жыццёвым з'явам, якая грунтуецца на важных прыкметах ужывання ўстойлівых адзінак: семантыка-стылістычнай, прагматычнай і лінгвакультуралагічнай. У такім разе народныя выслоўі ў гістарычных творах выступаюць як поліфункцыянальныя ўтварэнні, здольныя рэалізаваць у кантэксце значэнне, узбагачанае рознымі канатацыямі, семантычнымі і стылістычнымі прырашчэннямі, ускладненае дадатковым прагматычным і лінгвакультуралагічным зместам.

Функцыянальны патэнцыял прыказак надзвычай вялікі, і гэта звязана найперш з іх унутранай формай, паколькі вельмі многія парэміялагічныя адзінкі з'яўляюцца алегарычнымі выказваннямі, усе ці большасць кампанентаў якіх зазналі пераасэнсаванне. У сувязі з яркай вобразнай асновай прыказкі набылі этымалагічную ці прыродную здольнасць выконваць розныя віды функцый. Унутраная аснова выслоўяў як бы прадвызначае іх функцыянальны патэнцыял, які найбольш поўна рэалізуецца ў кантэксце.

У беларускай гістарычнай прозе прыказкі выступаюць яркім вобразна-выяўленчым і афарыстычным выказваннем, значнасць якога вымяраецца не толькі асаблівым ёмістым значэннем, заключаным у максімальна сціслай форме, кампазіцыйна-канструктыўнымі здольнасцямі, але і канатаўнымі прырашчэннямі, дадатковым нацыянальна-культурным і прагматычным сэнсам. Багацце зместу і функцый парэмій, выяўленае ў мастацкім

кантэксте, выступае заканамернай з’явай, прадыктаванай аўтарскімі інтэнцыямі, у аснове якіх ляжыць задача рознабаковага асэнсавання розных жыццёвых сітуацый, у адносінах да якіх прыказкі з’яўляюцца своеасаблівымі тыповымі мадэлямі, што могуць быць прыкладзены да канкрэтнага жыццёвага матэрыялу, каб вобразна ажывіць, своеасабліва інтэрпрэтаваць яго, звязаўшы з абагуленай семантыкай, стварыўшы вакол яго арэол дадатковых канатацый.

Прыказкі надзелены камунікатыўнай функцыяй, паколькі яны “структурна арганізаваныя як сказы і валодаюць сэнсавай і інтанацыйнай завершанасцю”, “выступаюць адзінкамі камунікацыі, служаць для перадачы закончанай інфармацыі ў межах маўленчага прыказкавага кантэксту” [9, с. 156].

Вобразная функцыя прыказак выяўляецца праз іх здольнасць ствараць канкрэтныя, наглядна-пачуццёвыя ўяўленні пра пэўныя з’явы рэчаіснасці. Спынімся на кантэкстах, у якіх выкарыстоўваюцца прыказкі, што могуць быць супрацьпастаўлены адпаведнаму свабодна арганізаванаму сказу і на фоне яго ўспрымаюцца як разгорнутыя метафары: *Ён разумеў, што крумкач крумкачу вока не выключе – рамеяў, напэўна, пашкадуюць. Ён жа знаходзіцца ў чужым атачэнні, разлічваць на літасць яму не даводзіцца* [4, с. 36]; – *Сам ведаеш: воўк кожны год ліняе, але нораву не мяняе. Іхняя выцечка – новая спроба разлучыць Навагародак і Літву* [3, с. 226].

Эмацыянальна-экспрэсіўная функцыя прыказак звязана з працэсамі вербалізацыі пачуццяў, эмоцый моўцы і ўздзеяння на адрасата з рознай ступенню інтэнсіўнасці. Для прыкладу, у адным з кантэкстаў Вольгі Іпатавай ярка выяўляецца эмацыянальны стан абурэння, незадаволенасці Ягайлы ад прыходу непажаданага гасця:

– *Ваша каралеўская міласць, ганец з Вільні, ад канцлера, – пачуўся мяккі голас апранальніка. – Ці Ваша каралеўская міласць прыме яго тут, у ложку, ці няхай пачакае?*

– *Пра воўка памоўка, а ён і тут!* – буркнуў сабе пад нос Ягайла і неахвотна злез з ложка, калыхнуўшы балдахін і сцягнуўшы за сабой прасціну з тонкага нямецкага палатна [7, с. 57]. Кантэкст выяўляе яркія маркёры, характарыстыкі Ягайлы: аўтар выкарыстоўвае дзеяслоў *буркнуць* і прыслоўе *неахвотна*, каб дадаткова падкрэсліць стан персанажа.

З эмацыянальна-экспрэсіўнай цесна звязана ацэнная функцыя, “якая паказвае станоўчыя ці адмоўныя адносіны моўцы да прадмета ці аб’екта маўлення, з’яў рэчаіснасці, адрасата” [10, с. 57]. Як выяўляюць назіранні, пісьменнікі ў гістарычных творах часцей ужываюць прыказкі з адмоўнай ацэнкай. Праілюструем гэта на аснове прыказкі з наступнага кантэксту:

– *О! Гэты хлопец не аборай хлеб кроіць! – пачуўся голас блазна, здымаючы агульнае аняменне. – А таму, няўдаліцы, “смачны табе гарэх, ды зубоў Бог не даў”.*

– *Няўжо яго тут трымалі як жаніха? – Даніла дакорліва зірнуў на старога, які, адкрыўшы рот, глядзеў на іх. Той устрапянуўся, замахаў рукамі:*

– *Яна ўвесь час аспрэчвала, ды ён як уляпіўся ў сук, ледзь не штодзень прыязджае сюды!* [7, с. 264].

Лінвакультуралагічная функцыя выяўляецца праз прыказкі, што рэпрэзентуюць моўную карціну свету беларусаў, перадаюць нацыянальнае светабачанне народа. На аснове іх фарміруюцца канцэптуальныя палі, што з’яўляюцца ментальнымі, адметнымі ўтварэннямі ў мове. Такімі этна-маркіраванымі выступаюць прыказкі ў прыведзеных кантэкстах:

– *Нам трэба бачыць і глыбока, і далёка, шанаваць родную зямлю. Помні, князь: **дарагі той куток, дзе рэзалі пупок** [1, с. 32]; – *Рубон, – хуценька сказаў рыбалоў і не быў бы Ядрэйкам, каб не дадаў: – **Чым за морам мёд піць, лепш са Свіслачы вадзіцу**. Пабяжым, князь, дадому. Чаго табе не хапае? У іх – Дняпро. У цябе – Дзвіна. У іх – Сафія. І ў цябе – Сафія* [2, с. 284]; – *Памолімся за душу рабы Божай Хадоскі, прыстанем да полацкіх купцоў і паедзем, дадому паедзем. **На чужыне і камар загіне*** [2, с. 168]. Прыказкі адлюстроўваюць стаўленне чалавека да найважнейшага аб’екта – роднай зямлі. Асабліва адметнай бачыцца прыказка **Дарагі той куток, дзе рэзалі пупок**, паколькі яна мае цесную сувязь з радзінным абрадам беларусаў – адразаць пупок дзіцяці звычайна запрошанай бабкай-павітухай.*

Разам з тым прыгаданыя выслоўі валодаюць кагнітыўнай і аксіялагічнай функцыямі. Кагнітыўная функцыя прыказак выяўляецца праз працэс пазнання і адлюстравання аб’ектаў рэальнага свету, зафіксаванага ў народных выслоўях. Што да аксіялагічнай функцыі, то яна сведчанне асаблівых, каштоўнасных адносін да жыццёвых рэаліяў, выяўленых у зместе прыказак. Так, названыя прыказкі пра радзіму паказваюць на значнасць яе ў жыцці кожнага беларуса.

Не менш важным нацыянальна-культурным кампанентам рамана Леаніда Дайнекі “След ваўкалака” з’яўляецца прыказка *Не адзін Гаўрыла ў Полацку*: – *А адкуль ты ведаеш, што ён халоп баярскі? – умяшаўся ў гаворку яшчэ адзін купец, высокі, сухі, з глыбокім ірваным шрамам на правай ішчацэ. Пэўна, некалі кап’ё ішчаку разадрала. – Людзей усялякіх многа. **Не адзін Гаўрыла ў Полацку*** [2, с. 168]. Паводле Івана Насовіча, Гаўрыла Полацкі “быў славуты прапаведнік і выкрывальнік заганаў, недахопаў” [8, с. 39].

Культуразнаўчым зместам таксама валодае праказка *На гарачых конях гліну месяц: Пагарачыўся Прус. Разам жа дамаўляліся бегчы з палону, але ўбачыў расчыненую гарадскую браму і не вытрымаў... Правільна кажуць: “На гарачых конях гліну месяц”* [1, с. 262]. Названае выслоўе з’яўляецца яркім сродкам рэпрэзентацыі важнай інфармацыі пра характар беларусаў – разважлівых, няспешных, рахманых.

Аўтарава спасылка на рэгіён, у якім ужываецца прыказка, ізноў жа выступае паказальнікам таго, што ўстойлівае выслоўе можна разглядаць як носьбіт лінвакультуразнаўчай інфармацыі. Каб пераканацца ў гэтым, звернемся да кантэксту, у якім ужыта прыказка: *Яна і не пярэчыла. У кожнага свая праўда. Дзе хвоя ні стаіць, а ўсё свайму бору шуміць, казалі на Новагародчыне* [6, с. 235].

Валюнтатыўная функцыя прыказак звязана з выражэннем волевыяўленняў персанажаў. Гэтая функцыя паказвае на здольнасць выслоўяў выражаць волю, пажаданні, меркаванні моўцы. Пабуджэнні, звернутыя да персанажаў, адлюстроўваюць прыказкі, што ўжываюцца ў наступных кантэкстах:

– *Як ты не разумееш: калі пойдзеш зараз караць каго з палка, усе цябе пакінуць. Ты шмат каму тут напярэць горла. Ня псуў усё. Хату мяці, а шум вон не нясі* [5, с. 114].

– *Вайна ідзе, а ён пра сьвіран.*

– *Паміраць зьбірайся, а жыта сей, ты ж сам гэта ведаеш, Адаць* [5, с. 139].

Зрэзаўшы, Рудніцкі, паклаў грошы за пояс і сказаў:

– *Ну вось, думаў людзей рабаваць, ах ты, байструк! Ведай каток свой куток!* [5, с. 277].

У мастацкіх кантэкстах шырока рэалізуюцца прагматычныя функцыі прыказак: функцыя прыцягнення ўвагі адрасата, функцыя акцэнтацыі (выдзялення) камунікатыўна значных элементаў, функцыя кампрэсіі інфармацыі. Названыя функцыі ярка выяўляюць сваю значнасць праз прыказку, ужытую ў прыведзеным кантэксте:

– *Клопат пра сям’ю – не малая турбота. Дзеля яе, бывае, трэба ісці і на тое, на што душа і не згаджаецца...*

– *Асабліва, калі ў цябе такая жонка, як Раксана!*

– *Не заракайся! І тваё цялятка рана-позна будзе з рагамі!*

– *Кепская тая дамова, дзе вала бадзе карова!*

– *А не бывае, калі цябе што-небудзь ды не баданула* [3, с. 192].

Як паказваюць назіранні, прыказкі ў беларускай гістарычнай прозе з’яўляюцца эфектыўным поліфункцыянальным сродкам аўтарскага маўлення, яркім і непаўторным элементам мастацкай вобразнасці, экспрэсіўнага вылучэння думкі. У трапных выразах замацоўваюцца і адлюст-

роўваюцца вынікі пазнавальнай дзейнасці людзей. Вобразныя выслоўі ствараюць канкрэтныя, наглядна-пачуццёвыя ўяўленні пра розныя з’явы рэчаіснасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Дайнека, Л. Меч князя Вячкі / Леанід Дайнека. – Мінск : Юнацтва, 1987. – 302 с.
2. Дайнека, Л. След ваўкалака / Леанід Дайнека. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 286 с.
3. Далідовіч, Г. Кліч роднага звона : раман-хроніка / Генрых Далідовіч. – Мінск : Юнацтва, 2000. – 383 с.
4. Дудзюк, З. І. Аднарог / Зінаіда Дудзюк. – Мінск : Харвест, 2010. – 388 с.
5. Зубовіч, Я. Беларускі палкоўнік : раман / Яўген Зубовіч. – Мінск : “Пазітыў-цэнтр”, 2018. – Кн. 1. – 283 с.
6. Іпатава, В. Альгердава дзіда : раманы / Вольга Іпатава. – Мінск : “Беллітфонд”, 2002. – 608 с.
7. Іпатава, В. Знак вялікага магістра : раман / Вольга Іпатава. – Мінск : Кнігазбор, 2009. – 296 с.
8. Лепешаў, І. Пра паходжанне прыказак / Іван Лепешаў // Роднае слова. – 2013. – № 2. – С. 38–40.
9. Лепешаў, І. Я. Парэміялогія як раздзел мовазнаўства : дапам. / І. Я. Лепешаў. – Гродна : ГрДУ, 2006. – 279 с.
10. Ломакіна, О. В. Фразеология в тексте: функционирование и идиостиль : монография / О. В. Ломакіна. – М. : РУДН, 2019. – 344 с.

[К содержанию](#)

УДК [811.161.1'373:398.9]:659.131.2

С. С. КЛУНДУК, В. А. ЛИХТАР

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С.Пушкина

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ РЕСУРСЫ СОЗДАНИЯ АУДИАЛЬНОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ РЕКЛАМНЫХ ВИДЕОРОЛИКОВ

Ключевые слова: рекламная коммуникация, видеоролик, аудиальный текст, лексические, морфологические, синтаксические, пунктуационные, фонетико-орфоэпические ресурсы.

Аннотация. В статье представлены результаты исследования лингвостилистических ресурсов воздействия на аудиторию в аудиовизуальной рекламной коммуникации. Анализируются наиболее распространённые языковые приёмы создания эффективных рекламных сообщений (лексические, морфологические, синтаксические, пунктуационные, фонетико-орфоэпические).

В связи с растущей популярностью онлайн-видеоконтента в Беларуси отечественные рекламодатели всё активнее используют видеоролики в интернет-пространстве с целью продвижения товаров или услуг. Ролики могут быть короткими, встроенными в плееры и появляющимися во время просмотра другого контента либо полноценными рекламными материалами, размещаемыми на подходящих для таких задач платформах – YouTube, социальных сетях. Текстовая организация в такого рода рекламе имеет важное значение, поскольку она помогает донести ключевую информацию до потребителей. В рекламных сюжетах текст наиболее эффективно воздействует в виде аудиальной дорожки, сопровождающей и гармонично дополняющей основной видеоряд. Для выявления языковых ресурсов создания аудиальной составляющей рекламных видеороликов нами были проанализированы коммерческие материалы, выложенные в сеть белорусскими брендами за период с 2019 по 2024 гг.

При просмотре отечественных коммерческих видеоматериалов внимание привлекает их структура. На наш взгляд, видеоролики, рекламирующие белорусские бренды и их товары, условно можно разделить на две категории: материалы, в которых визуальный ряд сопровождается только мелодией, и материалы, в которых видеоряд гармонирует с полноценным аудиальным рекламным сообщением. К первой категории относятся видеоролики, рекламирующие бренды «Белвест», «Луч», «Conte», «Milavitsa» и др. Одни ролики могут быть красочными, ритмичными, с большим количеством переходов. Другие же выполняются в минималистическом стиле и сдержанно представляют продукт или же услугу. Вторая категория пред-

ставлена брендами «Belor Design», «Коммунарка», «Atlant» и др. Наиболее привлекательной для нашего исследования оказалась именно эта категория, поскольку её аудиальный ряд представляет собой сообщение, в тонкостях раскрывающее преимущества рекламируемого товара или услуги с помощью языковых инструментов.

Характерной чертой проанализированных нами видеоматериалов является использование яркой, экспрессивной лексики, которая вызывает различные эмоции и помогает запомнить ключевые моменты рекламного сообщения. Как верно отмечено Л.Н. Бутыриной, «наиболее действенны в рекламе эпитеты-определения, т. к. они усиливают выразительность рекламного образа, подчёркивают индивидуальный признак объекта» [2, с. 1]: *Модульный, современный, трендовый, с эффектом памяти диван «Лесли»* (выдержка из рекламного ролика дивана «Лесли» от бренда «Пинскдрев»); *Хайлайтер «MULTITALENT» дарит деликатное свечение* (реклама коллекции косметики «BAD DOLL» от «Belor Design»). В некоторых случаях с целью усиления воздействия применяются метафорические эпитеты: *Меняем представление о талантливой технике* (цитата из рекламного ролика холодильника от бренда «Atlant»); *Когда тебя любят, завтрак делают солнечным* (выдержка из рекламного ролика продукции от «Брестского мясокомбината»). К слову, специалисты часто добавляют в ролики словосочетания в переносном (метафорическом) значении. Такой подход помогает эффективнее продвигать товары и услуги за счёт создания ярких образов: *Сладость настоящих чувств – в ожидании, когда пытаешься разгадать, что там внутри* (реклама продукции от «Коммунарки»); *«Коровка» – любимый вкус детства* (цитата из рекламного ролика печенья «Коровка» от компании «Слодыч»).

Привлекают белорусских рекламистов и сравнения, которые помогают создать аудиодорожку более убедительной за счёт «наглядности» и ассоциативных связей: *Есть моменты, которые нельзя повторить, но можно оставить о них приятные воспоминания. Нежные, насыщенные, как хороший шоколад* (реклама премиального шоколада от «Коммунарки»); *Встречи с близкими, как увлекательное кино. У каждой есть свой жанр* (рекламный ролик напитка «Лидский квас» от «Лидского пива»).

Не обходятся в рекламных роликах и без гиперболы, ведь она усиливает преимущества рекламируемого товара, тем самым вызывая у потребителя желание его приобрести: *Счастье в каждом кусочке* (цитата из рекламного ролика продукции от «Коммунарки»); *Лучшие моменты связаны со вкусом. Тепло летнего утра, отпуск и ужины на летней кухне. И каждый глоток возвращает именно в эти моменты* (выдержка из рекламного ролика кисломолочного напитка от «Бабушкиной крынки»).

Интерес для нас представляет и морфологическая организация аудиальной составляющей видеороликов, поскольку она является своеобраз-

разным каркасом рекламного сообщения. По мнению А. Ш. Ахмеда и О.Н. Чарыковой, «ключевая роль в рекламном тексте принадлежит существительному» [1, с. 9]. Действительно, существительные помогают передать смысл основного сообщения и являются базовым элементом различных фигур речи. В рекламных целях из всех лексико-грамматических рядов существительных наиболее эффективно себя реализовывают имена собственные («*ATLANT*» – *талантливая техника* (реклама холодильника от бренда «ATLANT»)), а также абстрактные существительные (*Откройте для себя мир секретов горького шоколада* (цитата из рекламного ролика шоколада от «Коммунарки»)). Собственные существительные, как правило, отсылают к бренду, а абстрактные позволяют создать эмоциональный отклик и ассоциации у зрителя.

Наряду с существительными в центре внимания оказываются и прилагательные, т. к. они способны описать качества продукта и усилить его восприятие потребителем. В рекламных видео наиболее важны качественные (*Идеальное сочетание чистой воды и натурального сока* (из рекламного ролика напитка «AQUA фруктовая» от «DARIDA»)) и относительные прилагательные (*Сладкая творожная масса – лакомство для детей и взрослых* (рекламный ролик творожной массы от «Бабушкиной крынки»)). Первый упомянутый разряд помогает создать убедительные образы, а второй – раскрыть состав товара или его предназначение.

Важными в аудиальной составляющей рекламных видеороликов являются и глаголы. Они помогают создать ощущение необходимости приобретения продукта, настраивают на диалог со зрителем. Среди всех форм наиболее часто белорусские рекламисты выбирают глаголы 1-ого лица множественного числа изъявительного наклонения (*Мы заботимся о наших клиентах и помогаем наслаждаться комфортом уютного дома* (реклама оператора «Белтелеком»)) и 2-го лица множественного числа повелительного наклонения (*Мажьте, когда нужно быстро и сытно подкрепиться, макайте, чтобы зарядиться без перерыва, вдохновляйтесь в любое время* (цитата из рекламного ролика рыбной пасты от «BREMOR»)). Нередко в коммерческих видеороликах встречаются инфинитивы. Они используются для создания динамичного и побуждающего к действию языка. Инфинитивные конструкции позволяют сформулировать призыв к зрителю в лаконичной и запоминающейся форме: *Быть важной персоной – это стиль жизни. Ценить своё время, путешествовать с привилегиями, всегда выбирать комфорт можно с помощью премиальных карт* (реклама клуба «Персона» от «Беларусбанка»). Кроме того, инфинитивы в рекламе помогают создать ощущение простоты и доступности предлагаемого продукта или услуги. Инфинитивные конструкции также придают сообщени-

ям оттенков уверенности и авторитетности. Они звучат как чёткие инструкции или рекомендации эксперта, что повышает доверие аудитории.

Синтаксис белорусских рекламных роликов также является одной из важных составляющих успешной рекламы, ведь упорядоченная и динамичная синтаксическая организация коммерческого сообщения помогает привлечь и удержать внимание зрителей. Этому способствуют разные типы предложений, сегментированные конструкции, синтаксические фигуры. Рекламисты часто используют односоставные предложения, поскольку они создают ощущение динамики и энергичности, что соответствует характеру многих сообщений. Особой популярностью у специалистов пользуются определённо-личные предложения. Они влияют на адресата и побуждают его к совершению каких-либо действий: *Покупай сосиски «Добрый Апик». Это вкусно и весело!* (рекламный ролик сосисок «Добрый Апик» от «Брестского мясокомбината»). Внедряются и номинативные предложения, т. к. они позволяют лаконично и ярко представить продукт: *Скидки! Кешбэки! Подарки! Ваш новый смартфон в А1* (рекламный ролик провайдера телекоммуникационных, ИКТ- и контент-услуг «А1»). Наблюдаются случаи использования ряда безличных предложений, что содействует лучшему восприятию и запоминанию информации аудиторией: *Просто. Ловко. Смело. Быстро. Профессионально. Дерзко. Эстетично. Готовьте вместе с «GEFEST»* (выдержка из рекламного ролика кухонных плит от «GEFEST»).

В текстах роликов зафиксирована анафора – повторение одних и тех же слов или фраз в начале предложений. Она создаёт впечатление уверенности и убедительности, что особенно важно в рекламе для формирования положительного восприятия бренда или продукта: *Наши «Белтелеком» ближе, чем ты думаешь. Наши «Белтелеком» доступен каждому* (реклама оператора «Белтелеком»). Её альтернативой в избранных случаях становится эпифора, когда повторение определённых речевых элементов происходит уже в конце фраз: *Счастье в квадрате. Любовь в квадрате. Завбота в квадрате* (цитата из рекламного ролика мясных подушечек от «Брестского мясокомбината»).

Нами отмечено, что значительная часть белорусских рекламных видеороликов создаётся по принципу диалогизации. Такой подход позволяет более эффективно вовлекать зрителя в содержание рекламного материала, создавать ощущение живого общения, например:

– *Сейчас будет супервкусно!*

– *Мама, а что это?*

– *А это «СуперКид»* (реклама йогурта «СуперКид» от «Савушкина»).

Выигрышно расставленная в рекламном спиче пунктуация также является средством воздействия на аудиторию, поскольку в зависимости от

знаков препинания дикторы могут передавать различные эмоции в аудиальной части ролика. Для этих целей в спич вводятся восклицательный (*Польза и энергия натуральных злаков, которые заботятся о Вашем самочувствии!* (реклама йогурта «Оптималь» от «Савушкина»)) и вопросительный знаки (*Творог «Савушкин». Какой он? Созданный самой природой, где прозрачные реки и чистый воздух, зелёные луга и синее небо* (выдержка из рекламного ролика творога от «Савушкина»)).

Стоит упомянуть и фонетико-орфоэпические ресурсы рекламных видеороликов, т. к. они помогают создать запоминающийся коммуникативный контент. Частым средством, вводимым в белорусские рекламные сюжеты, является рифма. Это объясняется тем, что ритмичное звучание и повторение созвучных окончаний создают мелодичность, что способствует приятному восприятию всего материала: *Малыши, малышки. Любят все «Топтышку». Вкусно, интересно. Весело, полезно* (реклама детского питания от компании «Топтышка»). Нередко отечественные рекламисты задают сообщению ритм благодаря дроблению слов на слоги. Вместе с ритмичной композицией, удачно накладывающейся на фон, этот приём даёт возможность коммерческому материалу стать по-настоящему «вирусным»: *Не-су «Bel-lakt». Дес-серт «Bel-lakt». Я торт «Bel-lakt» ку-пил. «Bel-lakt». Тво-рог, тво-рог, тво-рог там. О-рех о-рех, о-рех там. Гла-зурь, гла-зурь, гла-зурь там* (из рекламного ролика торта от «Bellakt»).

Отдельного внимания заслуживают коммерческие видео, для которых аудиальная дорожка записывается исключительно на белорусском языке. После просмотра таких сюжетов у зрителей, как правило, возникает доверие к бренду, а также ощущение принадлежности к определённой культуре: *Час жадаў нас спыніць, але разам мы перамаглі. І сёння вярнулі ідэал!* (реклама алкогольного напитка от бренда «Лидское пиво»).

Таким образом, создавать эффективную аудиальную составляющую рекламных видеоматериалов можно с помощью средств лексического, морфологического, синтаксического, пунктуационного и фонетико-орфоэпического уровней языка.

Список использованной литературы

1. Ахмед, А. Ш. Морфологические средства представления товара в печатной рекламе [Электронный ресурс] / А. Ш. Ахмед, О. Н. Чарыкова // Вестник ВГУ. Серия : Филология. Журналистика. – 2010. – № 2. – С. 9–11. – Режим доступа: <https://clck.ru/3CWJzk>. – Дата доступа: 13.08.2024.
2. Бутырина, Л. Н. Лексические средства создания рекламных текстов [Электронный ресурс] / Л. Н. Бутырина // КиберЛенинка. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/leksicheskie-sredstva-sozdaniya-reklamnyhtekstov>. – Дата доступа: 10.08.2024.

[К содержанию](#)

УДК. 821.112.2

Е. В. КУЗНЕЧИК

Беларусь, Новополоцк, Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО МЕСТА ПРОЖИВАНИЯ В РОМАНЕ Г.БЁЛЛЯ «ДОМ БЕЗ ХОЗЯИНА»

Ключевые слова: литература Германии после 1945 года, мотив земного рая, мотив руин, образ дома, аллюзии, бытописание.

Аннотация. Рассматриваются средства и способы изображения художественного пространства места проживания в романе Г.Бёлля «Дом без хозяина» (Haus ohne Hüter, 1954). Отмечается, что особое место в романе занимает образ дома, избранный для реализации мотива земного рая и мотива руин. Актуализации темы родины способствует использование автором сложной формы интертекстуальности – аллюзии, приема бытописания.

Значимость художественного пространства в прозе определяется его первостепенной связью с проблемой идентичности. Согласно мнению Г. Баузингера основу немецкой идентичности составляют символы, которые включают в себя «немецкий ландшафт» и «память о национальной истории» [4, S. 119, 103]. О. А. Лиденкова развивает мнение Г. Баузингера, утверждая, что «прочные исторические ассоциации превращают национальный ландшафт в элемент культурного наследия, хранилище коллективной памяти», и указывает на особую роль пространственных образов в прозе и подчеркивает их связь «с понятием принадлежности семье, сообществу, нации» [2, с. 82–84].

В художественном пространстве романа Г. Бёлля «Дом без хозяина» в образе дома получает свое воплощение тема родины. Эта взаимосвязь наблюдается уже в названии произведения. Немецкое слово «Heimat» восходит к существительному «Heim», значение которого в некоторой степени соответствует значению слова «Haus». Такая синонимическая корреляция выполняет в тексте смыслоформирующую роль для его понимания и трактовки. Дом, в котором проживает семья Гольштеге (Нелла Бах, ее сын Мартин, ее мать – бабушка Гольштеге), находится в плачевном состоянии: оконные рамы прохудились, насос в подвале не работает, из-за чего вода заливает пол, стоит запах плесени и гнили. Безхозяйственность владельцев привела к тому, что «дом все больше приходил в негодность, хотя денег на то, чтобы содержать его в порядке, хватило бы с избытком. Но никому не было до этого никакого дела» [1, с. 100]. Вместо того, чтобы вызвать кро-
вельщика, были потрачены деньги на покупку десяти цинковых ванн, рас-

ставленных впоследствии на чердаке. Эпизод с протекающей крышей подчеркивает не только нерациональную трату денег, но и халатное отношение обитателей дома к своему жилищу. Состояние дома и жизнь его жильцов метафорично указывают на состояние и положение дел в послевоенной Германии, а точнее в ФРГ: как не был проведен капитальный ремонт дома, так никто в немецком государстве спустя практически десять лет после окончания войны не провел «капитальный ремонт» сложившихся ценностей и общественной морали, ограничиваясь лишь точечным «косметическим ремонтом» либо «подставленными тазиками под протекающей крышей». Дом у Бёлля, в образе которого реализуется мотив руин, становится главным вместилищем памяти, с его разрушения начинается постепенная потеря связи со своей историей. Еще одним признаком уподобления дома родной Германии, избравшей после фашистской диктатуры капиталистический путь развития и переживающей «немецкое экономическое чудо», является символ материального достатка – холодильник. Наличие такого атрибута богатой жизни, а также его содержимое, где хранились «колбасы, бифштексы, кучи крупных свежих яиц, фрукты и овощи», свидетельствует о благосостоянии и высоком уровне жизни всего семейства [1, с. 142].

В противоположность дому семьи Гольштеге автор вводит в структуру романа жилище семьи Брилах (Вильма Брилах, ее сын Генрих и ее дочь Вильма). Брилахи проживают в съемной комнате чердачного типа, что подразумевает некое непостоянство, временность, отсутствие уверенности в завтрашнем дне, которое заключается в возможном выселении жильцов в любой момент. Это жилье не является для них родовым гнездом с семейной историей. Скорее оно служит временным пристанищем, пребывая в котором Вильма Брилах пытается построить новую жизнь. В этой связи угадывается аллюзия на возникшее на немецких землях демократическое государство, население которого сконцентрировалось на построении новой немецкой нации. Для раскрытия образа жилища семьи Брилах автор обращается к бытописанию, а именно к описанию предметов интерьера, кочующих вместе с хозяевами из одной комнаты в другую. При очередном таком переселении подробно описывается весь скарб семьи Брилах: «Рабочие вынесли ящик из-под маргарина, набитый игрушками, потом последовала кровать Генриха. Это, собственно говоря, была обычная дверь с приколочеными к ней деревянными брусками. Сходство с кроватью придавал ей лишь матрац из морской травы да остатки старой занавески, прибитые к краям. На машину погрузили два стула и старый стол <...> Платяной шкаф заменяла доска с крючками, зажатая между стеной и буфетом и занавешенная клеенкой. Клеенка спасала одежду от пыли и водяных брызг. Более или менее пристойно выглядели только две вещи:

сервант, выкрашенный под красное дерево, <...> и кровать Вильмы <...>. Генрих ужаснулся: их вещи, такие привычные в комнате, на своих местах, превратились на улице в кучу рухляди, которую и перевозить-то не стоило» [1, с. 257]. Весь этот хлам и скудность пожитков, накопившиеся за восемь лет проживания в съемной комнате, только подчеркивают крайнюю бедность семьи Брилах, явственно очерчивая занимаемое ими социальное положение. О символической составляющей «хлама» в авторской картине мира Генриха Бёлля пишет И.Б.Роднянская: «Хлам, мусор, отбросы играют ключевую символическую роль едва ли не во всех главных произведениях Бёлля. Во-первых, это социальная эмблема изгойства, отщепенства, отверженности; опознавательная мета всех тех, кого "большое общество" отгеснило на задворки, исключило из благополучных статистических сводок, кто, по мысли Бёлля, должен оказаться в центре внимания художника, приверженного "эстетике человеческого" <...>. <...> Вместе с тем "хлам" "отбросы" – символ из области поэтической метафизики Бёлля. Писатель обстоятельно, даже с нежностью запечатлевает ненужные или отчужденные предметы: коробочки, бумажки, пустые флакончики, осколки бутылок, всякое старье на чердаках, подвалах, яркие цвета грошовых картинок, афиш, плакатов, флажков, этикеток. Хлам, лишенная потребительской ценности, помятая, подобно известному разряду людей, материя вселенной представляет в мире Бёлля совершенно особую, бескорыстную онтологическую ценность <...> [3, с. 348]. Уподобляя оба жилища двум немецким государствам, а жильцов двум народам, их населяющих, Бёлль проводит метафорическую параллель «дом – государство». Таким образом, художественное описание жилого пространства у Бёлля имеет несколько уровней прочтения и может быть интерпретировано как отражение социально-политических особенностей исторического периода, а также как отражение психического и духовного состояния героев, их образа мышления.

Антиподом жилищ двух семей в романе представлен дом в местечке Битенхан, где бывают Мартин Бах и Генрих Брилах. Дом в Битенхане, реализующий мотив земного рая, принадлежит матери Альберта Мухова, который постоянно проживает в доме семьи Гольштеге. Суровой послевоенной реальности противопоставлена идиллическая картина Битенхана: только тут Генрих и Мартин могли «вытворять все, что им заблагорассудится, – ловить рыбу, уходить в долину, кататься на лодке или часами играть за домом в футбол» [1, с. 14]. Идеальную действительность Битенхана дополняют фигура матери Альберта, которая «держала загородный ресторанчик» и «все пекла сама, даже хлеб», посетители ресторана, которые поют песни о любви к родному краю, звонящие «печально и нежно» к обедне колокола церкви [1, с. 14, 271]. Примечательно, что в финальный эпизод романа – сбор всех главных действующих лиц в доме матери Аль-

берта – автор включает религиозный контекст. В этом смысле особую роль играет совместная трапеза: и взрослые, и дети едят вместе, стол изобилует продуктами, недоступными большинству в реальном мире. Битенхан – это своего рода анти-Шларaffenланд, где царит покой, умиротворение, забота о ближнем.

В романе Г. Бёлля тема родины раскрывается через образ дома, в котором реализован как мотив руин, так и мотив земного рая. В образе дома представлены жилища двух семей (Бах-Гольштеге и Брилах), символизирующие два немецких государства. Актуализации темы родины способствует использование всеми авторами сложной формы интертекстуальности – аллюзии, приема бытописания. образу домов упомянутых выше семейств противопоставлен дом в местечке Битенхан, являющий собой подобие рая на земле.

Список использованной литературы

1. Бёлль, Г. Дом без хозяина / Г. Бёлль // Собр. соч.: в 5 т. – М. : Худож. лит., 1990. – Т.2 – с.7 – 280.
2. Лиденкова, О.А. Историческое мифотворчество в современной прозе белорусских и англоязычных авторов / О. А. Лиденкова ; Гомельский гос. ун-т им. Ф. Скорины. – Гомель : ГГУ им. Ф. Скорины, 2022. – 209 с.
3. Роднянская, И.Б. Примечания к «Франкфуртским чтениям» Г. Бёлля / И. Б. Роднянская // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М. : Изд-во политической литературы, 1991. – с.338 – 351.
4. Bausinger, H. Typisch deutsch. Wie deutsch sind die Deutschen? / H. Bausinger. – München: Verlag C.H. Beck, 2009. – 180 S.
5. Busch, U. Schlaraffenland – eine linke Utopie? / U. Busch // UTOPIE kreativ. Diskussion sozialistischer Alternativen. – 2005. – № 181. – S. 978 – 991.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 – 09

О. А. ЛАВШУК

Беларусь, Могилев, Могилевский государственный университет
имени А. А. Кулешова

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ МИРА В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ БЕЛАРУСИ

Ключевые слова: русскоязычный, поэзия, современный, национальный образ мира, картина мира, менталитет, самоопределение, культура, этнокультурный.

Аннотация. Предлагается рассматривать творчество русскоязычных поэтов Беларуси в контексте поисков ими национальной идентичности. Поскольку в каждой национальной культуре можно обнаружить специфические черты, которые играют особую важную роль в формировании национального характера и национального менталитета, особенно актуальным становится вопрос о культурной и этнической специфике образа мира русскоязычных поэтов Беларуси, т. к. данная категория значима для раскрытия особенностей сознания человека, живущего на пограничье культур. Важнейшим обстоятельством, которое направляет исследование культурного пространства современной русскоязычной литературы Беларуси, является признание того, что выбор языка творчества и выбор национальной и культурной идентичности не всегда совпадают. Поэтому выделение доминант, определяющих основы русского и белорусского национального образа мира, позволяет рассмотреть проблему национальной идентичности с опорой на этнонациональные литературные традиции и культурные коды, а также выйти на проблемы межкультурного диалога.

В последнее время значительно возрос интерес общества к вопросам национальной идентификации, процессам глобализации и локализации, появилось особое стремление изучать национальный образ мира различных народов, в том числе и через исследование текстов художественной литературы.

Стержнем процесса идентификации, служащего первоосновой для формирования национального образа мира, является понятие идентичности. Исследование предпосылок, формирующих целостный феномен этнической идентичности, принципиально важно для дальнейшего литературоведческого изучения картины мира того или иного автора, поскольку именно проекция идентичности предопределяет уникальность образа национального мира в персональном творчестве. Обращение к категории «образ мира» актуализировалось в гуманитарной науке в конце XX в. в связи с когнитивными исследованиями. Понятие «национального образа мира» приобретает особую актуальность в настоящее время в связи с проблемами самоидентификации этнических и культурных сообществ. Национальный образ мира – понятие, которое активно изучают лингвисты (А. Вежбицкая, А. А. Зализняк), литературоведы и философы (Г. Гачев,

Е. И. Зеленов). Литературоведческие работы, посвященные национальному образу мира, немногочисленны.

Конечно, смысловая насыщенность понятия *образ мира* может и будет иметь расхождения, несовпадения в интерпретациях, различия в притязаниях на широту и полноту охвата. О. А. Корнилов указывает путь применения языковой картины мира в процессе формирования национального образа мира: «С некоторыми допущениями можно предложить такую формулировку: *национальный образ мира* – это совокупность прототипов, существующих в коллективном национальном сознании, а *национальная языковая картина мира* – это совокупность лексических эквивалентов этих прототипов. <...> Национальная языковая картина мира – «слепок» этого национального образа мира, как самый главный фактор, предопределяющий и гарантирующий воспроизведение в относительно неизменном виде национального образа мира в сознании сменяющих друг друга поколений представителей данной национальности, носителей данной культуры» [3, с. 80 – 82].

Справедливости ради следует отметить, что в собственно литературоведческих исследованиях гораздо шире используется понятие *национальный образ мира*. Наиболее известным среди авторов, пишущих о национальных образах мира, остается Г. Д. Гачев, который 40 лет работал над одноименным проектом, рассматривая каждый этнос как особый «Космо-Психо-Логос», то есть «единство тела (местной природы), души (национального характера) и духа (языка, логики)» [1, с. 22]. Изучению национальных образов мира посвящен труд с одноименным названием Г. Д. Гачева, который называет национальный образ мира «сеткой координат», которой народ улавливает мир как космос. Национальная картина мира, по мнению исследователя, «не поддается рациональному объяснению, поскольку большая ее часть находится в области мифопоэтического и неосознанно воспроизводится в художественных образах и мотивах» [1. С. 44]. По мнению Гачева, в национальном образе мира отражается и выявляется «основной фонд национальных ценностей, ориентиров, символов, архетипов». Исследователь подчеркивает, что содержанием национальных образов мира являются не национальные характеры, а «национальные воззрения на мир», не психология, а гносеология, национальная художественная логика, склад мышления: какой „сеткой координат“ данный народ улавливает мир и какой космос (миропорядок) выстраивается перед его внутренним взором. Этот особый „поворот“, в котором предстает бытие данному народу, и составляет национальный образ мира.

Литературоведческим исследованием, достаточно полно раскрывающим тему национального образа мира, является докторская диссертация С. В. Шешуновой «Национальный образ мира в русской литературе». Автор определяет национальный образ мира «как многоуровневую художе-

ственную структуру – комплекс взаимодействующих компонентов литературного текста, обладающих этнокультурной спецификой. Подобно языковой картине мира, он является вербальным выражением этнического менталитета. Компоненты, образующие в своей совокупности национальный образ мира, выявляются в образном строе, сюжетно-композиционной и пространственно-временной организации текста. Это взаимосвязанные образы и мотивы, порожденные культурной традицией данного этноса. Благодаря их взаимосвязи в литературном тексте возникают мотивные диады, триады и многочленные цепочки мотивов, обладающих национально-культурным своеобразием» [6].

В каждой национальной культуре можно обнаружить специфические черты, которые играют особо важную роль в формировании национального характера и национального менталитета. На основании анализа разнообразного материала (фольклорных, мифологических, религиозных, философских и других представлений) можно выделить такие определяющие основы русского и белорусского национального образа мира доминанты. Это взаимосвязанные образы и мотивы, порожденные культурной традицией русского и белорусского этносов. И в русской, и в белорусской традиции национальный образ мира включает, прежде всего, фольклорные мотивы и образы, нередко восходящие к народным мифологическим верованиям. Для русских писателей также значимы христианские образы (пасхальное воскресение, икона, благословение, крест, соборная молитва и т.д.). Среди пространственных образов и мотивов характерными для национального образа мира являются мотивы простора (рус.), усадьбы (рус.), хаты (бел.), дороги (рус.), тропинки (бел.).

Национальный образ мира включает в себя наделение особой значимостью определенных топосов: городов, памятных мест, событий, типичных природных ландшафтов (Москва, Царское село, Черная речка, Волга, русская равнина, Полоцк, Беловежская пуца, Полесье). Возникает вопрос, насколько обязательно переживание духовной значимости этого условного набора для русскоязычного писателя Беларуси. Поэты, родившиеся в Беларуси и пишущие на русском языке, апеллируют к белорусской истории, используют географические названия Беларуси: *Березина* – у В. Москаленко, *Беловежская пуца* – у Л. Лукши, *Грушевка*, *Автодорожка* – у А. Аврутина. Лирический герой А. Аврутина местом жительства связан с пространственно-временным континуумом родной минской земли. В то же время на формирование его личности повлияла, несомненно, русская культурная традиция, о чем пишет поэт: «*И как-то вмещаются в левом предсердьи / И Черная речка, и Белая Русь*» [5, с. 17]. Образы родины и чужбины рассматриваются изолированно, но в случае Беларуси и России «сталкиваются» авторами в пределах одного стиха. В качестве яркого при-

мера неделимого национально-культурного самоопределения приведем строки А. Геращенко «Я – русский»: «Под синим небом белорусским / Познал я радость и беду. / Я – белорус, а значит русский, / Таким и в небо я уйду» [5, с. 45]. Рассматривая проявления национальной идентичности в поэтических текстах А. Аврутина, В. Блаженного, Б. Спринчана, Ю. Сапожкова и других авторов сборника «Исповедь: русскоязычная поэзия Беларуси (конец 20 – начало 21 века)» [2], мы обращали внимание в первую очередь на такие маркеры, как непосредственное указание на свою этническую принадлежность, национально значимые культурные концепты, знаковые события истории, персоналии русской и белорусской культуры, прецедентные тексты, образы родины и топонимы [см., например, 4] .

Выявляя специфику восприятия средств национально-культурной идентификации (пространственно-временные компоненты, персоналии культуры и истории, лингвоспецифичные концепты и т.д.), мы можем описывать национальный образ мира в текстах русскоязычных поэтов, живущих в Беларуси, для которых поиск этнической идентичности – это не только обозначение определенных элементов литературной традиции, не только стремление выделить ключевые символические образы и концепты национального сознания, особенности той или иной культуры, но и выход к межкультурной коммуникации.

Список использованной литературы

1. Гачев, Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г. Гачев. – М. : Прогресс, 1995. – 480 с.
2. Исповедь: русскоязычная поэзия Беларуси (конец XX – начало XXI века): для ст. шк. возраста / сост. Т. Ф. Рослик. – Минск : Беларус. энцыкл. імя П. Броўкі, 2010. – 280 с.
3. Корнилов, О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О.А. Корнилов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : ЧеРо, 2003. – 349 с.
4. Лавшук, О. А. Национальное пространство как центр национального образа мира в поэзии Бронислава Спринчана // Восточнославянские языки и литературы в европейском контексте – VI: сб. науч. ст. / под ред. Е. Е. Иванова. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2020. – С. 414–417.
5. Современная русская поэзия Беларуси. Антология / сост. А. Ю. Аврутин. – Минск : УП «Технопринт», 2003. – 200 с.
6. Шешунова, С. В. Национальный образ мира как категория этнопоэтики русской словесности [Электронный ресурс] / С. В. Шешунова. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/natsionalnyy-obraz-mira-kak-kategoriya-etnopoetiki-russkoy-slovesnosti>. – Дата доступа: 15. 03.2024.

[К содержанию](#)

З. П. Мельнікава

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

ПСІХАЛАГІЧНАЯ ПАЭТЫКА І АКСІЯЛАГІЧНЫЯ ДАМІНАНТЫ Ў АПОВЕСЦІ В. БЫКАВА “СЦЮЖА”

Ключавыя словы: псіхалагізм, паэтыка, аксіялогія.

Анатацыя. У артыкуле вызначаны прыёмы псіхапаэтыкі ў аповесці “Сцюжа” Васіля Быкава: выбар спецыфічнай наратыўнай стратэгіі, псіхалагізаваныя пейзажы, шматлікія падрабязныя і дакладныя апісанні ўнутранага стану героя, яго адчуванняў і прадчуванняў; няўласна-простае маўленне герояў, аўтарскія апісанні іх фізічнага стану, прыёмы рэтраспекцыі, зліццё голасоў аўтара-хранікёра і героя, нек. інш.

Творча-эстэтычная скіраванасць В. Быкава на экзістэнцыяльную праблематыку патрабавала адпаведных сродкаў выяўлення характараў і светапогляду герояў. Псіхалагізм як творчая парадыгма літаратурнай творчасці патрабуе ад аўтара дасканалага валодання сродкамі псіхапаэтыкі, гэта значыць, дастаткова выразнага, як мага поўнага і пераканаўчага выяўлення думак, эмоцый, пачуццяў персанажаў. Мастацкі псіхааналіз прадугледжвае адлюстраванне душэўнага жыцця героя ў супярэчнасцях, праз матывацыю ўчынкаў, паводзін. Разам з тым, *псіхааналітычны модус уваблення жыцця* выяўляе псіхалогію не толькі персанажаў, але і самога аўтара, дапамагае глыбей спасцігнуць сутнасць аўтарскай задумы і творчай пазіцыі. Выкарыстанне прыёмаў псіхалагізму ў літаратурным творы садзейнічае выяўленню каштоўнасных арыентацый аўтара.

В. Быкаў мае сталы аўтарскі пісьменніка-псіхолага, што доказна выяўляецца ў многіх творах, у тым ліку і ў аповесці “Сцюжа”. Аб гэтым сведчыць алегарычна абагульнены, ідэйна-філасофскі і адначасова метафарычна-псіхалагічны, сэнс назвы. *Вобраз-матыў сцюжы* з’яўляецца трапным і ёмістым увасабленнем няўтульнасці, трывогі на беларускай зямлі ў перадваенны і ваенны час, у перыяд калектывізацыі і раскулачвання, а потым фашысцкай акупацыі.

Варта падкрэсліць, што час і прастора ў аповесці “Сцюжа” ўскладненыя, і гэта характэрна для большасці твораў В. Быкава: пачатак і заканчэнне твора – апошні месяц восені 1941 года, пяты месяц вайны. Ужыванне прыёмаў рэтраспекцыі дазваляе пісьменніку храналагічна ахапіць падзеі перадваеннага часу. Асноўныя сюжэтныя падзеі звязаны з перыядам калектывізацыі і прасторава лакалізаваны – часта адбываюцца ў райвыканкаме, на сходах па агітацыі ў калгас, на выездах раённых актывістаў у вёскі.

Фабульная і сюжэтная лініі адлюстроўваюць падзеі, якія адбываюцца ў час вайны. Перадваенныя падзеі перададзены праз рэтраспектыўныя ўспаміны галоўнага героя. І гэта не проста ўспаміны, а балючае, горкае пераасэнсаванне мінулых падзей героем, якое чаргуецца з голасам і каментарамі аўтара-апавядальніка. Успаміны галоўнага героя пазбаўлены строгай храналогіі, яны высвечваюцца ў памяці Ягора эпізядычнымі ўспышкамі.

Галоўны герой – просты і шчыры юнак, сялянскі сын, камасамалец. Ягор Азевіч. Яго юнацтва і ўступленне ў камсамол супалі з падзеямі калектывізацыі. Бацьку хлопца не падабаўся “ранні вылет у людзі сына”. Ён не давяраў крутым зменам у жыцці і ў лёсе Ягора, быў заклапочаны і ўстрыжаны, “усё трудна ўздыхаў і вохаў” [1, с. 55].

Заўвагі мастака аб насцярожаных адносінах бацькі да савецкай кар’еры сына ствараюць адметны псіхалагічны падтэкст твора, праз які выяўляецца аўтарская ацэначная пазіцыя падзей “ломкі” звыклага жыцця.

Час і абставіны крута памянjalі лёс вясковага хлопца, ён стаў возчыкам кіраўніка раёна Зарубы. Ягор не планаваў такога павароту жыцця, але яму лёс выбралі іншыя – ён пакінуў вёску і бацькоў, каханую дзяўчыну, перабраўся ў райцэнтр. Быкаў псіхалагічна трапна стварае вобраз сумленнага, паслухмянага, працалюбівага хлопца, які імкнецца акуратна выконваць свае абавязкі. Яму не хапае адукаванасці, а таксама тагачаснай “палітычнай свядомасці”. Але рэгулярныя заняткі па палітграмаце, гутаркі з “сазнацельнымі таварышамі”, уменне маўчаць, слухацца начальства дапамагаюць падняцца па службе. Ягора хутка вылучылі на працу ў райкам камсамола.

Атмасферу запалоханасці, падазронасці, нечаканых арыштаў В. Быкаў перадае праз успрыманне галоўнага героя, ідэалагічна апрацаванага камсамольца. Ён верыў: добра, што арыштоўваюць ворагаў народа, што іх выкрываюць нават ва ўрадзе рэспублікі. “Ішла класавая барацьба, і класавы вораг супраціўляўся, Ягор тое ўжо ведаў” [1, с. 58]. Пісьменнік псіхалагічна дакладна паказвае працэс ідэалагічнага выхавання праставатага вясцоўца.

Неабходна падкрэсліць, што ў гэтым творы В. Быкаў з паслядоўнасцю пісьменніка-псіхолога паказвае, як новыя парадкі мянjalі характары людзей, разбуралі хрысціянскую маральнасць у іх свядомасці. Гэта выяўляецца на лёсе галоўнага і іншых герояў твора. Пры паказе ваеннага часу мастацкая прастора твора звужаецца: герой туляецца-хаваецца ў халодным восеньскім лесе, толькі зрэдку выходзіць на сцежкі, якія вядуць да людзей.

Функцыі сродкаў псіхапаэтыкі выконваюць у аналізаваным творы пейзажныя апісанні: яны эматыўна і псіхалагічна змястоўныя, дакладна працэсуюцца на настрой, псіхалагічны стан, думкі героя. Вось герой застаўся адзін, яго таварышы-партызаны загінулі, а ён бадзеецца не першы дзень па лесе, баючыся выйсці ў вёску да людзей. Ён “звыкла ўслухоўваецца ў абрыдлы за непрытульную восень лесавы шум” [1, с. 4]. Варта пад-

крэсліць інфарматыўнасць псіхалагізаванага пейзажу і яго суаднесенасць з унутранымі перажываннямі героя: Ягор “звыкла ўслухоўваецца”, і гэты кароткі выраз падкрэслівае працяглае бадзянне героя па лесе; ён насцярожаны, напружаны, асцерагаецца. Вайцяшонак накарміў і абагрэў былога сябра па партыйнай працы, але рашуча адмаўляецца даць яму прытулак. І зноў Ягор вымушаны пайсці ў лес, хоць там холадна і няўтульна і дзе ён не адзін тыдзень ужо адзінока туляўся. Быць і заставацца сярод людзей рызыкаўна: былы савецкі актывіст Ягор Азевіч баіцца помсты пакрыўджаных ім у гады калектывізацыі сваіх людзей.

Прыём няўласна-простага маўлення (мыслення) герояў – адзін з самых распаўсюджаных у наборы сродкаў псіхапэтыкі В. Быкава ўвогуле, і ў дадзеным творы таксама. Вось як аўтар перадае ўнутраны стан і думкі героя, у якога наперадзе трывожная няпэўнасць: “...ён застаўся сам-насам, мог рабіць, як захоча, кіравацца толькі сваім намерам, уласнай патрэбай... Мусіць трэба было б падацца куды да жылля, цяпла, і людзей, бо якое ж здароўе на сцюжы... Азевіч вылаяўся ад прыкрасці і злосці...” [1, с. 4, 5].

Псіхалагічны змест утрымліваюць аўтарскія апісанні фізічнага стану героя. Праз іх аўтар трапна перадае страх героя, яго кепскае самапачуванне і прадчуванне бяды: герой “зусім скалеў пад воглым шынелкам, аж стукацелі неўпрыцям зубы ад дрыжакі... Азевіч з трывогай угледзеўся... выбраўся з будана, ледзьве асільваючы дрыжаку ў целе... Значыць даседзеліся, падумаў Азевіч, да белых мух, што будзе далей?.. Пасля зазімку будзе зіма, сцюжа і мароз, сляды на снезе. А што рабіць яму? Аднаму на гэтым яловым грудку?” [1, с. 5]. Апісанні фізічнага стану героя дапаўняюцца ўнутраным маналагам, які складаецца з пытанняў без адказу, што яшчэ выразней падкрэслівае аўтарскае перакананне ў драматызме лёсу героя.

Даволі часта пісьменнік у якасці важнага сродка псіхапэтыкі выкарыстоўвае ўспаміны героя, дапоўненыя “цяперашнім” няўласна-простым маўленнем, якое, у сваю чаргу, можа пераходзіць у роздум аўтара-апавядальніка. Часта галасы героя і наратара зліваюцца: “Трэба было ісці. Вось толькі куды? Пра тое, куды ісці, яны нямала перагаварылі з таго часу, як асталіся ўдвох, гаварылі яшчэ ў Страшыцкім лесе, па якім іх двойчы ганяла нямецкая жандармерыя” [1, с. 8].

Неабходна асабліва падкрэсліць сімвалічна-псіхалагічную матываванасць фіналу твора: за героем па сцюдзёным зімовым лесе ідзе “чорны вялікі Ваўкалака. Ён размашыста сігаў па снезе, пэўна ж, каб дагнаць чалавека... Чагосьці чакаў ад чалавека” [1, с. 176]. Вобраз адзічалага сабакі, відавочна, увасабляе аўтарскую думку аб непазбежнасці расплаты. Схватка паміж чалавекам і зверам непазбежная, і невядома, хто пераможа.

Рэцыпіента ўражвае вострасюжэтнасць і глыбокі псіхалагізм твора. Падзеі перадаюцца праз успрыманне галоўнага героя, непасрэднага

ўдзельніка драматычных падзей, у форме аповяду ад яго імя, або ад імя *наратора-хранікёра* аб падзеях і паваротах лёсу героя. Інверсійнасць кампазіцыі твора дапамагае аўтару канцэптуальна звязаць трагізм мінулага і сучаснага герояў. Аповесць пачынаецца і заканчваецца часам вайны, яе пачатковым перыядам. Ягор, пракурор Гарадзілаў, іншыя былыя партыйныя кіраўнікі і актывісты раёна хаваюцца ў лесе ад акупантаў. Іх невялічкі партызанскі атрад разбіты. Пасля смерці параненага Гарадзілава Ягор застаўся адзін. У зімовым лесе яму не выжыць, і ісці ў вёску да людзей страшна – могуць выдаць акупантам, бо людзі памятаюць бязлітасную калектывізацыю. Менавіта наратару-хранікёру, належаць думкі і выказванні, якія перадаюць меркаванні самога пісьменніка-гуманіста і выяўляюць быкаўскія каштоўнасныя дамінанты. Напрыклад: “Як зразумець цяпер, хто вінаваты. Вінаваты вайна і людская жорсткасць, нянавісць і непрымірымасць, што раздзіралі людскія душы. Стралялі, нішчылі, білі – не дужа разбіраючыся... Але ці гэта пачалося толькі з вайной, ці і да вайны было не тое ж самае... Свае з сваімі пачалі ваяваць даўно і рабілі гэта з немалым поспехам...” [1, с. 79].

У аповесці гучыць быкаўскае перакананне: пра рэпрэсіі забыць немагчыма; аднак у час вайны беларускі народ выявіў высокую меру талентнасці, вялікадушнасць і хрысціянскую маральнасць, спачуванне і чалавечнасць нават у адносінах да сваіх крыўдзіцеляў.

Як бачна, у дадзеным творы пісьменнік асабліва вынікова карыстаецца наступнымі *прыёмамі псіхапэтыкі*: выбар спецыфічнай наратыўнай стратэгіі (перадача падзей то ад імя галоўнага героя Ягора Азевіча, то аўтара-апавядальніка), псіхалагізаваныя пейзажы, шматлікія падрабязныя і дакладныя апісанні ўнутранага стану героя, яго адчуванняў і прадчуванняў; няўласна-простае маўленне герояў, аўтарскія апісанні іх фізічнага стану, прыёмы рэтраспекцыі, зліццё голасоў аўтара-хранікёра і героя, некаторыя іншыя. Нягледзячы на агульны трагізм, аповесць “Сцюжа” ўтрымлівае аўтарскае філасофска-аксіялагічнае перакананне аб моцы народнага характару беларусаў, аб многацярпімасці і шматдаравальнасці народа, які памятае і дабро, і зло, але не імкнецца да помсты. Героі В. Быкава, як і сам аўтар, вераць, што кепскае засталася ў мінулым, зло нельга браць у будучыню.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Быкаў, В. У. Сцюжа: аповесць / В. У. Быкаў. – Мінск : Маст. літ., 1993. – 176 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

З. П. Мельнікава

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

**ЭКЗІСТЭНЦЫЙНА-ФІЛАСОФСКАЯ І КАНКРЭТНА-
ГІСТАРЫЧНАЯ ПРАБЛЕМАТЫКА АПОВЕСЦІ
“ПАКАХАЙ МЯНЕ, САЛДАЦІК” ВАСІЛЯ БЫКАВА**

Ключавыя словы: праблематыка, паэтыка, экзистэнцыйная і філасофская тэмы, аповесць.

Анотацыя. У артыкуле вызначаны прыёмы мастацкага ўвасаблення экзистэнцыйна-філасофскіх і канкрэтна-гістарычных праблем у аповесці Васіля Быкава.

Перыяд перабудовы і наступны перыяд 90-х гг. спрыялі тэматычнаму пашырэнню, канцэптуальнаму паглыбленню ўсяго беларускага літаратурнага працэса. Пачалося вяртанне спадчыны рэпрэсаваных пісьменнікаў, з’явілася магчымасць вывучэння і мастацкага асэнсавання раней забароненых праблем беларускага мінулага. У народнай памяці захаваліся падзеі беспадстаўных рэпрэсій, праследаванняў па палітычных матывах тысяч непавінных людзей. Новы час стварыў магчымасці для дэмакратызацыі грамадска-культурнага жыцця, распачатай у 60-я гг. XX ст. Беларуская літаратура набывае пэўную постмадэрнісцкую мазаічнасць, але ў ёй выразна ўзвышаюцца творчыя постаці нацыянальных празаікаў, народных пісьменнікаў Янкі Брыля, І. Шамякіна, В. Быкава. Творцы-шасцідзясятнікі, перакананыя праўдалюбы, яны заўсёды ў публіцыстычных выказваннях і мастацкіх творах прынцыпова выяўлялі светапоглядна-каштоўнасную і грамадзянскую пазіцыю. У творах сталых пісьменнікаў узмацніўся філасофска-ацэначны погляд на жыццё, на чалавека, лёс народа і будучыню грамадства.

Васіль Быкаў у 90-я гг. сістэмна звяртаецца да паглыбленага мастацкага даследавання трагічных старонак беларускай гісторыі: падзей Слуцкага антыбальшавіцкага паўстання, беспадстаўных рэпрэсій, драматычных падзей вайны, паслячарнобыльскіх наступстваў, якія свядома замоўчваліся раней. Пісьменнік заставаўся паслядоўным і прынцыповым у сцвярджэнні гістарычнай аб’ектыўнасці, мастацкімі сродкамі прапаведваў маральнасць як важнейшую хрысціянскую рысу кожнага чалавека.

Выявіць духоўныя магчымасці чалавека, меру грамадзянскасці і людскасці ў ім – такімі светапоглядна-каштоўнаснымі крытэрыямі вызначаюцца творы Быкава 90-х гг. “Сцюжа”, “Пакахай мяне, салдацік”, “Ваўчыная яма”, апавяданні “На Чорных лядах”, “Перад канцом”, “Жоўты пясочак”, алегарычна-філасофскія апавяданні і прыпавесці з кніг “Сцяна” і “Пахаджане” і інш.

Атмасфера грамадскага абнаўлення давала пісьменніку магчымасць у новых умовах сказаць значна больш, чым у савецкія дзесяцігоддзі. Пісьменнік лічыць мэтазгодным абвастраць канфліктнасць твораў, каб праз лёсы герояў адлюстроўваць свой заглыблены роздум над філасофска-экзістэнцыйнымі праблемамі быцця, каб разам з чытачамі звярнуцца да спрэчных і драматычных момантаў беларускага мінулага.

У аповесці В. Быкава “Пакахай мяне, салдацік” спалучаецца канкрэтна-гістарычная і маральна-філасофская праблематыка. У творы вельмі прынцыпова мастацкімі сродкамі ўвасоблена светапоглядна-аксіялагічнае перакананне народнага пісьменніка: маральныя каштоўнасці павінны назаўсёды стаць крытэрыямі асабістага і грамадскага жыцця, у тым ліку і ў драматычных умовах вайны.

Вывучэнне дакументальных матэрыялаў і інтэрв’ю В. Быкава дазваляе ўстанавіць пэўны біяграфізм сюжэта гэтага твора. Пісьменнік раскажаў, што падзейны план сапраўды ўзяты ім з ваеннай рэальнасці канца вайны, калі савецкія войскі былі ўжо ў Аўстрыі: “...мы з сябрам пайшлі шукаць месца, дзе можна раскварціравацца. На беразе рэчкі, непадалёк ад артылерыйскай батарэі, знаходзіўся двухпавярховы асабняк, знешне прыстойны і слаўны, тыповы для Аўстрыі таго часу. Мы і накіраваліся туды, спадзеючыся пажывіцца, бо былі яшчэ і вельмі галодныя. Мы ведалі, што ў апошнія дні вайны ў аўстрыйцаў саміх было нягуста... Усё было зачынена, і мы сталі грукаць у дзверы. Калі дзверы адчыніліся, на парозе стаяла маладая дзяўчына, якая спытала па-руску: “Што вам трэба?” Мы разгубіліся ад нечаканасці...”. Дзяўчына сказала, што яна працуе тут, у доме старога сусветна вядомага вучонага, які жыве са сваёй жонкай, што гэта бездапаможныя, бяскрыўдныя людзі... [1, с. 276-277]. Будучага пісьменніка ўразіла, што дзяўчына-прыслуга абараняла сваіх гаспадароў, як сваіх бацькоў. Гэтыя падзеі і эмоцыі аўтар імкнуўся перадаць у сюжэце аповесці “Пакахай мяне, салдацік”.

Аповед вядзецца ад імя героя-апавядальніка камандзіра ўзвода лейтэнанта Змітрака Барэйкі, беларуса, родам з мястэчка Бешанковічы. Гэта – тыповы герой для франтавой прозы В. Быкава, які надзяляецца рысамі біяграфіі самога пісьменніка: нарадзіўся ў сялянскай сям’і, пасля былі вучоба, фронт, ваеннае вучылішча і зноў фронт. Гэтаму герою адведзена ў аповедзе роля апавядальніка і выразніка аўтарскай ацэначнай пазіцыі.

Колькасць герояў аповесці, як звычайна ў быкаўскіх творах, невялікая: некалькі цывільных асоб і вайскоўцаў. Неабходна падкрэсліць, што ўпершыню ў гэтым творы галоўнай гераіняй В. Быкава становіцца маладая дзяўчына Франя, служанка ў доме аўстрыйскіх інтэлігентаў. Аўтар прадставіў чытачу гераіню з незвычайным лёсам. Яе бацька быў начальнікам органаў НКУС у Мінску. Яшчэ ў 1917 г. са сваімі таварышамі і

сябрамі Ф. Дзяржынскім і Леніным ён удзельнічаў у арганізацыі органаў – ЧК. Аднак, як і многія работнікі гэтых органаў, ён быў расстраляны ў 1938 годзе. Маці Франі вымушана была публічна адмовіцца ад мужа – ворага народа. Потым яна прызналася дачцы, што зрабіла гэта, баючыся за х будучыню. Калі пачалася вайна, жанчына ўдзельнічала ў мінскім падполлі. Пры выкананні задання, яе схавалі акупанты, а затым і павесілі. Дзяўчына спачатку хавалася ў горадзе, але потым падпольшчыкі дапамаглі ёй перабрацца ў партызанскі атрад асобага прызначэння. Аднак праз месяц Франя збегла з атрада: дзяўчыну адправілі на заданне, дзе яе чакала немінная смерць, і яна ўцякла да дзядзькі пад Чэрвень. Там яе некаторы час хавалі родзічы ад акупантаў і партызанаў, бо яе ўцёкі з атрада расцэнваліся як здрада. І таму дзяўчына паслухалася гаспадара і замест яго дачкі выехала на прымусовыя працы ў Германію, спадзеючыся, што можа там удасца спакойней перажыць вайну і выжыць. Але і там вайна даганяе яе. Дзяўчына і яе нямецкія гаспадары, мірныя непавінныя людзі – вучоны-біёлаг і яго жонка – гінуць ад рук “вызваліцеляў”.

З характэрным для твораў В. Быкава бязлітасным рэалізмам перадаюцца драматычныя лёсы і праўдзівыя абставіны канца вайны, а таксама ўзнаўляецца праўда аб масавых рэпрэсіях у перадваенным Мінску і ў Беларусі. Без штучнай героікі, стрымана і нешматслоўна аўтар паказвае складанасць партызанскага руху, усяго таго, што было вядома пісьменніку не з гераічных кніг, а ад жывых, сумленных сведак тых трагічных падзей.

Важна, што пісьменнік не ідзе на ідэалагічнае скажэнне жыцця Франі на чужыне. Дзяўчыне сапраўды пашанцавала, яна працавала ў добрых, спагадлівых, адукаваных людзей. У сям’і прафесара Шарфа і яго жонкі Сабіны да яе ставіліся па-добраму, шкадавалі. А калі на фронце загінуў адзіны сын гаспадароў, Франя стала ім апошняй апорай. Там у Аўстрыі, у сям’і чужых людзей, беларуская дзяўчына пражыла некалькі спакойных год.

Маладыя героі, Франя і Змітрок, высвятляюць, што яны – землякі, паходзяць з Віцебшчыны, з блізкіх мясцін. Яны паспелі закахацца. Ахопленыя шчырымі ўзаемнымі пачуццямі, героі ўжо марылі, што пасля канчатковай перамогі разам вернуцца на Беларусь і будуць жыць шчасліва. Аднак сустрэча з хлопцам і нечаканае першае і вялікае каханне стала канцом шчасця і жыцця дзяўчыны.

Неабходна падкрэсліць, што ў аповесці “Пакахай мяне, салдацік” асабліва кранаюча і нават з пранізлівай пяшчотай гучыць тэма радзімы-Беларусі, да якой імкнуцца маладыя героі. Яны ўспамінаюць аб мірным дзяцінстве і юнацтве, хоць і там было многа драматызму, думаюць аб вызваленай роднай зямлі і будучым шчасці і міры, што надае вобразам герояў гэтага твора лірыка-рамантычную афарбоўку, хвалюе і прываблівае чытача. У гэтым творы, як у многіх іншых, героі В. Быкава ўвасабляюць

лепшыя рысы нацыянальнага характару: праяўляюць мужнасць, асабістую годнасць, міралюбства. Рашучасць і гераізм у паводзінах быкаўскіх герояў выяўляюцца ў складаных, экстрэмальных умовах, і гэта не паўсядзённыя рысы стрыманых, спакойных, талерантных беларусаў.

Паводле эстэтыкі экзістэнцыялізму, пісьменнік паказвае, што складаныя абставіны, сітуацыя выбару-выпрабавання выяўляе ў адных людзях горшыя, а ў іншых – лепшыя рысы характару. Гэта залежыць ад духоўнага, маральнага аблічча чалавека, сфарміраваных папярэднім вопытам жыцця.

Героі гэтага твора, як і большасць станоўчых быкаўскіх герояў-беларусаў, – па паходжанні вясцоўцы; яны не інтэлігенты і не інтэлектуалы, але з цікавасцю вучацца жыць сумленна і змястоўна, засвойваць веды і вопыт з кніг, ад людзей. Яны нясуць у душы вялікі запас маральнай трываласці, атрыманы з практычнага вопыту дзядоў, бацькоў, сям’і, народа, з хрысціянскай, агульначалавечай і народна-сялянскай мудрасці. Героі адкрытыя людзям і свету, што бачна з іх багатых унутраных маналогаў. Яны носяць у душы вобраз радзімы, яе лясоў, палёў, блакітных рэк і азёр.

Нацыянальна-каштоўнасныя дамінанты складаюць важную частку аксіялагічнага зместу і паэтыкі аповесці. Важнымі матывамі ў гэтым плане з’яўляюцца малюнкі-ўспаміны герояў, якіх драматычны ваенны лёс закінуў у чужы край. Згадкі пра дарагія мясціны маленства і юнацтва, пейзажы родных мясцін трывала ўваходзяць у свядомасць і светапогляд героя-беларуса, асабліва на вайне, як сакральная, духоўная каштоўнасць.

Праблематыка аповесці абумоўлена нязменным імкненнем В. Быкава гаварыць жорскую праўду, расказваць будучым пакаленням аб сацыяльна-палітычных катастрофах, якія пакінулі адбітак на беларускай ментальнасці, як і ментальнасці многіх народаў. Пісьменнік лічыў неабходным у мастацкай творчасці не абыходзіць маўчаннем вострыя палітычныя і ідэалагічныя аспекты. Патрэбаю сказаць праўду пра вайну і таталітарызм творы В. Быкава судакранаюцца з творчай пазіцыяй А. Салжаніцына.

Асэнсоўваючы праблематыку, паэтыку аповесці “Пакахай мяне, салдацік”, можна пераканацца, што і ў гэтым творы, як амаль у кожным, выяўляюцца многія тыповыя рысы *эстэтыкі экзістэнцыялізму*. У дадзеным сюжэце па-мастацку распрацоўваецца ідэя экзістэнцыялістаў аб рашаючай ролі выпадку. Выпадак – гэта выяўленне заканамернасці, якая часта становіцца важнай рэальнасцю, што канцэптуальна ўвасабляецца ў сюжэце і лёсе герояў твора.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Цыт. па: Гимпелевич, З. Василь Быков : книги и судьба. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 400 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161'42 : 070(045)

И. И. МИНЧУК

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы

РЕЧЕВЫЕ ПАТТЕРНЫ КАК СРЕДСТВО КОНСТРУИРОВАНИЯ ОБРАЗА ЧЕЛОВЕКА ТРУДА В БЕЛОРУССКИХ РЕГИОНАЛЬНЫХ СМИ

Ключевые слова: медиатекст, медиадискурс, региональные СМИ, речевые паттерны, идеологема, устойчивое выражение, человек труда.

Аннотация. Концептуальная целостность и воздействующая сила дискурса СМИ обеспечивается благодаря устойчивым, регулярно повторяющимся единицам медиатекста – речевым паттернам (ключевым словам, медиатопикам, концептам, идеологемам и др.). В центре исследовательского внимания выражение человек труда, выступающее ядром поля речевых паттернов в публикациях журналистов белорусских региональных СМИ. В статье представлен ряд синонимических единиц, формирующих номинативное поле идеологема человек труда, обозначены устойчивые выражения, посредством которых формируется образ человека труда в идеологизированном медийном дискурсе.

Исследователи отмечают, что дискурс региональных СМИ имеет свою специфику, свой набор коммуникативных, дискурсивных, речевых паттернов. Коммуникативные паттерны в практиках журналистов связаны с определенными типичными поведенческими сценариями, стратегиями коммуникации, дискурсивные – с устойчивыми моделями создания текстов в той или иной содержательной и композиционной форме. Особый исследовательский интерес представляют **речевые паттерны** как «совокупности ключевых концептов, тематических коллокаций, устойчивых формул, речевых стереотипов, стереотипных реплик, прагматичных клише и т.д., которые существуют как определенный общий фонд речевых единиц, с помощью которых принято раскрывать в журналистике (точнее – в определенной журналистской среде) ту или иную тему (*перевод наш – И.М.*)» [3, с. 496–497].

Такой устойчивой единицей медиатекста (речевым паттерном) в белорусских СМИ выступает сочетание *человек труда*. Как отмечают исследователи [1; 4], «человек труда» – идеологическое клише, активно используемое в советском публицистическом дискурсе. Труд в социалистическом обществе отводилась особая роль. Полноценным членом социума мог считаться только тот, кто трудится на его благо. При этом довольно часто речь шла именно о тяжелом физическом труде: «восхваление» человека труда было одним из способов повысить статус представителей рабочих специально-

стей. В белорусской советской прессе, по наблюдениям А. А. Биюмены, трудовой дискурс основывался на таких ценностных доминантах, как *движение вперед, прогресс, непрерывное развитие, творческое самовыражение, солидарность, сотрудничество, соборность, самопожертвование, патриотизм, слава, успех*, которые обеспечивали солидаризацию нации и мобилизацию ее на решение главных задач, стоящих перед советским обществом. «Газетные публикации акцентировали идеи солидарности, сотрудничества и возможность достижения наивысших результатов в процессе коллективной трудовой деятельности» [1, с. 32]. В 90-х гг. прошлого столетия гуманистический пафос стереотипа «человек труда» был существенно снижен и, как многие идеологические маркеры советской эпохи, подвергнут забвению. И в несколько измененном качестве появился в публицистическом дискурсе в начале 2000-х гг. [4, с. 149].

В современной белорусской республиканской прессе сочетание *человек труда* активно вводится в медиадискурс, выступая в роли идеологемы [2]. О людях труда говорит в своих выступлениях Глава белорусского государства, призывая журналистов региональных СМИ держать человека-труженика в центре внимания: *Не замалчивать проблемы, рассказывать о людях труда и активно развивать региональные СМИ – такие советы дал Александр Лукашенко белорусским журналистам* (МТРК «Мир», 28.05.2024).

Материалом исследования послужили публикации, размещенные на сайтах белорусских районных и областных СМИ, в которых употребляется сочетание *человек труда*, а также синонимичные единицы *труженик, человек-труженик, человек дела* и др. Всего было собрано более 750 контекстов. Источниками выступили сайты белорусских СМИ, входящих в число победителей Национального конкурса «Золотая литера» в 2020–2023 гг.: информационного агентства «Минская правда», областной газеты «Гомельская праўда», региональной газеты «Перспектива», районной газеты «Лідская газета», районной газеты «Зара над Друццю», районной газеты «Маяк», объединенной газеты «Наш край», районной газеты «Кобрынскі веснік» и др.

Анализ текстов показал, что в белорусских СМИ **номинативное поле** устойчивого сочетания *человек труда*, представлено словами-синонимами и синонимичными словосочетаниями: *труженик, человек-труженик, человек дела, рабочий человек, белорусский земледелец* и др. Одно из активных слов в синонимическом ряду – слово *аграрий*, т.к. сфера сельского хозяйства – приоритетное тематическое направление в региональных СМИ Беларуси: *Чествование тружеников села и агропромышленного комплекса продолжилось. С праздником аграриев поздравил и министр сельского хозяйства Республики Беларусь Анатолий Хотько* (Лідская газета, 23.11.2021).

Следует отметить, что синонимичная выражению *человек труда* лексема *труженик* демонстрирует в медиатекстах расширение сочетаемости: это не только *труженики полей, труженики жатвы*, но и *труженики зерносушильных комплексов и складских помещений, труженики предприятий энергетики, педагоги-труженики, труженики холдинга, труженики оптовой и розничной торговли, ремонта и обслуживания мотоциклов и автомобилей*. Более того, экспериментируя с формой, авторы текстов предлагают и окказиональные сочетания с лексемой *труженик*: *труженики с буквами «МЧС» на спине; труженики самой доброй профессии в мире; труженики «счетов и гроссбуха»*. Приведем пример: *...труженики самой доброй профессии в мире не прерывают свой святой долг и в светлый им день календаря спешат к тем, кто не может позаботиться о себе сам... Простые люди на непростой работе: социальный работник Алла во многом архетипичный образ белорусского труженика этой сложной, чреватой «сюрпризами» деятельности* (Мінская праўда, 08.01.2024). На периферии номинативного поля наблюдаются контекстуальные синонимы: *лидер отрасли, лидеры уборочной кампании, лидеры жатвы, передовики производства, лучшие агрономы, тысячники*.

Нельзя не отметить, что в текстах белорусских СМИ последовательно проводится идея **совместного труда, коллективного труда на общее благо**: *Труженики Брестчины внесли весомый вклад в республиканский караван и в очередной раз подтвердили свой статус высокоразвитого аграрного региона... Успех закономерный. В его основе усердие и мастерство механизаторов, профессионализм агрономов, грамотная организация труда руководителями хозяйств, умение работать единой дружной командой* (Маяк, 13.09.2023). И здесь номинативное поле расширяется еще больше – в него попадают *трудовые коллективы, трудовые династии, ветераны труда*.

В целом, в белорусском региональном медиадискурсе большое количество **устойчивых выражений** со словом *труд*, единиц, которые характеризуют жизненное пространство человека *труда*: *трудоустройство, трудовая стаж, трудовая стезя, трудовой пьедестал, трудовая деятельность, трудовая закалка, трудовой подвиг*. Так, в портретном очерке под заголовком «*Без созидания и труда мир хрупок, а труд облагораживает человека, считает Любовь Сергеевна Шейко, жительница Октябрьского*», опубликованном на сайте редакции газеты «Чырвоны Кастрычнік», выявлено 18 устойчивых единиц с корнем *-труд-*. Ниже представим лишь фрагмент текста: *В нынешнем сентябре шесть десятков лет трудового стажа начнет отсчитывать ветеран труда Октябрьщины Любовь Сергеевна Шейко. В районе она, пожалуй, одна из немногих, у которых такая длинная и преуспевающая трудовая стезя. И это заслуживает особого внимания,*

уважения и почета, столько лет оставаться на трудовом пьедестале («Чырвоны Кастрычнік», 01.05.2023).

Публикации о людях труда богаты устойчивыми выражениями, которые характеризуют белорусского труженика, формируют образ преданного своему делу человека: – *Свою профессию я скорее унаследовал, чем приобрел, – улыбаясь, говорит Виктор Антонович. – Когда-то в колхозе имени Куйбышева работал мой отец. А потом и я для себя решил: пусть звезды с неба хватают другие – буду трудиться на земле. Ведь где родился, там и пригодился* (Лідская газета, 15.11.2020). Можно отметить, что устойчивые выражения пронизывают весь медиатекст, регулярно выводятся в сильные текстовые позиции, в первую очередь – в заголовки публикаций о людях труда: *«Огонь, вода и медные трубы». Человек дела – Виталий Кириченко* (Маяк, 13.09.2023); *Когда профессия – дело всей жизни. Галина Кевра – человек труда* (Лідская газета, 28.09.2023).

Собранный материал позволяет сделать вывод о том, что белорусская региональная пресса формирует образ человека труда, обращаясь к арсеналу устойчивых единиц – речевых паттернов, – позволяющих обеспечить целостность текста, его узнаваемость. Важная задача, которую решают белорусские журналисты при создании образа человека труда, – найти баланс между «стандартом», и «экспрессией» для обеспечения воздействующей функции публицистического текста.

Список использованной литературы

1. Биюмена, А. А. Ценностные доминанты советского трудового дискурса / А. А. Биюмена // Труды БГТУ, Сер. 4. – 2021. – №2. – С. 32–37.
2. Минчук, И. И. Идеологема «человек труда» в дискурсе белорусских СМИ / И. И. Минчук // Журналистика в цифровую эпоху: технологии и методология творчества [Электронный ресурс]: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящ. 80-летию фак. журналистики Белорус. гос. ун-та / Белорус. гос. ун-т ; редкол.: А.В. Беляев (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2024. – С. 314–317.
3. Піваварчык, Т. А. «Поўным ходам ідзе пасяўная»: маўленчыя патэрны як сродкі рэпрэзентацыі аграрнай тэматыкі ў мове журналістаў раённых СМІ / Т. А. Піваварчык // Социальные, культурные и коммуникативные практики в динамике общественного развития : сб. науч. ст. / гл. ред. В.А. Белозорович ; редкол.: С.В. Адамович [и др.]. – Гродно : ГрГУ им. Янки Купалы, 2022. – С. 494–501.
4. Юсупова, А. М. Стереотип «человек труда» в региональном публицистическом дискурсе / А. М. Юсупова // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – Вып. 93. – 2014. – № 26(355). – С. 148–151.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3-31:124.51:008

Г. В. НАВАСЕЛЬЦАВА

Беларусь, Віцебск, Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя П. М. Машэрава

**АКСІЯЛАГІЧНЫ ПАТЭНЦЫЯЛ РАМАНАЎ
У. ДАМАШЭВІЧА І У. РУБАНАВА**

Ключавыя словы: аксіясфера, раман, аўтар, герой, творчая асоба, маральна-этычная вартасць.

Анатацыя. У раманах «Камень з гары» У. Дамашэвіча, «Не аднойчы забіты» У. Рубанова усебакова даследуецца ўнутраны свет творчай асобы ў яе стасунках з рэчаіснасцю, раскрываецца ўплыў сацыяльных працэсаў на прыватнае жыццё і самапацвячванне асобы. Экзістэнцыйны канфлікт асвятляецца праз маральнае супрацьстаянне творцы аб'якаваму стаўленню яго атачэння да чалавека. У. Дамашэвіч і У. Рубанаў акцэнтуюць патрабаванне як свабоды творчага самавыяўлення, так і адказнасці мастака слова за сваю прафесійную і чалавечую дзейнасць.

У айчынным рамана раскрываецца прафесійная дзейнасць літаратурнага рэдактара, пісьменніка, якая прадугледжвае творчы пошук і вызначнае павышаныя інтэлектуальныя запатрабаванні героя. Раманны канфлікт са знешняй сферы пераносіцца ва ўнутраную, духоўна-псіхалагічную, духоўны свет асобы выступае прадметам паглыбленага разгляду. Маральна-этычны, філасофскі складнікі ўтвараюць аксіясферу рамана, актуалізуюць яго эстэтычныя мажлівасці ў спасціжэнні творчай асобы, у раскрыцці літаратурнай дзейнасці.

Раман «Камень з гары» (1990) Уладзіміра Дамашэвіча раскрывае жыццё творчай асобы ў культурным асяроддзі, адметнасць літаратурнага працэсу канца 50-х – пачатку 60-х гадоў ХХ стагоддзя. Галоўны герой твора – рэдактар і пісьменнік Косця Драгун, многімі рысамі характару нагадвае самога аўтара: як успамінаў У. П. Саламаха, Уладзімір Дамашэвіч, мудры, спагадлівы, справядлівы, заступаўся за многіх аўтараў, даводзіў, што іх друкаваць трэба. Як рэдактар Косця патрабавальны да пісьменнікаў, не прымае неахайнага стылю, калі кожнае слова не на сваім месцы і трэба «выпростаць» фразу, як пагнуты дрот. Прафесійную няўхвалу Драгуна выклікаюць павярхоўная распрацоўка вобразаў, падабенства сюжэтаў твораў у зборніку, дробныя, нязначныя тэмы. Галоўны герой фарміруе прафесійнае і некалькі іранічнае меркаванне пра недахопы літаратурнага працэсу свайго часу, які бачыць у канкрэтных асобах: «Гэта быў сярэдняй сілы паэт, вельмі народны, вельмі напеўны, але трохі аднастайны, на адной ноце, і надта “юбілейны”» [1, с. 23]. У Косці выклікае абурэнне тое, што творца піша не ад сэрца, не шчыра, а таму, што патрэб-

ныя грошы або хочацца яшчэ раз у друку ўбачыць сваё прозвішча. У рамане асвятляецца рэдакцыйна-выдавецкі працэс, акцэнтуюцца ўвага на яго творчым і чалавечым складніках. Напрыклад, літаратурны рэдактар разам з аўтарам замяняюць «выкрасленыя некім сказы, каб не рабіць перавёрсткі: на месца кожнага выкрасленага радка трэба было ўставіць новы. Але, як правіла, выкрэсліваліся самыя вострыя, самыя мускулістыя, багатыя сэнсам радкі. А на іх месца трэба было даць нешта мяккае, аморфнае. На справе выходзіла тое ж, што замяніць дрэва націнай: адразу відаць, дзе папраўлена» [1, с. 245]. І гэта Драгун ацэньвае як псаванне кнігі, паколькі рэдактар павінен павышаць мастацкія вартасці твора, смела адстойваць сваё прафесійнае меркаванне.

З высокай маральнай мерай патрабавальнасці галоўны герой ставіцца да плётак, прыстасавальніцтва, падхалімства, якім, здаецца, зусім не можа быць месца ў творчым асяроддзі, але, на жаль, усё гэта з'яўляецца яго рэаліямі. Праз лёс Косці пісьменнік сцвярджае, што сапраўдны талент шчыры і сумлены, надзелены чалавечай высакароднасцю. Напрыклад, Драгун рэдагуе кнігу маладога празаіка Каралевіча (прататып Уладзіміра Караткевіча). Каралевіч «тады здаўся Драгуну развязным, з ненатуральна прыўзнятым настроем і жаданнем парывацца, паказаць сваю эрудыцыю, якою ён, праўда, карыстаўся вельмі трапна і дарэчы. Толькі пазней Драгун зразумеў, што Каралевіч тады быў менавіта такім, якім ён заўсёды бывае: гэта чалавек, які гаворыць усё, што думае, шчыры, як дзіця, і такі ж непасрэдны» [1, с. 87]. Як пісьменнік Каралевіч звяртаецца і да сэрца, і да розуму чытача, што вылучае яго сярод іншых творцаў.

Аўтар ці не ўпершыню ў беларускай раманістыцы звяртаецца да асэнсавання адплаты, пакарання за ганебныя ўчынкі, якое здзяйсняе менавіта творчая асоба, як вядома, чуйная не толькі да праяў несправядлівасці, але і да любых праяў чалавечых узаемаадносін. Канфлікт героя і антыгероя ў рамане не зусім матываваны псіхалагічна. Так, з першага знаёмства Драгун дакрытыка Рымара, які да вайны «выносіў безапеляцыйны прысуд ледзь не кожнаму пісьменніку, і тыя, на каго ён з гневамі паказваў пальцам, прападалі з літаратуры, а часам і з жыцця...» [1, с. 17], адчувае толькі пагарду, але далей іх лінія ўзаемаадносін не развіваецца. Сюжэт завяршаецца тым, што Драгун спланаваў забойства Рымара і здзейсніў гэта забойства. Застаюцца не раскрытымі тыя псіхалагічныя крокі, якія павінен прайсці чулы, добры, сумлены чалавек, перш чым рашыцца на такі ўчынак. Герой, які не можа пакінуць зло без пакарання, у нейкай меры нагадвае камень, што коціцца з гары, падпарадкоўваючыся найперш уласнай сіле. Гэта некалькі супярэчыць пераканаўча дадзенай аўтарам раней маральна-этычнай характарыстыцы Драгуна. Пра Рымара зазначаецца, што ён паволі адплываў у Лету, але ў творы з адкрытым фіналам нічога болей

не гаворыцца пра галоўнага героя, які здзейсніў забойства ў гатэлі. У рамане сцвярджаецца думка пра высокія маральныя патрабаванні да кожнага з удзельнікаў літаратурнага працэсу.

Міларад Павіч, адзін з вядомых прадстаўнікоў інтэрактыўнай літаратуры, сцвярджае, што чытачу вырашаць, якімі будуць завязка і развязка рамана, вызначаць, адкуль пачынаецца і дзе заканчваецца чытанне. Практык і тэарэтык нелінейнага мастацкага аповеду выкарыстоўвае тое, што кожны чытач адметна інтэрпрэтуе тэкст, і гэта забяспечвае варыянтнае ўспрыманне літаратурнага твора. У беларускім прыгожым пісьменстве інтэрактыўная літаратура застаецца перспектыўнай творчай сферай, разам з тым некаторыя аўтары скіраваны на тое, каб актуалізаваць чытацкае ўспрыманне, імкнучы ўключыць чытача ў працэс стварэння праз пошук розных сэнсаў у тэксце. Устаноўкай на стварэнне вызначаецца раман «Не аднойчы забіты» (1992) Уладзіслава Рубанава. А. У. Рагуля слухна зазначае, што пісьменнік уздымае бытавыя малюнкi і дэталі на ўзровень вобразаў-сімвалаў, не спяшаецца фарсіраваць развіццё канфлікту, больш дбае пра яго «псіхалагічнае забеспячэнне» і дасягае поспеху, працуе ў рэчышчы аналітычных традыцый сур'ёзнай літаратуры [2]. У. Рубанаў надае значную ўвагу і структурнай арганізацыі твора: раман падзелены на дзве часткі, кожная з якіх мае па шэсцьдзясят восем раздзелаў. Аповед у творы вядзецца ад імя трэцяй асобы, якая, па-першае, выступае аб'ектам адлюстравання, па-другое, праз яе індывідуальнае ўспрыманне паказана акаляючая рэчаіснасць.

Відавочна, што за асобай галоўнага героя ўгадваецца аўтар, які прызнаецца патэнцыйнаму чытачу: «Па кожнай сітуацыі я ствараў некалькі варыянтаў ейнага працягу і з гэтай прычыны перажываў не адзін, а шмат разоў і як бы прапускаў праз сябе не адно жыццё, але й тое, што ў мяне МАГЛО БЫЦЬ... [вылучана аўтарам. – Г. Н.]» [3, с. 5]. Заканамерна, што галоўным героем выступае творца, супрацоўнік часопіса і пісьменнік, які раскрываецца як у свеце фізічным, найбольш падуладным для ўспрымання, так і ў свеце сноў, які створаны думкамі і пачуццямі, а таксама ва ўяўным свеце душ, які названы аўтарам самай высокай ступенню дасканаласці. Герою з невыпадковым прозвішчам Чуйкевіч падабаецца стыль пісьма Набокава, ён перакананы, што «пісьменнік – увогуле гэта не стыль, а ступень і глыбіня спачування чалавеку. А стыль – толькі сродак матэрыялізаваць гэтае спачуванне» [3, с. 43]. Аўтар выкарыстоўвае рэалістычнае і фантазмагарычнае адлюстраванне рэчаіснасці, пры гэтым імкнецца паказаць не столькі рэальны свет, колькі ўяўленні пра яго галоўнага героя. Мастак слова ўвасабляе духоўны свет героя, дзе адбываецца канфлікт найперш з самім сабой. Галоўным антыгероем выступае жанчына Няміла, якая выбірае ахвярай той аб'ект, што дасягнуў значнага ўзроўню духоўнасці. У працэсе развіцця лагічных і містычных падзей выяўляецца, што аўтарка Субач, якая

падала заяву ў пракуратуру, выконвала волю жанчыны Нямілы. Пакрыўджаны і знерваваны Чуйкевіч пазбаўлены мажлівасці пісаць, а творчасць з'яўляецца рухавіком яго духоўнага жыцця: «Да вечара было далёка. Пісаць у такім стане ён не мог. Трэба чакаць, покуль супакоіцца ўскаламучаны ставок душы: сціхнуць хвалі, асядзе глей, прасветліцца вада... Калі чорныя сілы дадуць перадышку і ў гэты прамежак уздымуцца светлыя. Але калі гэта будзе? І ці будзе ўвогуле?» [3, с. 90]. У выніку фізічнай смерці папярэднічае духоўнае паміранне галоўнага героя.

У. Рубанаў паказвае Кастуся чуйным да ўспрымання свету, творцу ўласціва абвостранае пачуццё справядлівасці, якой вызначаецца мера ўзаемастанкаў паміж людзьмі. Мастак слова праз успрыманне рэчаіснасці галоўным героем прасочвае, як савецкае грамадства перыяду застою няпэўнымі крокамі рухаецца да абвешчанай партыяй перабудовы. Паказваюцца і сацыяльныя ўмовы, акцэнтуюцца ўвага на тым, што пераважная большасць людзей не верыць, што ў іх жыцці нешта можа змяніцца да лепшага, і для гэтага ёсць гістарычна абумоўленыя прычыны. Кропкай адліку для творцы выступае гарманічны, справядлівы свет, які дазваляе паўнаватасна раскрыць свой талент, і гэта першасная духоўная патрэба прэваліруе над усімі іншымі. Галоўны герой у выніку доўгага роздуму прыходзіць да маральна-этычнай высновы з гуманістычным, пафіласофску значным падагульненнем: «Жыццё кожнага – гэта планета са сваімі вачыма, вушамі, голасам, пачуццямі. Спыняецца жыццё – і спыняецца, перастае існаваць планета» [3, с. 138].

Прыкметна ўзрастае ўвага пісьменнікаў да побытавых праблем, з якімі сутыкаецца таленавітая асоба, пры гэтым яе дзейнасць вылучаецца як асобны прадмет мастацкага разгляду, акцэнтуюцца патрабаванне свабоды самавыяўлення і адказнасці за сваю творчасць. Апрабуецца стратэгія пасіўнага канфлікту (павышаецца роля мастацкай умоўнасці, часта наглядаецца адкрыты фінал дзеяння) у рамане «Камень з гары» У. Дамашэвіча. Галоўны герой у рамане «Не аднойчы забіты» У. Рубанава сутыкаецца з антыподамі ў рэальным і ў фантазмагарычным свеце, дзе, паводле пісьменніка, лакалізуецца стваральны пачатак асобы, яе крэатыўны патэнцыял.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Дамашэвіч, У. Камень з гары : раман / У. Дамашэвіч ; маст. Р. М. Цімохава. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 334 с.
2. Рагуля, А. У. Прасветліны: нататкі аб прозе У. Рубанава / А. У. Рагуля // Пафас станаўлення : літ.-крыт. арт. / А. У. Рагуля. – Мінск, 1991. – С. 249–261.
3. Рубанаў, У. Не аднойчы забіты : раман : у 2 ч. / У. Рубанаў ; маст. Э. Э. Жакевіч. – Мінск : Маст. літ., 1994. – 287 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.+130.281'373.2(476.7)

О. Б. Переход

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

РЕГИОНАЛЬНЫЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ КОМПОНЕНТ В СЕМАНТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ¹

Ключевые слова: периферийный ономастикон, идеонимная подсистема, региональный лингвокультурный компонент, семантическая структура, фоновая информация.

Аннотация. В статье рассмотрена идеонимная подсистема периферийного ономастикона Беларуси, включающая имена собственные объектов интеллектуальной, идеологической и художественной сфер деятельности человека. Объектом исследования выбраны гемеронимы, артионимы и геортонимы, составляющие значимый сегмент периферийного ономастикона. Данные типы номинаций принадлежат к социо- и лингвокультурной сфере, относятся к числу языковых единиц, демонстрирующих связь языка и культуры. Предметом исследования является семантическая структура имен собственных и языковые средства вербализации в них регионального лингвокультурного компонента, который эксплицируется через содержащуюся в онимах фоновую информацию и потенциальное коннотативное значение.

Идеонимная подсистема периферийного ономастикона Беларуси (искусственные номинации объектов интеллектуальной, идеологической и художественной сфер деятельности человека) в значительной степени обусловлена влиянием экстралингвистических факторов – социальных, общественно-политических, исторических, культурных, национальных, личностных, а ономастическое восприятие напрямую зависит от мировоззрения и определяется моделью мира, существующей в представлениях жителей республики.

Рассматриваемый онимический материал с точки зрения содержания культурно-понятийного компонента значения вербализирует следующие виды информации в составе трех сегментов (гемеронимов, артионимов и геортонимов) идеонимной подсистемы периферийного ономастикона Беларуси:

1) культурологическую информацию (культурные смыслы, духовные ценности, символы, образы, стереотипы, метафоры): ток-шоу *«Берасцейская скарбніца»*, телепрограммы *«Свет веры»*, *«Честь и доблесть»* (ТРК

¹ Результаты, представленные в статье, получены в рамках реализации НИР «Периферийный ономастикон Беларуси: лингвистический и экстралингвистический аспекты» (№ государственной регистрации 20211415) ГПНИ «Общество и гуманитарная безопасность белорусского государства» на 2021–2025 годы при финансовой поддержке Министерства образования Республики Беларусь.

«Брест»), кулинарная программа «Смак папараці», телепередачи «Знак качества», «Просто о здоровье», «Человек дела» (Гомель ТВ»), газеты «Перамога», «Праца», «Толока», журнал «Жэўжык» и др. Маркерами культурно значимой информации является положительно отмеченная в сигнификативном компоненте лексического значения абстрактная лексика (рус. *вера, качество, честь, доблесть, здоровье*; бел. *перамога, праца, толока* и др.), устойчивые формулы (*знак качества, человек дела, просто о...*), метафоры (*берасцейская скарбніца, свет веры*), мифологизированные фольклорные образы (*папараць-кветка, жэўжык* – персонаж белорусской мифологии, покровитель белорусских рек, отличается живостью, проворностью; *жевжжиком* нередко называют и шустрого, активного ребенка);

2) культурные коды, семиотизированные в искусственных номинациях (например, топоморфный код: региональный портал «Гародня», газеты «Голас Веткаўшчыны», «Гомельская праўда»; антропоморфный код: скульптуры «Афанасий Брестский» (О. Н. Гурщенкова); «Городничанка» (В. И. Пантелеев); «Скульптура зодчего Городницы» (А. Антипин); «Портрет Боны Сфорца» (В. Кочан) [1]. Маркерами культурных кодов выступают топонимы и антропонимы как трансонимы в структуре идеонимов, а также производные от них имена существительные и прилагательные (ср. *Веткаўшчыны* ← *Ветка, городничанка* ← *Городница, гомельский* ← *Гомель* и др.);

3) прецедентную информацию, содержащуюся имплицитно в ряде имен собственных (программы «Еще не вечер» – цитата из известной песни И. Резника и Р. Паулса; «Для маленькой компании» (Лидское телерадиообъединение) – аллюзия к детской песенке С. Никитина и Ю. Мориц «Большой секрет для маленькой компании» из одноименного мультфильма; «Свадебный переполох» (Радио «Лидер ФМ») – название американской романтической комедии 2001 года с Мэтью Макконахи и Дженифер Лопес в главных ролях;

4) информацию о факторах государственного, политического, экономического устройства страны, ее истории, материальной и духовной культуры, ментальности народа, национального характера, природной среды обитания и др. (газета «Рэспубліка», «Шлях Перамогі», журнал «Известия Национальной академии наук Беларуси. Серия аграрных наук»; телепрограмма «Понятная политика», «Новости. Центральный регион»; радиопрограмма «На планерцы ў старшыні райвыканкама», «IT-краіна»; худ. фильм «Посеяли девушки лен»; мультфильм «Песнь о зубре»; памятный знак «Сотрудникам МВД», праздник «День картошки в Беларуси» и т.д.);

5) информацию о языковой принадлежности исследованных имен собственных (искусственные номинации на русском, белорусском, реже на иностранном языке). В лингвокультуре Беларуси переплетаются разные

языковые стихии, но основные из них – белорусская и русская. Однако реальная языковая ситуация иллюстрирует доминирование русского, и потому поддержание языка титульной нации, в том числе через такой культурный феномен, как белорусскоязычные идеонимы, представляется важным для сохранения самобытной культуры Беларуси: *радиостанция «Сталіца»; телепрограмма «Існасць»; радиопередача «Для тых, хто не спіць»; книга «Вясёлка дзіцячых прыгод»*).

По содержанию культурно-понятийного компонента в семантике идеонимов Беларуси преобладают онимы, объективирующие белорусскую национальную лингвокультуру и региональный лингвокультурный компонент. На способах вербализации последнего остановимся подробнее.

Доминирующий способ объективации регионального лингвокультурного компонента в идеонимии – использование региональных топонимов и оттопонимных дериватов, которые в проприальной части идеонимов акцентируют территориальный локус: например, **гемеронимы** (телевидение «*Поставы ТВ*», «*Скиф-Бобруйск*», газеты «*Новополоцк сегодня*», «*Янаўскі край*», «*Драгічынскі веснік*», «*Навіны Камянеччыны*» (Бр. обл.); радио «*Голос Івьевіцны*», «*Навіны Бераставіччыны*», газета «*Вечерний Гродно*» (Гр. обл.); газета «*Гомельские ведомости*», порталы «*Весь Гомель*», «*Живой Гомель*»; телепередача «*Гомельский Олимп*» (Гом. обл.); **артионимы** («*Над старым Брестом зимняя ночь/ул. 17 сентября*» (Л.А. Довбуш), гобелен «*Брест-Литовск*», (А.Ф. Гурщенкова), гобелен «*Полоцк*» (Т. Лисица), графика «*Витебск-1000*» (Г. Кликушин), живопись «*Осень в Мстиславле*» (Ф. Киселёв)); **геортонимы** (фестивали «*Спорт не приемлет границ – Витебщина*», «*Днепровские голоса в Дубровно*», «*Дрибинские торжски*», «*Лунінецкія клубніцы*», праздник «*Гіеўскі памідор*», республиканские легкоатлетические соревнования «*Гарадзенская вандроўка*», «*Беловежская Пуца-Трейл*» и др.).

Обращение к топонимам как вербализаторам территории закономерно, поскольку место, территория – одни из первых реалий бытия, которые воспринимается и дифференцируется человеком. Использование в идеонимах топонимической лексики – своего рода маркетинговых ход, способствующий брендированию территории, продвижению региона в социокультурной сфере страны и созданию его положительного имиджа.

Еще один способ представления региона в идеонимии – включение в искусственную номинацию региональных гидронимов и отгидронимных производных: например, **артионимы** (живопись «*Два берега Буга*» (И.Д. Рудчик), «*Па-над Ясельдай*» (П.С. Мысливец), «*На Припяти*» (М. И. Кебец), «*Над Припятью*» (В. Андросов), гобелен «*Река Двина*» (С. Баранковская), фотография «*Река Витьба*» (И. Барсуков)); **геортонимы** (фестиваль «*Зоркі над Бесяддзю*», праздник «*Двина. Дзвіна. Daugava*»,

городская конференция “*Нёманскія вытокі*”, праздник народного творчества «*Августовский канал приглашает друзей*»); **гемеронимы** (газеты «*Дняпроўская праўда*», «*Зара над Друццю*»).

Будучи самым архаичным пластом топонимов, гидронимы и отгидронимные производные фиксируют первичный опыт интеракции человека с пространственными объектами и явлениями. Наименования региональных водных объектов, используемые в результате трансонимизации в идеонимии исследуемых регионов, являются лексическим отражением менталитета этноса, репрезентирующим представление о его мировоззрении, эволюции языка и регионального социума.

Актуальны среди идеонимов в презентации региона антропонимы, представляющие собой номинации значимых в истории конкретного региона исторических личностей. Антропонимы используются преимущественно в структуре **артионимов** и реже **геортонимов**: «*Портрет Боны Сфорца*» (В. Кочан) – имя Боны Сфорцы, королевы польской и великой княгини литовской, увековечено во многих именах собственных, в частности, известен канал Бона – мелиоративный канал в Брестской области (Малоритский и Кобринский районы) левый приток Мухавца [2]; скульптура «*Афанасий Брестский*» (О.Н. Гурщенкова) – Афанасий Филиппович (Афанасий Брестский), святой белорусской православной церкви, видный представитель полемической литературы первой половины XVII в., борец против Брестской церковной унии, защитник православия, писатель-публицист [3]; фестиваль охотничьих традиций «*Пад апекай святога Губерта*» – покровитель Гродно святой Губерт, или Губерт Льежский, канонизированный по смерти, покровитель охотников и лесников [4].

Маркерами региональной культуры являются имена собственные, называющие исторические реалии и артефакты, например: скульптура «*Песня о Коложе*» (В.И. Пантелеев) – Коложа, или Коложская церковь, Борисоглебская церковь – одна из древнейших сохранившихся церквей Древней Руси, уникальный памятник чёрнорусского зодчества. Расположена в Гродно, на высоком берегу Немана. Является самым западным из сохранившихся древнерусских храмов [5]; мозаика «*Старажытнае Бярэсце*» (В.С. Базан) – Берестье – археологический музей, единственный в мире музей средневекового восточнославянского города, размещенный на месте детинца древнего Берестья [6].

Таким образом, в региональной идеонимии весьма продуктивной является вторичная онимизация, то есть использование в нейминге репрезентативных имен собственных (топонимов, гидронимов, артионимов), являющихся средством объективации регионального лингвокультурного компонента в семантической структуре имен собственных.

Список использованной литературы

1. Переход, О. Б. Гемеронимия в ономастическом пространстве Беларуси: структурная специфика // О. Б. Переход // Весн. Брэсц. ун-та. Сер.3, Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – № 2. – 2021. – С. 13 – 21.
2. Бона Сфорца [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Бона_\(канал\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Бона_(канал)). – Дата доступа: 09.11.2024.
3. Афанасий Брестский [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://brest.brest-region.gov.by/ru/znam-zem-ru/view/afanasij-brestskij-2000003960>. – Дата доступа: 09.11.2024.
4. Святые покровители Гродно [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vgr.by/2022/07/23/svyatyie-pokroviteli-grodno-kto-oni/>. – Дата доступа: 09.11.2024.
5. Борисоглебская церковь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Борисоглебская_церковь_\(Гродно\)](https://ru.wikipedia.org/wiki/Борисоглебская_церковь_(Гродно)). – Дата доступа: 09.11.2024.
6. Берестье [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://brokm.by/bel/berestyie/>. – Дата доступа: 09.11.2024.

[К содержанию](#)

УДК 81.42

Т. А. ПИВОВАРЧИК

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы

**«КИТАЙСКИЙ Я ВЫУЧУ ТОЛЬКО ЗА ТО...»:
ОБРАЗ КИТАЙСКОГО ЯЗЫКА В БЕЛОРУССКИХ СМИ**

Ключевые слова: медиалингвистика; русский язык; китайский язык; медиаобраз; образ языка; белорусские СМИ.

Аннотация. На основе анализа особенностей функционирования номинативных словосочетаний «китайский язык» и «язык Поднебесной» в русскоязычных текстах сетевого издания «Беларусь сегодня» (sb.by) определяются основные содержательные компоненты медиаобраза китайского языка в белорусских СМИ. Установлено, что китайский язык представлен как фактор социального успеха и личностного развития, необходимый и востребованный, сложный и богатый инструмент коммуникации в политической, экономической, культурной сферах жизни белорусского общества. Концептуализация китайского языка в текстах осуществляется на основе устойчивых контекстуальных связей с такими ценностными категориями, как образование, успех, будущее, совершенство. Медиаобраз китайского языка в белорусских СМИ выполняет функции пропаганды «мягкой силой».

В название статьи вынесен заголовок одного из материалов в газете «СБ. Беларусь сегодня», содержащий аллюзию к строчке В. Маяковского «Я русский бы выучил только за то, что им разговаривал Ленин» и указывающий на новые тенденции в полилингвальном и поликультурном пространстве Беларуси, в том числе в сфере образования. Развитие всестороннего стратегического партнерства Беларуси и Китая обуславливает расширение межкультурной коммуникации двух народов, более активное контактирование двух языков, рост интереса к китайской культуре и к китайскому языку как его важнейшей составляющей.

За последние 20 лет в популяризации китайского языка в Беларуси и в его преподавании на всех уровнях образования получены масштабные результаты [3]. В то же время звучат мнения о необходимости усиления информационной поддержки взаимодействия двух стран, преодоления стереотипов в восприятии друг друга и защиты от насаждаемой западной риторикой синофобии [7]. Так, в 2021 г. политолог Ю. В. Шевцов высказал следующую позицию: «Сотрудничество с Китаем таит в себе огромное количество возможностей. Однако пока мы не приблизились и к пяти процентам того, что можем получить в отношениях с ним. В основном наше взаимодействие развивается по таким направлениям, как промышленность, сельское хозяйство, транзит. Здесь у нас есть понимание приоритетов, плюсов и минусов сотрудничества с

Поднебесной. Гораздо хуже у нас развито сотрудничество в информационной сфере» [2]. Директор Республиканского института китаеведения имени Конфуция БГУ, председатель белорусско-китайского общества дружбы А. А. Тозик в 2023 г. обозначил необходимость более системной популяризации китаеведения в Беларуси: «Школы боятся начинать, родители думают стереотипами, у детей не сформирована мотивация и нет четкого понимания, зачем им это. Поэтому важно не только предложить изучение китайского языка в школах, но и вести серьезную работу по его популяризации» [4].

Цель данной публикации – на основе анализа особенностей употребления номинативных словосочетаний «китайский язык» и «язык Поднебесной» в русскоязычных текстах белорусских СМИ определить основные содержательные компоненты медиаобраза китайского языка. Материалом изучения стали 352 публикации, отобранные в сетевом издании «Беларусь сегодня» (sb.by) по наличию в тексте искомым словосочетаний (по состоянию на 01.10.2023). Распределение публикаций по годам следующее: 2023 – 58, 2022 – 38, 2021 – 43, 2020 – 48, 2019 – 56, 2018 – 37, 2017 – 32, 2016 – 15, с 2007 по 2015 – 25 текстов. Среди проанализированных текстов количество таких, где тема китайского языка, его изучения, преподавания, исследования была основной, составило всего 14 единиц, то есть менее 4 %. Такие публикации появлялись в тех случаях, когда присутствовал событийный информационный повод (открытие центра изучения китайского языка, проведение олимпиады китайского языка, конкурс эссе по китайскому языку и т. д.). В основном же упоминание китайского языка происходило в контексте другой темы – экономической, политической, культурной. Далее после примеров в скобках указывается дата размещения публикации на сайте сетевого издания.

Как известно, именно журналистика обладает системой методов и средств, с помощью которых может обеспечиваться популяризация какого-либо объекта, то есть повышение осведомленности о нем и содействие росту интереса к нему у широкой массовой аудитории. В лингвосомиотическом пространстве СМИ происходит «формирование и тиражирование социально значимых когнитивных, аксиологических и регулятивных смыслов» [1, с. 6]. С одной стороны, образы, уже существующие в общественном сознании, в субдискурсах СМИ воспроизводятся, транслируются и одновременно обретают новую, медийную форму, то есть медиатизируются. С другой стороны, для медиадискурса как дискурса активного воздействия характерно конструирование образов, то есть некоторые образы как конструкты могут создаваться в СМИ, а потом распространяться в дискурсах других сфер жизни общества. В журналистском медиадискурсе ключевым процессом смыслопроизводства является идеологическое миромоделирование (термин С.Л. Кушнерук) – «такое форматирование информации в дискурсе, которое устанавли-

вает связь между объектами репрезентации (индивиды, группы, события, ситуации) и идеологией, кристаллизующейся в политических, правовых, этических, религиозных и иных квантах смысла, что способствует объяснению явлений в желательном для агента направлении и формированию идеологизированного мировидения» [5, с. 875]. Соглашаясь с определением Е.Г. Малышевой и Н.А. Гридневым медиаобраза как «относительно устойчивой, непрерывно развивающейся виртуальной модели того или иного объекта/явления действительности, конструируемой СМИ, которая как отражает, так и рефреймирует и/или формирует знания и представления адресата» [6, с. 136], отметим такой важный признак медиаобраза, как воплощенность в знаковой форме, в том числе в речевых единицах.

Китайский язык в текстах наиболее системно представлен как объект изучения – то есть его образ прежде всего создается через фрейм образовательного процесса, например, в сочетаниях с глаголами *изучать, учить, осваивать, постигать, практиковать, преподавать*. Всеобщий интерес к китайскому языку в этой его ипостаси обозначается параметрической лексикой, «экспрессивными интенсивами» (термин Т. В. Матвеевой): *Спрос на изучение китайского языка у нас огромный* (03.03.2023); *Ажиотаж был такой, что за первые полтора дня была продана вся учебная литература по китайскому языку* (12.02.2019). Высокий престиж китайского языка как предмета изучения подчеркивается указанием на субъектов учебного процесса – от детей до пожилых людей: *В Полоцке китайский учат даже бабушки* (07.07.2023); *Китайский язык в нем [Институте Конфуция – Т. П.] с интересом изучают люди разных возрастов* (08.09.2023).

Знание белорусами китайского языка обозначается как важная составляющая в успехе страны и в личных успехах ее граждан. В масштабах государства подчеркивается инструментальная функция языка: *Когда не будет языкового барьера между Беларусью и Китаем, мы сможем выйти на новую ступень сотрудничества и дружбы* (18.04.2019); фиксируется расширение сфер и функций использования китайского языка в Беларуси: *С самого первого шага в аэропорту Минск вы увидите надписи на китайском языке* (16.09.2023); *Разработан дизайн этикетки с информацией на китайском языке* (25.06.2023). Что же касается мотивов изучения языка для личных (профессиональных и бытовых) целей, то журналисты оперируют такими смысловыми константами, как *конкурентоспособность, карьерный рост, саморазвитие*, напр.: *Для того чтобы на рынке труда быть ценным специалистом, она прислушалась к советам логистических компаний и начала изучать китайский язык* (24.01.2020); *Знание китайского открывает множество практических возможностей для того, чтобы найти высокооплачиваемую работу* (28.01.2023). Контекстуальными соседями сочетания *китайский язык* регулярно становятся лексемы, в

которых актуализируются смыслы ‘первоочередное’, ‘актуальное’, ‘насушное’, ‘предстоящее’, ‘связанное с движением вперед’: *А Никита у нас больше по современным тенденциям: IT, игровой дизайн, китайский язык. Раньше все хотели быть космонавтами, а сегодня у молодежи совсем другие приоритеты* (07.09.2023); «Сейчас многие учат английский, а скоро перейдут на китайский». *Доцент о трендах в языковом образовании* (10.12.2020); *Это не только возможность поехать на учебу в Поднебесную по обмену, но и перспектива получить интересную высокооплачиваемую работу как в Беларуси, так и в Китае* (03.03.2023); *Она учит китайский язык и свое будущее планирует связать с этой страной* (15.06.2019). Все вышеуказанные смыслы в медиаобразе китайского языка находят выражение в троповых и паремийных заголовках: *Язык до Китая доведет; Иероглиф – ключ к успеху; Китайский язык – инструмент специальности; Курс на Поднебесную; Иероглифы сотрудничества; Язык с перспективой; Иероглифы времени; Китайская грамота; Система китайских иероглифов как зеркало мира.*

Создавая типизированные образы успешных молодых людей, журналисты в качестве одной из ярких характеристик типажа отмечают увлеченность изучением китайского языка и фокусируют внимание читательской аудитории на языке как на мечте, цели, надежде: *Люблю фотографировать, рисовать, читать. Мечтаю изучить китайский язык* (11.07.2023); *Они побеждают в конкурсах, олимпиадах и мечтают связать свою будущую профессию именно с китайским языком* (11.01.2023); *С китайским, в отличие от английского, у меня любовь с первого звука* (07.07.2023). Впрочем, в СМИ популяризируется и как можно более раннее изучение китайского языка детьми: *Дети, которые выбрали китайский, отличаются большей дисциплиной, ведь процесс постижения навыков коммуникации там более сложный* (10.12.2020); *Поскольку строение китайского языка так сильно отличается от нашего, его изучение развивает мышление и память ребенка* (01.08.2019); *Несмотря на юный возраст, девочка занимается карате, ходит в театральную студию, рисует и начала изучать китайский язык* (23.05.2019).

Тенденцию к росту числа белорусов, владеющих китайским языком, отражает появление в медиатекстах прилагательного *китайскоговорящий*. В Национальном корпусе русского языка (по состоянию на 25.02.2023) такая единица не зафиксирована. Однако см. примеры в сетевом издании: *В 2019-м в Беларуси был 21 сертифицированный китайскоговорящий гид* (30.08.2023); *Это касается и китайскоговорящих переводчиков* (15.01.2024). И хотя пока факты употребления указанного прилагательного единичны, можно предположить, что в случае сохранения тенденций в межкультурной коммуникации Беларуси и Китая слово войдет в медийный

узу. В медиатекстах широко представлены аналитические наименования лица, многие из которых приобретают характер предтерминов и терминов: *преподаватели китайского языка, учительницы китайского языка, гиды-переводчики с китайского языка, специалисты, знающие китайский язык, специалисты со знанием китайского языка, дикторы на китайском языке, специалисты со знанием китайского языка, специалисты для отраслей реального сектора экономики со знанием китайского языка* и т. д.

Китайский язык представлен в текстах и стереотипно – как сложный в изучении и не всегда понятный в практике применения: *Освоить его как иностранный довольно непросто. Овладеть навыками иероглифического письма и устной речи способны лишь самые целеустремленные, настойчивые и трудолюбивые* (30.09.2021). Исключительная (экзотическая) позиция китайского языка среди других иностранных языков, используемых в Беларуси, обозначается в высказываниях с помощью выделительной частицы *даже*, в употреблении которой явно присутствует пресуппозиция ‘китайский язык является языком, который менее всего ожидается в описываемой ситуации’: *Агентство готовит материалы на белорусском, русском, английском, немецком, испанском и даже китайском языках* (19.02.2018); *Ее полюбили не только в СССР, ее перевели и пели на румынском, немецком и даже китайском языках!* (10.02.2019); *Исполню произведения Россини ... и даже песню на китайском языке* (29.12.2018).

Китайский язык изображается в СМИ и как самобытный этнокультурный феномен, раскрывающий тому, кто его изучает, богатый мир восточной культуры: *Мотивы, которые приводят слушателей на языковые курсы, самые разные. Один из наиболее распространенных – интерес к восточной стране, ее традициям и культуре* (30.09.2021); *знакомиться не только с современной жизнью уникального общества, но и с глубочайшими пластами одной из древнейших цивилизаций мира* (28.01.2023). Журналисты при интерпретации специфики китайской культуры часто обращаются к символике знаков китайского языка: *Если говорить о произношении слова «кролик», в китайском языке оно звучит как «ту» и является омонимом слова «ту» – путь* (10.01.2023); *К примеру, «рыба» в китайском языке созвучна со словом «избыток»* (31.12.2020); *Сочетание цифр 2.02.2020 в китайском языке созвучны с фразой «люблю тебя, люблю тебя»* (31.01.2020). При этом важность понимания китайской культуры, учета ее специфики в самых разных сферах жизни белорусского общества проявляется в текстах СМИ в том, что расширяются жанровые и тематические границы дискурсов, в рамках которых журналисты апеллируют к традициям и опыту Китая: *В китайском языке классические названия астероидов заканчиваются цепочкой иероглифов. Последним идет иероглиф, обозначающий слово «звезда» (или «небесное тело»), перед ним – иероглиф «божество», а*

самым первым идет иероглиф, который обозначает принадлежность или силу этого божества. К примеру, вышеуказанная Церера именуется на китайском как «планета божества зерновых», а Паллада – «планета божества мудрости» (30.06.2021). И если раньше в культурно-просветительских и научно-популярных текстах оценочные координаты в основном были выстроены с опорой на западную культуру, то теперь все чаще авторы обращаются к восточной, прежде всего китайской, культуре. Это, безусловно, влияет на формируемое у белорусских читателей восприятие мира.

Таким образом, на страницах сетевого издания sb.by китайский язык представлен многогранно: как фактор социального успеха и личностного развития, как необходимый и востребованный и в то же время сложный и богатый инструмент коммуникации в политической, экономической, культурной сферах жизни общества. Концептуализация китайского языка в текстах осуществляется на основе устойчивых контекстуальных связей с такими ценностными категориями, как образование, успех, будущее, совершенство. Медиаобраз китайского языка в белорусских СМИ выполняет функции пропаганды «мягкой силой».

Список использованной литературы

1. Гречихин, М. В. Современный русский медиадискурс: язык интолерантности : на материале языка российских СМИ: автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Гречихин. – Белгород, 2008. – 21 с.
2. Демешко, Ю. Политолог Шевцов – о точках соприкосновения Беларуси и Китая / Ю. Демешко // Беларусь сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.sb.by/articles/silnoe-gosudarstvo-tochka-opory.html>. – Дата доступа : 11.09.2023.
3. Китайский язык в образовательном пространстве Республики Беларусь : монография / под ред. А. А. Тозика, Ю. В. Молотковой, А. М. Букатой. – Минск : «Восточная культура», 2022. – 144 с.
4. Курак, А. Почему популяризации китаеведения нужно уделять больше внимания / А. Курак // Беларусь сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.sb.by/articles/ieroglif-klyuch-k-uspekhu.html>. – Дата доступа : 11.09.2023.
5. Кушнерук, С. Л. Ксенофобия как фактор идеологического миромоделирования в цифровой коммуникации / С. Л. Кушнерук // Журнал Сибирского федерального университета. Гуманитарные науки. – 2023. – № 16 (6). – С. 871–883.
6. Малышева, Е. Г. Формирование медиаобраза региона в федеральных телевизионных СМИ (на материале текстов об Омске) / Е. Г. Малышева, Н. А. Гриднев // Научный диалог. – 2016. – № 12 (60). – С. 134–144.
7. Плещачевская, И. Беларусь — Китай: «железное братство» // Беларусь сегодня [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.sb.by/articles/belarus-kitay-zheleznoe-bratstvo.html>. – Дата доступа : 21.10.2023.

[К содержанию](#)

УДК 82.02

В. И. ПИНКОВСКИЙ

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет

**АЛЕКСАНДР СУМЕ-ЛИРИК В ТИПОЛОГИИ ФРАНЦУЗСКИХ
«МАЛЫХ РОМАНТИКОВ»**

Ключевые слова: французский романтизм, «малые романтики», поэзия Первой империи и Реставрации, дескриптивные жанры, элегизм.

Аннотация. Цель настоящей статьи – типологическая дефиниция лирики А. Суме (Alexandre Soumet, 1788–1845) и определение места, которое занимает поэт в группе «малых романтиков». Актуальность такой операции определяется тем, что типология французских романтиков до сих пор не выстраивалась целенаправленно, а потому складывалась хаотично и на основании таких расплывчатых для данной задачи критериев, как хронологический, тематический, биографический и даже просто вкусовой (пережиток критики XVII–XVIII вв.). Нерешённость указанной задачи препятствует созданию истории французского романтизма в соответствии с должным доминировать для большей объективности принципом, которым, по убеждению автора статьи, является жанровый, что не исключает в качестве дополнительных критериев части тех, что перечислены выше (за исключением вкусового, разумеется). Используя жанровый и тесно связанный с ним историко-культурный подходы, автор приходит к выводу, что А. Суме, принадлежа к тому же поколению, что и А. де Ламартин, с которого начинается романтизм во французской лирической поэзии, остался в границах жанровых моделей, характерных для XVIII в. и эпохи Наполеона I, хотя некоторые (несущественные) детали указывают на внимание поэта к приёмам романтического творчества.

Александр Суме (Alexandre Soumet, 1788–1845) – французский поэт и драматург, в своё время очень популярный (член Академии с 1824 года!), сейчас практически забытый (в одном из новейших французских университетских учебников по истории литературы, написанном Ксавье Даркомом, тоже членом Академии с 2013 г., А. Суме нет даже в обзорных перечнях имён [2]). О поэте чаще всего говорят в связи с его трагедией «Норма, или Детоубийство» (*Norma ou l'infanticide*, 1831), которая послужила основой для либретто знаменитой оперы В. Беллини «Норма».

При жизни поэт воспринимался как несомненный участник романтического движения: он посещал заседания «Сенакля» – кружка, в составе которого были такие романтики первой величины, как В. Гюго и А. де Виньи, публиковался в романтической периодике (журнал «Французская муза» (*Muse française*)), А. Суме упоминается в панорамных критических обзорах в окружении исключительно романтических авторов – Р. Де Шатобриана, А. де Ламартина, А. Дюма, М. Деборд-Вальмор, А. Тастю, братьев Э. и А. Дешан и других [5, р. 122]. Но Э. Фурнье полагал, что, несмотря на пыл, с которым Суме погрузился в процесс романтического преобра-

зования литературы, слишком сильны были связи поэта с предромантической школой, чтобы он мог считаться подлинным романтиком; по мнению критика, А. Суме опережал авторов старше себя и отставал от более молодых, то есть романтиков, что сделало его «жертвой романтизма» (*victime du romantisme*) [4, p. 546].

Эта поздняя, посмертная, оценка творчества А. Суме очень распространена и нашла отражение в справочной литературе: «С. пытался примирить в своем творчестве классические симпатии с увлечением некоторыми тезисами романтической школы» [1, с. 73]. Базируется это устойчивое мнение в основном на изучении драматургии и эпической поэзии французского автора. Совершенно вне поля зрения исследователей остаётся лирическая поэзия Суме. Подобное упущение в любом случае говорит о недостаточной изученности творчества поэта, но особенное значение имеет для романтика, поскольку лирика в романтизме исключительно важна: именно в лирической сфере сформировалась творческая свобода, которая преобразовала литературу, не случайно само понятие лиризм появилось именно в романтическую эпоху (первая словарная фиксация – в 1834 г. [3, p. 474]).

Будучи по преимуществу драматургом и эпиком, А. Суме написал не много лирических произведений, именно поэтому каждое из них не случайно, за каждым стоит определённая причина – иногда официально известная, в ряде случаев – более-менее очевидная. Так, например, благодаря стихам в честь Наполеона I поэт стал аудитором Государственного Совета, некоторые стихи он писал специально для участия в поэтических конкурсах, что способствовало созданию репутации в профессиональной и читательской среде. Продуманность авторского подхода к созданию лирических произведений (выбор темы, жанра, средств и приёмов) позволяет уверенно судить о творческих интенциях поэта. Для объективности картины следует обратиться к двум разноплановым произведениям – более официальной тематики и более камерной.

В довольно большом тексте «Украшения Парижа» (*Les embellissements de Paris*, 1812) соединяются два жанра – описательное стихотворение и хвалебная ода. Описательность преобладает: картины расширяющейся и хорошеющей Лютеции (то есть Парижа), в которую стекаются сокровища из всех покорённых стран, занимают поэта больше, чем дежурное восхваление императора, уподобляемого Цезарю (чаще Наполеона сравнивали только с Карлом Великим). Париж, соответственно, представлен даже не как наследник Рима, утратившего величие и выронившего из рук «факел искусств» (*le flambeau des arts*), а как его более достойная замена, что признаёт и сам «вечный город»:

Mon astre, après mille ans, a reconquis les cieux,
Et le fils de César vient remplacer mes dieux [6, p. 15].

(Моя звезда через тысячу лет вновь на небесах, /
И сын Цезаря приходит на смену моим богам.
(Перевод здесь и далее наш. – В. П.))

Описательная поэзия, вошедшая в моду в 70-е гг. XVIII в. и сохранявшая влияние в литературе Первой империи, принесла немало нового в тематику произведений и поэтический словарь: целые области действительности, столетиями казавшиеся непоэтическими (огородничество, птицеводство, ремёсла и другие), были замечены музами. Если посмотреть на стихотворение А. Суме с точки зрения новшеств в таком роде, то отметить в тексте нечего: дескриптивные приёмы налицо, но впечатляющих результатов их применения нет.

Стихотворение в ином духе, даже обеспечившее некоторую лирическую славу своему автору, – элегия «Несчастливая девушка» (*La pauvre fille*, 1814). По всем признакам этот текст принадлежит доромантической поэзии; по аналогии со «слёзной комедией» (*comédie larmoyante*) «Несчастную девушку» можно назвать слёзной элегией. Из всех сложившихся во Франции к началу XIX в. основных разновидностей элегии (героида, лёгкая любовная элегия, «кладбищенская» элегия) произведения, подобные «Несчастной девушке», являются самыми мелодраматичными. Героиня Суме сетует на одиночество, но это не одиночество романтического персонажа, не понятого «толпой», да и вообще целым миром; это сентименталистское одиночество ребёнка, не знавшего родителей:

Mes yeux se sont mouillés de pleurs.
Oh ! pourquoi n'ai-je pas de mère ?
Pourquoi ne suis-je pas semblable au jeune oiseau
Dont le nid se balance aux branches de l'ormeau ?
Rien ne m'appartient sur la terre ;
Je n'eus pas même de berceau.
Et je suis un enfant trouvé sur une pierre
Devant l'église du hameau.
Loin de mes parents exilée,
De leurs embrassements j'ignore la douceur,
Et les enfants de la vallée
Ne m'appellent jamais leur sœur ! [7, p. 7–78]

(Мои глаза влажны от слез. /

О, почему у меня нет матери? /
 Почему я не похожа на молодую птицу, /
 Что свила гнездо в ветвях молодого вяза? /
 Ничто не принадлежит мне на земле ; /
 У меня даже не было колыбели. /
 И я ребенок, найденный на камне /
 Перед деревенской церковью, /
 Вдали от моих родителей в изгнании, /
 Не познавший сладость их объятий. /
 И дети долины /
 Никогда не называют меня своей сестрой!)

Произведения подобного типа, иногда размером с поэму («Материнская любовь» (1805) Ш. Мильвуа), можно найти у многих предшественников романтизма («Юный больной» А. де Шенье, «На смерть девушки» Э. Парни) и даже у романтиков: в первом сборнике В. Гюго («Оды и разные стихотворения», 1822) опубликовано стихотворение «Рэмон д'Асколи», формально – героида, то есть подобающее трагедии послание героя героине (д'Асколи решил расстаться с жизнью), но стилистически – мелодрама (слёзы делают пишущую руку героя сбивчивой). Показательно, что в переизданиях своей знаменитой книги поэт не включал этот текст, вероятно, ощущая его чуждость романтической поэтике.

А. Суме как лирик типологически относился к группе поэтов, живших в романтическую эпоху, но по творческим принципам ей во многом чуждых. И если у таких авторов, как К. Делавинь или А. Тастю, можно найти романтическую тематику или несколько близких к романтизму по поэтике стихотворений, то Суме – это крайний случай почти полной неспособности воспринять новую эстетику в лирике, кроме, может быть, несколько большей жанровой свободы, что мы наблюдаем в «Украшениях Парижа». Впрочем, это не та степень избавления от жанровых ограничений, которая у подлинных романтиков приводит к разрушению одних жанров и созданию новых. Романтизм чуть затронул Александра Суме, но не присвоил его себе.

Список использованной литературы

1. Веселовский, Ю. А. Сумэ // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона: 86 т. Т. XXXII (63). – СПб : Типогр. акционерного общества «Издательское дело», 1901. – С. 73.
2. Darcos, X. Histoire de la littérature française / X. Darcos. – P. : Hachette, 2013. – 573 p.
3. Dubois, J. Dictionnaire étymologique et historique du français / J. Dubois, H. Mitterand, A. Dauzat. – P. : Larousse, 2007. – 893 p.
4. Fournier, È. Souvenirs poétiques de l'école romantique, 1825 à 1840 / È. Fournier. – P.: Laplace, Sanches et C^{ie}, 1880. – 628 p.

5. Revue anecdotique des lettres et des arts: documents biographiques de toute nature, Nouvelles des librairies et des théâtres, bons mots, satires, épigrammes, excentricités littéraires de Paris et de la province, bouffonneries de l'annonce, prospectus rares et singuliers. – P. : Poulet-Malassis, 1862. – 213 p.

6. Soumet, A. Les embellissemens de Paris / A. Soumet. – P. : Impr. de L.-G. Michaud, 1812. – 15 p.

7. Soumet, A. La pauvre fille // Anthologie des poètes français du XIX-ème siècle: t. 1-4. T. 1. – P. : A. Lemerre, 1887. – P. 77–78.

[К содержанию](#)

УДК 821.131.1:821.161.3

В. І. РАДКЕВІЧ

Беларусь, Мінск, Таварыства з абмежаванай адказнасцю “АДУКАР”

**“БОСКАЯ КАМЕДЫЯ” Ў МАСТАЦКАЙ ПРАСТОРЫ
УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА (НА МАТЭРЫЯЛЕ МІСТЭРЫІ
“ЛЕГЕНДА АБ БЕДНЫМ Д’ЯБЛЕ І АБ АДВАКАТАХ
САТАНЫ” І РАМАНА “ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ
Ў ГАРОДНІ”)**

Ключавыя словы: “Боская камедыя”, “Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны”, “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”, алюзія.

Анотацыя. У артыкуле акрэсліваюцца асаблівасці ўспрымання Уладзімірам Караткевічам ідэйна-філасофскага зместу “Боскай камедыі” Дантэ. Раскрываецца адметнасць мастацкай інтэрпрэтацыі беларускім пісьменнікам праблемы сэнсу чалавечага жыцця ў кантэксце ўласнай творчасці на прыкладзе містэрыі “Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны” і рамана “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”.

Літаратурная спадчына У. Караткевіча мае агульначалавечае значэнне. Пісьменнік, як адзначаў прафесар А. Мальдзіс, здолеў аб’яднаць у сваёй творчасці кніжныя, біблейскія, народныя і нацыянальныя пачаткі [4, с. 35]. Значную ролю ў фарміраванні творчага генія У. Караткевіча адыграла “Боская камедыя” Дантэ Аліг’еры. Сувязь шэдэўра сусветнай літаратуры з творамі У. Караткевіча праз шматлікія алюзіі, вобразы і цытаты апісаў У. Чарота ў манаграфіі “Дантэ Аліг’еры і беларуская літаратура ХХ ст.” [6]. У гэтым жа артыкуле гаворка пойдзе пра ідэйна-філасофскія і маральныя праблемы “Боскай камедыі”, пераасэнсаваныя У. Караткевічам у містэрыі “Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны” і рамана “Хрыстос прызямліўся ў Гародні”.

Містэрыя пачынаецца словамі апавядальніка, які запрашае чытача здзейсніць падарожжа ў XVI стагоддзе, калі “існавала два пеклы: адно пад зямлёю, а адно – на ёй...” [2, с. 74]. Яшчэ апавядальнік заклікае чытача быць уважлівым і знайсці сур’ёзнае ў жартоўным і цень усмешкі – у сур’ёзным. Пекла пад зямлёй нагадвае своеасаблівую дзяржаву, дзе ў школах вывучаюць Стары завет, а ва ўніверсітэце на лекцыях па сусветнай літаратуры – “Фаўста” Гётэ. Грэшнікі ж тут размеркаваны па секцыях і пакутуюць у катлах. Падчас дзяжурства ў двухсотай секцыі радавы чорт Рагач ненаўмысна парушае строгія правілы, паменшыўшы ціск у катле, дзе пакутаваў юнак, які забіў пана, помсцячы за нявесту і родны край. Ад гэтага юнака Рагач атрымлівае некалькі ўрокаў чалавечнасці: любіць значыць шкадаваць больш, чым сябе; дабро – гэта калі пакутуеш за ўсіх [2, с. 75].

Вярхоўны суд прымае рашэнне выгнаць Рагача на зямлю, дзе ён мусіць давесці адданасць ідэям Сатаны: стварыць пекла на зямлі. У цензурным камітэце, дзе Рагач павінен прайсці інструктаж перад высылкай, старшыня чытае “Боскую камедыю” і хваліць стыль і здольнасці аўтара. Аднак старшыню засмучае, што пекла праслаўляецца не на беларускай мове. Тут Рагач атрымлівае “самую прыгожую морду” на зямны густ, яго апранаюць у сярэдневяковы касцюм вандроўнага шкаляра і адпраўляюць на Беларусь. Д’ябал у абліччы чалавека ідзе па схіле ўзгорка і на вяршыні знікае. З гэтага моманту пачынаецца яго ўзыходжанне.

Жыццё чалавека ў Дантэ, лічыць пісьменніца і перакладчыца, лаўрэатка прэміі Дантэ Аліг’еры В. Седакова, ёсць узыходжанне. І яно не магчымае без Надзеі, якая трымаецца на Веры і прыводзіць да Любві [5, с. 24]. Аднак Рагач толькі знешне падобны да чалавека, у яго няма душы. Праўда, у глыбіні яго вачэй часам мільгае дабро і ён не любіць хлусню. І гэта дае надзею на тое, што Рагач стане для людзей заступнікам, а не карнікам.

На зямлі малады д’ябал бачыць другое пекла: навокал зялёныя пушчы, блакітныя рэкі, поўныя рыбы, але ў вёсках людзі паміраюць ад голаду. Бо каралева Агата разам з магнатамі душыць людзей падаткамі, адбірае апошняе. У адной з такіх вёсак Рагач ратуе ад пакутлівай галоднай смерці дзяўчыну Дубраўку. Каб не палохаць яе, д’ябал называе сябе чалавечым іменем – Андрэй Рогач; паміж імі народжваецца каханне, якому давядзецца прайсці праз выпрабаванні.

У палацы каралевы Агаты Рогач сутыкаецца з тыранічным праўленнем, беззаконнем, а таксама з іх жахлівымі наступствамі: генералы развязваюць вайну – народ жыве ў чаканні канца свету. Рогач не вытрымлівае і пакідае каралеву Агату, каб адшукаць сваю душу. Атрымаўшы вестку аб смерці каралевы і яе сына падчас смуты, Андрэй Рогач крычыць: “Я ненавіджу вас. Я абдумаў. Я многа нагршыў, але я зразумеў сярод вас, што я ненавіджу. Ненавіджу самага страшнага ворага: хлусню. Ненавіджу голад, ненавіджу зло, ненавіджу ханжаства. Будзьце вы праклятыя!” [2, с. 154]. У роспачы Андрэй Рогач ідзе ў горад, ахоплены чумой. Там, на плошчы, ён сустракае жанчыну, якая прымае Рогача за свайго сына і, паміраючы, “іменем мацярынскай любові” адпускае яму ўсе грахі. Расчулены гэтым, Андрэй звяртаецца да Духа Зямлі з просьбай атрымаць смяротную долю, стаць чалавекам сярод людзей, каб любіць і шкадаваць іх: “Ён падае ніц і рыдае так, што грудзі яго, здаецца, вось-вось разарвуцца. Пад ігрушаю ў курчах раджаецца чалавек” [2, с. 158]. Чыстае каханне Дубраўкі абудзіла ў Рогачы парасткі чалавечнасці – блаславенне чужой маці дапамагло яму канчаткова зразумець, хто ён і дзе яго месца. Прайшоўшы выпрабаванне зямным пеклам, д’ябал Рагач становіцца Чалавекам.

Ён выходзіць з лесу, перад ім ляжыць дарога, што цягнецца ў далечынь як знак новага светлага жыцця. Па дарозе Рогач сустракае кавалькаду, сярод яе вершнікаў аказваецца Дубраўка – закаханыя ўз’ядналіся. На развітанне Андрэй Рогач абяцае сябрам, што пекла пад зямлёй не будзе, а зямное пекла яны таксама знішчуць [2, с. 159].

Заканчваецца містэрыя карцінай Зямнога Раю, дзе застаюцца Рогач і Дубраўка: “Яны ідуць, а квітнеючыя галіны саду, гусцеючы, схіляючыся, усё мацней засноўваюць, засцілаюць іхнія постаці і, нарэшце, зусім знікаюць” [2, с. 159]. Як адзначае В. Седакова, Дантэ ўсё жыццё думаў пра Зямны Рай як вобраз першаснага месца чалавека і чалавецтва. У “Боскай камедыі” яму прысвечана шэсць апошніх песень “Чысца”. Зямны Рай Дантэ – гэта дзіўны лес, дзе зямля багатая на ўсялякую сілу, там ёсць плады, якія не рвуць [1, с. 287].

Ідэя аб тым, што жыццё чалавека ёсць узыходжанне, увасобілася і ў рамане “Хрыстос прызямліўся ў Гародні” праз Юрася Братчыка – “шкаляра-недавучку”, якога “за дабрыню і сумненні ў веры выгналі з Мірскага калегіюма”. Блуканне па зямным пекле спрыяе духоўнай эвалюцыі Братчыка, пераўтварэнню ў моцнага духам чалавека. Вобраз пекла на зямлі падаецца ў раздзелах VI. Сысце ў пекла, VII. Ключы пекла і смерці, IX. Дно пекла праз алюзію на дантаўскую “Камедыю”. Спуск арыштаваных ліцадзеяў на чале з Братчыкам да судовай залы нагадвае дарогу ў пекла: “Дзікія сцены і нізкае, рукой дастаць, сутарэнне ціснулі на душу. <...>. Маленькія, страшна маленькія, яны ішлі залай. Складзенні былі недзе нязмерна высока, куды вышэй нават за недасяжнае дзённае святло з акон” [3, с. 75]. Па дарозе ў судовую залу камедыянты бачаць насельнікаў гэтага складзення, падобных да грэшнікаў з бессмяротнай “Камедыі”. Зняволеныя ўбачылі таксама і таемную зброю царквы – жалезнага ваўка – алюзію на цэрбера з шостай песні “Пекла” [1, с. 37]. Пад прымусам Юрась і яго спадарожнікі пагаджаюцца служыць Царкве, выконваючы ролю Хрыста і апосталаў, чыйго прыходу чакалі гарадзенцы. Але, пабачыўшы на свае вочы пакуты людзей, на якія іх выраклі ўлада і царкоўнікі, Юрась Братчык становіцца абаронцам слабых і абяздоленых.

Перад вырашальнай бітвай Братчык-Хрыстос звяртаецца да людзей з прамовай: “Разумеце, вы людзі. Яшчэ і яшчэ раз кажу: вы людзі. Не трэба нам забываць: мы – людзі. Вось сякуць камусьці за праўду галаву. Калі не можаш памагчы – не схіляй сваёй галавы ніжэй за ягоную плаху. Сорам!” [3, с. 368]. У гэтых радках пазнаецца алюзія на словы Уліса з дваццаць шостай песні “Пекла”: “Подумайте о том, чьи вы сыны: // Вы созданы не для животной доли, // Но к доблести и к знанью рождены” [1, с. 126]. Калі Уліс заахвочвае сваю дружыну выправіцца ў падарожжа, каб адшукаць Зямны Рай, то Братчык натхняе людзей змагацца са злом на зямлі дзеля

лепшай будучыні. У гэтай барацьбе ён знаходзіць самога сябе. Звяртаючыся да роднай зямлі, ён прамаўляе: “Я – тутэйшы. Я – беларус. Няма для мяне даражэйшай зямлі, і тут я памру. <...>. Хай прамінае мяне чаша сія, але, зрэшты, як хочаш. Бо калі ты вызначыш мне загінуць, зямля мая, я не буду наракаць” [3, с. 396].

Паўстанцаў разбіваюць, Братчык трапляе ў палон – над ім чыняць суд царкоўнікі. На судзе Марына Крывіц (Магдалена) заяўляе: “Ніколі, ніколі ў жыцці я не бачыла лепшага чалавека. Таму вы і судзіце яго. А на ягоным месцы стаяць бы вам. Усім вам...” [3, с. 428]. Тут бачыцца падабенства са словамі Беатрычэ пра Дантэ ў дваццаць пятай песні “Раю”: “В воинствующей церкви ни один Надеждой не богаче...” [1, с. 422]. Як сярод хрысціян няма роўных Дантэ ў моцы Надзеі, так Юрась Братчык пераўзыходзіць усіх у любові да роднай зямлі і яе людзей. Ад страты на крыжы Братчыка ратуюць сябры, пасля яны пасяляюцца на хутары, дзе жыве нявеста аднаго з папличнікаў. Заканчваецца раман сімвалічнай сцэнай сяўбы.

Калі ў Дантэ жыццё чалавека ёсць узыходжанне, якое мае на мэце вяртанне да “нябеснай радзімы” (В. Седакова), то героі твораў У. Караткевіча здзяйсняюць узыходжанне да найвялікшых чалавечых каштоўнасцей – любові да Радзімы і свайго народа, гатоўнасці іх абараняць нават коштам уласнага жыцця.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Данте Алигьери. Божественная комедия / Данте Алигьери ; пер. с. итал. М. Лозинского. – Минск : Маст. літ., 1987. – 575 с.
2. Караткевіч, У. Легенда аб бедным д’ябле і аб адвакатах Сатаны / У. Караткевіч // Збор твораў : у 25 т. Т. 5 : Легенды. Навела. Паэма. Аповесць. – Мінск : Маст. літ., 2013. – 541 с.
3. Караткевіч, У. С. Збор твораў : у 25 т. Т. 9. Хрыстос прыямліўся ў Гародні: Евангелле ад Іуды / У. Караткевіч. – Мінск : Маст. літ., 2015. – 734 с.
4. Мальдзіс, А. Уладзімір Караткевіч – пісьменнік беларускі і еўрапейскі / А. Мальдзіс // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: навук. зб. Беларусіка-Albaruthenica. Кн. 16. – Мінск : Беларус. кнігазбор, 2000. – С. 35–39.
5. Седакова, О. Мудрость Надежды и другие разговоры о Данте / О. Седакова. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2023. – 320 с.
6. Чарота, У. І. Дантэ Аліг’еры і беларуская літаратура XX стагоддзя / У. І. Чарота; навук. рэд. С. С. Лаўшук. – Мінск : Беларус. навука, 2009. – 189 с.

[К содержанию](#)

УДК 811'367

А. Ч. РЫЖКОВИЧ

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы

ЛЕКСЕМА ОНЛАЙН И ЕЕ ПРОИЗВОДНЫЕ В МЕДИАДИСКУРСЕ: СЕМАНТИКА И ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ

Ключевые слова: неолексема, производная, словообразование, медиаречь, интернет, медиадискурс.

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению особенностей функционирования производных от лексемы онлайн как неолексем в речевом пространстве русскоязычного интернета. Определяются причины появления неолексем в языке, рассматриваются особенности их образования от лексемы онлайн. Приводится значение лексемы онлайн и ее производных.

Развитие языка как социальной системы неразрывно связано с развитием общества. Внедрение различных инноваций, особенно в сфере интернет-технологий, неизбежно влечет за собой создание новых слов, обозначающих новые реалии. Язык имеет свойство быстро адаптироваться к изменениям, происходящим в обществе на важных этапах исторического развития, наиболее заметно это проявляется в значительном количестве новых лексем. Как отмечает Н. Н. Лавров, «огромный приток новых слов и необходимость их описания явились причиной создания еще на рубеже XIX–XX вв. особой отрасли лексикологии – неологии» [2, с. 8].

Объектом изучения неологии являются уже существующие слова, используемые в новых значениях и контекстах (неосемемы), вновь образованные лексеммы (неолексеммы), новые сочетания слов (неофраземы), аббревиатуры и акронимы. Одной из таких лексем является лексема *онлайн*.

Лексема *онлайн* заимствована из английского языка, причем ее частеречная принадлежность определяется порядком слов в английском предложении: ее относят и к глаголам, и к прилагательным.

Процесс освоения заимствованного слова языком достаточно сложен. Л. П. Крысин выделял следующие этапы освоения заимствованного слова тем или иным языком: 1. Употребление в исконной фонетической и грамматической форме, на письме – без транслитерации, в качестве вкрапления. 2. Адаптация к орфографической и грамматической системе заимствующего языка при сохранении оттенка чужеродности. 3. Отсутствие чужеродности, употребление обусловлено коммуникативной ситуацией, жанром высказывания и речевой практикой социальной группы. 4. Утрата

жанрово-стилистических, ситуативных и социальных ограничений. Стабилизация семантики, формирование лексической сочетаемости. 5. Регистрация в нормативных словарях и приобщение слова к лексикосемантической системе языка [1, с. 30–35]. Данные этапы отражаются в отсутствии единообразного написания лексемы *онлайн*. В интернет-дискурсе мы встречаем следующие варианты написания: *онлайн*, *Онлайн*, *он-лайн*, *Он-лайн*, *Online*, *online*, *on-line*, *On-line*, *on line*. На наш взгляд, такая орфографическая вариативность обусловлена неполной степенью усвоенности русским языком данной лексемы. Так, раздельное написание слова *on line* зависит от буквального перевода ‘на линии’.

В Оксфордском словаре «онлайн» определяется как «управляемый компьютером или подключенный к нему»; «деятельность, служба, которая доступна исключительно через интернет» [6]. В Новом словаре иностранных слов «онлайн» – режим реального времени [3]. Если обобщить данные лексикографических источников, то можно отметить три основных значения данного слова: 1) часть интернета, которая действует в режиме реального времени; 2) прямо связанный с системой компьютера режим, включенный в неё и используемый ею; диалоговый, оперативный, не автономный; 3) в режиме реального времени.

К основным причин закрепления лексемы *онлайн* в современном русском языке относятся многозначность этого слова,

стремление носителей языка быть более выразительными в своей коммуникации и «фактор моды» [1], предполагающий большую престижность иностранного слова в сравнении с русским.

Лексема *онлайн* проявляет высокую словообразовательную активность. Большая часть лексем образована от существительного *онлайн* суффиксальным способом:

Онлайнер. Существительное имеет значение ‘человек, который сейчас находится онлайн; тот, кто занимается какой-либо деятельностью онлайн, ведёт онлайн-трансляцию, участвует в онлайн-игре’. От данного существительного образуется разговорный вариант наименования лица женского пола *онлайнерша*.

Онлайновый. Относительное прилагательное, которое обозначает ‘функционирующий онлайн, происходящий онлайн’: *онлайновые лекции*, *онлайновый мастер-класс*, *онлайновое казино*.

Онлайнный. Прилагательное-синоним к слову *онлайновый*: *онлайнный игрок*, *онлайнный заказ*, *онлайнный донат*.

Онлайново. Наречие образа действия: *Онлайново это сделать не получится*.

Часть дериватов представляют собой сложные слова с лексемой *онлайн* в препозиции: *онлайн-инвестиции*, *онлайн-кошельки*, *онлайн-*

калькуляторы, онлайн-покупки, онлайн-мошенники, онлайн-курсы, онлайн-обучение, онлайн-обзор, онлайн-викторина, онлайн-турнир, онлайн-фотоконкурс, онлайн-пространство, онлайн-среда, онлайн-площадка, онлайн-голосование, онлайн-анкетирование, онлайн-контент.

Поскольку в семантике и прагматике слова *онлайн* значимое место занимает деятельностный компонент, то в русском языке появились производные глагольные формы от данного существительного.

Онлайнить. Глагол имеет значение ‘находиться онлайн, в сети, в интернете’. Например, *Завтра я весь день онлайнить буду. Сейчас матч онлайнить начнут, ровно в 20. 0. Продолжаем неспешно онлайнить в августе по вторникам и четвергам и плавно перетекаем в сентябрьские репетиции.*

От глагола *онлайнить* образуются следующие дериваты:

Поонлайнить. Глагол *поонлайнить* обозначает однократность действия и его ограниченность по времени: *Завтра немного попробую «поонлайнить» (трансляция того, что происходит) с Экироса, т.к. буду там весь день, видимо.*

Переонлайнить. Префикс *пере-* в данном случае употребляется в рефактивном (реконструктивно-повторном, реконструктивном) значении и характеризует исчерпанность действия: *У них есть шанс переонлайнить динозавров с х2 и получить приоритет на использование ника.*

Доонлайнить. Данный глагол имеет значение ‘доведение действия до конца, до определенной границы; достижение результата, несмотря на трудности’; дополнительное действие за счет комплетивного префикса *до*: *Круто выполнить квест на онлайн и с полученными наградами ещё поиграть, а так боюсь не успею доонлайнить 10 суток до вайпа.*

Наонлайнить. Префикс *на-* привносит в общую семантику глагола «различные оттенки накопления: результата действия и меры самого действия, а также значение обилия, полноты, явившихся результатом накопления. При этом именно наличие вторичного префикса как своеобразного маркера делает подобные единицы более экспрессивными. Следует отметить, что семантика накопления находится в отношениях пересечения с целым рядом других глагольных значений: интенсивности, распределительности, завершительности и т.п.» [5, с. 19]. В наших контекстах глагол *наонлайнить* реализует значение интенсивности: *Предлагаю «наОНЛАЙНИТЬ» себе мечту с нуля!*

Обонлайнить. Префикс *об-* имеет значение ‘охват действием всего предмет; всестороннее, подробное действие’: *Предложения зрителей в комментариях о тех, какие переводы необходимо обонлайнить в первую очередь, приветствуются и будут учтены*

Отонлайнить. Посредством данного глагола реализуется значение ‘тщательно выполнить работу, обработку или выполнить какую-то постав-

ленную задачу, условие’: *Казалось бы, чего сложного **отонлайнить** 2 часа, не получается играть и собирать эти часы - стой на месте на какойнибудь локе.*

Глагол *онлайнить* имеет продуктивный суффикс *-и-* и допускает собственнo возвратное употребление с постфиксом *-ся*: *отлайниться*. Например, *Попробовать однозначно стоит, но на будущее - **онлайниться** раз в 3 дня, чтобы ОП копились, если играть не будешь*. Нами также выявлены глаголы с приставками *за-*, *раз-*, *по-*: *И вот снова я не могу **заонлайниться**. Одна из целей на этот год была **разонлайниться**! **Поонлайниться** было бы неплохо.*

Онлайнуть. Непереходный глагол *онлайнуть* за счет суффикса *-ну-* реализует значение «однократно и, как правило, интенсивно или экспрессивно, резко совершить действие, названное мотивирующим глаголом» [4]: *В тесте прикола ради притащил в ВХ структуру. **заончорилась**, но при попытке **онлайнуть** выдала...*

Таким образом, лексема *онлайн* закрепилаcь в современном русском языке, поскольку она обозначает новую реалию, связанную с новой реальностью – виртуальной. Лексема проявляет высокую словообразовательную активность и служит основой для образования существительных, прилагательных, наречий, глаголов. Большинство дериватов представлены глагольными формами, образованными префиксальным способом. Лексема *онлайн* расширяет сферы своего функционирования в семантическом направлении, поскольку она входит в качестве препозитивного компонента в состав более сложных образований.

Список использованной литературы

1. Крысин, Л. П. Русский литературный язык на рубеже веков / Л. П. Крысин // Русская речь. – 2000. – № 1. – С. 28–40.
2. Лавров, Н. Н. Интерлексикологический анализ неологизмов в типе текста «инструкция»: (на материале английского, немецкого, французского и русского языков) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Н. Н. Лавров. – М., 2006 – 152 с.
3. Новый словарь иностранных слов: свыше 25 000 слов и словосочетаний. М. : ООО ИФ «Азбуковник», 2008. – 1040 с.
4. Русская грамматика : в 2 т. / под ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Наука, 1980. – Т. 1 : Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – 783 с. ; Т. 2 : Синтаксис. – 714 с.
5. Серышева, Ю. В. Многоприставочные глаголы с накопительной семантикой в аспекте психолингвистического эксперимента / Ю. В. Серышева // Вестн. Томского гос. ун-та. – 2012. – № 364. – С. 18–21.
6. Oxford English Dictionary, second edition, edited by John Simpson and Edmund Weiner, Clarendon Press, 1989.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

Л. М. САДКО

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А.С. Пушкіна

ВЕРШАКАЗЫ А. РАЗАНАВА: ФІЛАСАФІЗМ АЎТАРА

Ключавыя словы: вершаказы, праблематызацыя мовы, філасафізм, кампрэсія.

Анатацыя. У артыкуле разглядаецца эстэтычныя і паэтычныя асаблівасці вершаказаў у творчасці А. Разанава, робяцца высновы пра філасафізм і інтэлектуальную насычанасць вершаказаў, выкарыстанне кампрэсіі пры іх стварэнні.

Літаратуразнаўца В. Рагойша дае вызначэнне жанра вершаказа як паэтычнай медытацыі, што “напісаная ў форме версэта” [6, с. 72]. У сваю чаргу навуковец Ю. Арліцкі называе версэт «стихоподобной прозой» [8, с. 95], адзначае сувязь версэта з біблейскім аповедам і гаворыць пра «профетическую функцию версейной строфы» [8, с. 99]. Прафетычныя рысы, звязаныя з эстэтыкай і паэтыкай прароцкай літаратуры, пафасам павучэння, парады, настаўлення, назіраюцца і ў вершаказах А. Разанава.

Праблематызацыя мовы, прадэманстраваная ў паэзіі А. Разанава, – спроба ператварыць літаратурны тэкст у рэальную, бачную і пачуццёвую рэч, даступную чалавечаму ўспрымання і на эмпірычным узроўні – праз асаблівую метрыку, арыгінальную акустычную арганізацыю, сістэму асанансаў і кансанансаў, візуальную структуру верша. Паказальнымі ў гэтай сувязі з’яўляюцца адносіны аўтара да гукавай арганізацыі тэксту, пра якую Г. Кісліцына піша: «Значэнне надаецца не проста слову, якое само па сабе стварае вобраз, але і кораню, асобным гукам, якія яго складаюць» [3, с. 98]. У тэкстах, як называе іх сам аўтар, вершаказаў А. Разанава пануе тэндэнцыя да данясення слова літаральна на ўзроўні сэнсарнага ўспрымання, аж да ідыёсінкразіі. Да падобных твораў варта менавіта прыслухоўвацца, паколькі эўфанічная арганізацыя выказвання, гукавая інструментоўка маюць прынцыповую значнасць ў творах А. Разанава. Вось як гэта адбываецца ў вершаказе «Горад» [7, с. 369]:

Горад горды і высакародны: ён стаіць на
высокім месцы – на ўзгорку, на грудзе, і,
адгароджваючыся ад навакольнага асяродка
вежамі і сцяною, не адлучаецца ад яго, а
вылучаецца з яго – як яго цэнтр, сярэдзіна,
сарцавіна.

Пры дапамозе алітэрацыі і асананса «энергічнымі», «напружанымі» гукаспалучэннямі «горд», «гор», «гру», «гарод», «род» А. Разанаў дамагаецца эфекту прамой, акустычнай перадачы ідэі, правакуе ўзнiкненне пачуццёвага, матываванага вобраза пэўнай велічы горада, яго асабліванага становішча, некаторай выключнасці.

З іншага боку, гэты ж тэкст, гранічна насычаны гукавобразамі, падаецца чытачу/слухачу і на абстрактным узроўні. Верш дастаўляе задавальненне ад працы і на ўзроўні семантыкі, прагматыкі, метафорыкі, таксама пры гэтым адкрываючы магчымасці філасофскага спасціжэння праблемы. Заяўлены вышэй фрагмент вершаказа можа быць разгледжаны як разважанне над адным з самых фундаментальных пытанняў пра дыхатамію свету і чалавека. Топасы, пазначаныя ў тэксце, амбівалентныя («ўзгорак», «груда», «вежа», «сцяна», «цэнтр», «сярэдзіна», «сарцавіна»), могуць служыць адначасова маркерамі як выключэння, так і ўключэння прасторы.

Такім чынам, тэксты падобнага тыпу грунуюцца на тэндэнцыі і да інтэлектуалізацыі, філасафічнасці, і да матываванасці выказвання.

Аналітычны падыход да арт-прэзентацыі ў тэкстах А. Разанава праяўляецца ў стварэнні вершаў з асаблівай жанравай прыродай. Такія формы вершаў даруюць словам своеасаблівую аўтаномнасць, вызваляюць іх ад навязаных «звонку» законаў, вяртаюць функцыянальнасць. Разанаўскія жанры пунціраў, вершаказаў, версэтаў, квантэм, зномаў – вынік доўгай аналітычнай працы са сродкамі мовы і маўлення, спроба абсалютызаваць слова, зрабіць яго адзінай рэальнасцю. Можна гаварыць пра своеасаблівы ўплыў сцыентызму, веры ў рацыянальную аснову мастацтва. Слова, як у разанаўскім тэксце «Голас» [7, с. 366], – ураўненне, носьбіт кода беларускай гісторыі, народнага побыту і культуры, агульначалавечых каштоўнасцей:

Гукаю і чую свой голас.

Ён займае і гул ракі, і водгул грамады, і цішу далёкага лесу.

І пакуль ён гучыць і, усюды прыняты і заахвачаны ўсюды, мае адвагу і моц гучаць, у гэтай краіне ён не чужы і не свой, а – сама, заснаваная мной, краіна.

Найбольш блізкімі да полісістэмнай эстэтыкі і паэтыкі ў творчасці А. Разанава з'яўляюцца вершаказы. Паводле дакладнай заўвагі

літаратуразнаўцы М. Арочкі, што макімальна дакладна засведчыў полісістэмную прыроду тэкстаў беларускага паэта-эксперыментатара, «разанаўскія вершаказы ўяўляюцца не толькі “зліццём” паэзіі і прозы, але таксама сінтэзам больш высокага парадку –яднаннем мастацтва, міфалогіі, філасофіі і, нарэшце, аналітычнай навукі» [1, с. 251]. Вершаказы грунтуюцца на моўнай гульні, пільным «разглядванні» лексіка-гукавых асаблівасцей слова, пошуку сугучных яму моўных адзінак, тлумачэнні ўнутранай семантыкі. Ад доўгага ўжывання словы становяцца звыклымі, а ў паэтычным кантэксце вершаказа сэнсы абуджаюцца зноў, нараджаючы нечаканыя асацыяцыі. Неабходна гаварыць пра арыгінальную інтанацыйную афарбоўку вершаказаў, якія дэманструюць асаблівую, сказавую рытміка-стылістычную арганізацыю, нагадваюць сагі аб патаемным сэнсе рэчаў і слоў:

З усіх дрэў дуб самы дужы, самы
 векавечны, самы даўні і самы буду-
 чы – ён увасабляе сабою трыяду ча-
 су: даўніну, цяперашчыну і будучыню і
 сваім існаваннем сцвярджае: быў, ёсць,
 буду [7, с. 370].

Гаворачы аб інтэлектуальна-філасофскай насычанасці гэтага твора, трэба падкрэсліць, што вобраз дуба, аднаго з самых ушанаваных у славян дрэў, пераклікаецца з вобразам генеалагічнага дрэва, прадрэва гісторыі, увасобленага ў трыадзінстве часоў. Акрамя таго, тэкст змяшчае ў сабе вялікую колькасць адзінак, сугучных слову «дуб» – гэта і самастойныя словы, і аманімічныя адрэзкі слоў: «дуб», «дужы», «даўні», «будучы», «будучыня», «будуецца», «падобны», «дубль», «буда». Шматразовы паўтор адных і тых жа гукавых кампанентаў асаблівым чынам уздзеінічае на слых і душу чытача, прымушаючы яго ўспрымаць твор як полісістэму, і на сэнсавым, і на асацыятыўным узроўні. Нават наўмыснае выкарыстанне А. Разанавым унутрыфразавых фрагментаў-паліндромаў у гэтым вершаказе садзейнічае спасціжэнню ідэі часу, які здольны разгортвацца ў мысленні чалавека адначасова і ў бок будучыні, і ў бок мінулага. Чытанне спалучэння слоў «дуб», «будучыня» звыклым лінейным спосабам падштурхоўвае да ўспрыняцця руху часу «наперад» і «ўверх» ад каранёў да кроны. А вось паэтычная прызма гукасэнсу, полісістэмная праца менавіта на ўзроўні фонасемантыкі прымушае пранікнуцца ідэяй «паліндромнага» руху часу «назад», «углыб», дакранаючыся да архаічных правытокаў слоў і паняццяў. Прычым разважанні ў дадзеным кірунку задае сам паэт, называючы дуб праз аксюмаран – «самы даўні і самы будучы».

Такі метады стварэння твора пераклікаецца з дактрынай аналітычнай філасофіі Л. Вітгенштэйна, ідэяй чыстай зрокавасці філосафа-гуманіста К. Фідлера. Метад апошняга «учит нас, что, несмотря на всю экспансию научного познания, наше миропонимание было бы неполным, если бы действительность не открывалась глазу в качестве “зримости”» [2, с. 43]. Тэксты А. Разанава – філасофскія максімы, якія апяваюць разумную пачуццёвасць, полісістэмнасць зрокавага, слыхавога і інтэлектуальнага ўспрыняцця свету ва ўсёй яго бясконцасці. «Вершаказы маглі б паслужыць добрым сцэнарам для санатнай музыкі і дакументальна-мастацкіх фільмаў аб прыродзе нашага краю і народнай культуры», – выказвае падобныя думкі Ў. Конан [4, с. 252].

Выяўленчы патэнцыял разанаўскіх вершаказаў, пластычнасць вобразаў адпавядаюць полісістэмным устаноўкам з іх паяднанасцю «прадметнага» і метафарычнага. Верш «Верас» [7, с. 407] насычаны канкрэтнымі назоўнікамі, якія дакладна і даволі пэўна абазначаюць прадмет гаворкі:

У верасні, калі дацвітаюць апошнія
кветкі, на лясных пагорках, выжары-
нах, расцярбах, усцілаючы дол каля-
ровым ворсам, красуе верас.

Сярод астатніх распазнаных раслін
верас нібы версэт сярод вершаў: у параў-
нанні з дрэвамі ён – трава, у параў-
нанні з травой – дрэва, і ў параўнанні
з іхнімі «веравызнаннямі» яго «веравы-
знанне» – ерась.

Слова, ад якога ідуць своеасаблівыя «кругі» сугуччаў, як правіла, вынесена ў загаловак. У прыведзеным вершаказе ім становіцца слова «верас». Каб напоўніць яго фактурнасцю, прадметнасцю, паэтычнай ёмістасцю, А. Разанаву дастаткова нешматлікіх сродкаў. У прыватнасці, дадзены тэкст грунтуецца на асацыятыўных магчымасцях слова, паэтычных прыпадабненнях і багацці аманімічных сугуччаў роднай мовы, дзе семантычнае поле ахоплівае словы, якія гучаць падобна («верас», «верасень», «ворс», «расліны», «версет», «вершы», «веравызнанні», «ерась»), абуджаючы шэраг паэтычных і аналітычных асацыяцый, становячыся, паводле дакладнай заўвагі беларускага літаратуразнаўцы Е. Лявонавай, адначасова «аб’ектам апісання-асэнсавання» [5, с. 34].

Адзначым, што вершаказы, як паэтычныя тэксты мінімальнага аб’ёма, творы-мініяцюры, з аднаго боку, заснаваны на разумовай і эмацыйнай канцэнтраванасці, а з другога – на кампрэсіі некаторых элементаў тэксту, якія дэлежуюць свае функцыі кампанентам, што падкрэслены аўтарам (напрыклад, вынесены ў загаловак). Выяўлена, што А. Разанаў, ствараючы вершаказы, звяртаецца да рэсурсаў лірычных медытацый, філасофска-інтэлектуальных разважанняў, імпрэсіянісцкіх замалёвак, заснаваных на драматычнай, а то і трагічнай мадальнасці.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Арочка, М. М. Вяршаліна паэзіі / М. М. Арочка // Польша. – 1995. – № 11. – С. 234–255.
2. Арсланов, В. Г. История западного искусствознания XX века : учеб. пособие для вузов / В. Г. Арсланов. – М. : Акад. проект, 2003. – 768 с.
3. Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў : праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 143 с.
4. Конон, В. Ступени лестницы / В. Конон // Нёман. – 1997. – № 11. – С. 240–252.
5. Лявонава, Е. А. «Гук – “электрон” верша»: Гукатворчасць Алеся Разанава і еўрапейская літаратурная традыцыя / Е. А. Лявонава // Роднае слова. – 1998. – № 4. – С. 29–36.
6. Рагойша, В. Тэорыя літаратуры ў тэрмінах / В. Рагойша. – Мінск : Беларуская энцыклапедыя, 2001 – 383 с.
7. Разанаў, А. Танец з вужакамі : выбранае / А. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1999. – 462 с.
8. Орлицкий, Ю. Б. На грани стиха и прозы (русское версе) / Ю. Б. Орлицкий // Арион. – 1999. – № 1. – С. 94–101.

[К содержанию](#)

УДК [811.111+811.581]’42-343.4(045)

А. А. САРДАРОВА¹, ЦАО ХАОЦЯНЬ²

¹Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет,

²Институт бизнеса Белорусского государственного университета

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ АНГЛИЙСКОГО И КИТАЙСКОГО СКАЗОЧНОГО ДИСКУРСА)

Ключевые слова: сказочный дискурс, лексические средства создания образности.

Аннотация. В статье проводится сопоставительный анализ лексико-стилистических средств создания образности в английском и китайском сказочном дискурсе. В результате были установлены универсальные и национально-культурные средства создания образности, что позволяет выявить общность и различие в идиоэтнических характеристиках анализируемых лингвокультур.

Сказка, будучи сложным и многогранным литературным явлением, является отражением фольклорной картины, тесно связана с национальной картиной мира. В сказочном дискурсе заложен спрессованный опыт человечества, выражена народная мудрость, народное представление о добре и зле, народная мечта о справедливости и счастье. По этой причине сказка является ценным материалом для изучения особенностей мировоззрения и ментальности носителей определенной лингвокультуры.

Образность – важная особенность сказок, которая облегчает их восприятие. В сказочных героях очень ярко показываются те главные черты характера, которые сближают его с национальным характером народа: отвага, трудолюбие, остроумие. Эти черты раскрываются и в событиях благодаря разнообразным художественным средствам, например, гиперболизации, сравнения. Сказки обнаруживают значительное количество языковых средств – паремий, символов, метафор, эпитетов, которые способствуют пробуждению у читателя образа происходящего. За конкретными примерами создания образности на лексико-стилистическом уровне обратимся к проанализированным 30 английским и китайским сказкам [1; 2].

Одним из характерных лексических средств сказочного дискурса является звукоподражание, которое представлено лексическими единицами, выражающими подражание звукам природы, звуковым проявлениям человека, животных и птиц.

В английских сказках звукоподражание выражено как глаголами, так и существительными, например: *‘The old witch hissed – hiss, hiss – and clicked his fingers sharply, click, click, click, three times’* Старая ведьма зашипела –шшш - и щелкнула пальцами три раза – щелк, щелк’. *‘There was a*

bang and splash-splash and a roar from the river. 'Раздался удар, всплеск и гул из реки'.

В китайских сказках звукоподражательная лексика широко используется для создания образности, определенной атмосферы, описания эмоционального состояния, например: 哒哒哒 (dá dá dá) – подражание цокота копыт; 蹦蹦蹦 (bēng bēng bēng) – танец, исполняемый вприпрыжку; 哗哗哗 (huā huā huā) – имитация шума реки.

Числительные также могут выполнять роль средств создания образности в английском и китайском языках, как правило, в роли гиперболы: '*At once her brothers and her friends drew their swords and cut Mr. Fox into a thousand pieces.*' Ее брат и друзья немедленно схватились за мечи и разрубили мистера Фокса на тысячи кусочков'. '活到十万八千岁 huó dào shí wàn bāqiān suì – Он прожил сто восемь тысяч лет.

К лексическим образным средствам, создающим «сказочность», относятся многочисленные топонимы, прозвища и онимы существ, связанных в основном со «сказочной» сферой употребления. Например, прозвища: *the small people* гномы, *Tom Thumb* мальчик-с-пальчик и др.; имена существ, принадлежащих как земному, так и потустороннему миру: *the Warlock Merlin* колдун Мерлин; непонятные явления природы: *will-o-the-wisp* 'блуждающие огоньки'.

Особенностью китайских сказок являются имена-символы, которые фиксируют определенные качества, например, старший брат по имени У-и 无义 'бесчувственный' и младший брат по имени Юцин 有情 'имеющий чувства, любовь'; герои с именами Фу 福 'счастье', Фугуй 富贵 'богатая жизнь', Чунь 纯 и Цзе 洁 'чистая душа', Тяньло 田螺 'добрая и трудолюбивая девушка', Цинь Шимей 秦世美 'непостоянство'.

Следует также выделить группу лексических сочетаний, обозначающих нереальные признаки и действия героев сказок, например, *a fish that can speak twelve languages* 'рыба, которая умеет говорить на двенадцати языках'; *to take the form of the rabbit* 'превращаться в кролика'; 只鹿身上散发着七彩的光芒, 眼睛里充满了智慧和温柔 'олень, который светится разноцветными огнями, его глаза полны мудрости и нежности'.

При наименовании демонов и дьявола в английской сказке могут употребляться эвфемизмы, например, *Old Nick, the Old Man, the Old Nicky, the Old Boy, The Evil One, his Satanic Majesty*, что не характерно для китайской сказки.

Прилагательные, характерные для английского фольклора, используются в целях описания неведомых чудесных или устрашающих явлений и событий, например, *marvelous* 'удивительный', *adventurous* 'рискован-

ный', *magical* 'волшебный', *enchanted* 'заколдованный', *monstrous* 'чудовищный', *wizardly* 'колдовской'.

Для китайских сказок более характерными являются прилагательные-эпитеты, описывающие природные явления или типичный китайский пейзаж, например, в сказке «金斧子银斧子» «Золотой топор и серебряный топор» изображен 荷塘 'пруд с лотосами'. Весьма поэтично описание китайской деревни из сказки «金豆的故事» «История про золотые бобы»: 当夜, 月色皎洁, 万籁俱寂, 乡间土道在 灰蒙蒙的旷野上, 犹如一条狭长的条带, 直通无边的天际。(Dāngyè, yuèsè jiǎojié, wànlài jùjì, xiāngjiān tǔdào zài huīmēngmēng de kuàngyě shàng, yóu rú yìtiáo xiácháng de tiáodài, zhítōng wúbiān de tiānjì.) 'В эту ночь луна была светлая, вокруг царил тишина; деревенская земляная дорога на туманной пустоши, как будто узкая и длинная полоска, прямо вела к бесконечному небу'.

Использование эпитетов придает китайским сказкам выразительность и поэтичность, например, 鲜花 (xiānhuā) 'пестрый ковер', 泪珠 (lèizhū) 'слезы-жемчужинки', 白色巨石 (báisè jùshí) 'белоснежные валуны', 奇怪的草药 (qíguài de cǎoyào) 'дивные травы'.

Для описания жизни часто используется эпитет – 幸福美满 (xìngfú měimǎn) 'счастливая и довольная'; для волос – 黑幽幽 (hēi yōu yōu) 'черные, как тьма'; для снега – 白茫茫 (bái máng máng) 'снежная пелена'.

Как английские, так и китайские сказки построены на противопоставлении зла добру, что выражается через оппозицию положительного и отрицательного персонажей. В английской сказке отрицательными героями зачастую выступают волшебные персонажи, такие как *giant* 'великан', *monster* 'чудовище', *witch* 'ведьма', *wizard* 'колдун'. К ним же относится и *stepmother* 'мачеха', которая зачастую является злой колдуньей, например, *The Stepmother was a witch, she performed Godless deeds with a magical wand* 'Мачеха была колдуньей, она свершала безбожные поступки при помощи волшебного веера'. Злые персонажи, как правило, богаты, они живут во дворцах и замках, но их никто не любит, зачастую они физически некрасивы и даже уродливы. Положительные персонажи могут быть бедными, но они храбрые, физически красивые, справедливые, готовые бороться за справедливость. Их зовут, как правило, имена сказочных героев: *Jack, Tom, The Master* 'хозяин, господин'. *Jack the Giant Killer was kind-hearted and helped the princess to escape* 'Джек-победитель великана был добрым и помог принцессе убежать'.

В китайских сказках для выражения оппозиции зло-добро характерно использование лексических единиц 皇帝 'император' и 农民 'крестьянин'. Император характеризуется как 愚蠢的 Yúchǔn de 'глупый', 阴险

Yīnxiǎn ‘коварный’, 胆小 Dǎn xiǎo ‘трусливый’, 贪婪的 Tānlán de ‘жадный’, 羡慕 Xiànmù ‘завистливый’. Крестьянин, который воплощает добро, описывается как 聰明的 Cōngmíng de ‘умный’, 打开 Dǎkāi ‘открытый’, 勇敢的 Yǒnggǎn de ‘смелый’, 慷慨的 Kāngkǎi de ‘щедрый’, 良好 Liánghǎo ‘добродушный’.

Одним из ключевых стилистических приемов для английского и китайского сказочного дискурса является антитеза, например: *Her brother loved her dearly, but her wicked stepmother hated her.* ‘Брат ее очень любил, а злобная мачеха ненавидела’. 一块变作太阳, 一块变作月亮。(yíkuài biàn zuò tàiyáng, yíkuài biàn zuò yuèliang.) ‘Один стал солнцем, а другой стал луной’.

Одним из способов придания яркости и наглядности образу является сравнение, которое широко используется в английском и китайском сказочном дискурсе, например, *His eyes were hot and glaring and a mouth equaling a tiger* ‘Его горящие глаза были полны злобы, а рот был похож на тигриную пасть’.

The girl was as white as milk, and her lips were like cherries. Her hair was like golden silk, and it hung to the ground. ‘Девушка была белой, как молоко, ее губы были цвета вишни. Ее волосы были как золотой шелк и свисали до земли’.

В китайских сказках характерным является сравнение женщин с цветами, например, 蓮花 liánhuā ‘лотос’, который в Китае считается священным растением, символом бессмертия и счастья; 芍药 sháoyào ‘пион’, который в Китае считается царем цветов. Он олицетворяет знатное происхождение, благородный характер; 百合 bǎihé ‘лилия’. Считается, что лилия помогает развеять печаль, пережить неприятности.

Следует также остановиться на таком стилистическом средстве как повтор, который способствует усилению значения, например, *His terror was so great that he trembled and trembled and trembled.* ‘Его страх был таким огромным, что дрожал, дрожал и дрожал’. *It was a long, long time ago.* ‘Это было давным-давно’.

Китайские сказки изобилуют повторами, например, 桦皮篓 桦皮篓 Huà pí lǒu huà pí lǒu ‘Березовая корзина, березовая корзина’ 专要金银四大篓 zhuān yào jīn yín sì dà lǒu ‘Хочу четыре корзины золота и серебра’, 桦皮篓 桦皮篓 huà pí lǒu huà pí lǒu ‘Березовая корзина, березовая корзина’, 三个姑娘归我有 sān gè gūniang guī wǒ yǒu ‘Три девушки – мои’.

Таким образом, среди универсальных средств создания образности можно отметить употребление звукоподражательной лексики, топонимов, эпитетов, лексики, выражающей противопоставление добро-зло, повторов, сравнения, антитезы. Различия в языковых картинах мира также отражаются в сказках. Для китайских сказок характерно использование имен-

символов, прилагательных, описывающих природные явления или типичный китайский пейзаж, поэтических эпитетов. В английских сказках могут употребляться эвфемизмы для наименования демонов и дьявола, что совершенно не характерно для китайской сказки.

Список использованной литературы

1. 扬, 周中国民间故事集成. 福建卷 /周扬. –北京 : 中国ISBN中心, 1998. –895 页. (Ян, Чжоу Сборник китайских сказок. Том Фуцзянь / Чжоу Ян. – Пекин: Китайский центр ISBN, 1998. –895 с.)
2. Jacobs, J. English Fairy Tales [Electronic resource] / J. Jacobs. - London: D. Nutt, 1890. – Mode of access: www.sacred-texts.com/neu/eng/eft/index.htm. – Date of access: 26.01.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.112.2

Л. И. СЕМЧЁНОК

Беларусь, Полоцк, Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой

БАСНЯ КАК ЖАНР В НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Ключевые слова: Просвещение, басня, рассказ, Геллерт, Лессинг, Хагедорн.

Аннотация. Рассмотрена специфика развития басенного жанра в немецкой литературе эпохи Просвещения. На примере басен и стихотворных рассказов Ф. фон Хагедорна и К. Ф. Геллерта проиллюстрирована типичная для немецкой литературы первой половины XVIII в. тенденция к сближению басни и нравоописательного рассказа. Поворотный пункт в развитии басенного жанра – творчество Г. Э. Лессинга. Отмечается, что со второй половины XVIII в. немецкие просветители приходят к размежеванию близких по своей природе жанров малой эпикки, как на уровне теории, так и художественной практики.

Вера ранних просветителей в способности разума познать мир порождает интерес к эмпирическому изучению действительности, потребность в осмыслении жизни общества. Именно на этот период приходится расцвет нравоописательных жанров: басни, идиллии, утопии. В немецкой литературе первой половины XVIII в. развитие басенного жанра происходит в тесном взаимодействии с жанром рассказа.

Отличие рассказа от басни И. К. Готшед (Johann Christian Gottsched, 1700–1766) видел лишь в том, что в рассказе «представлены исключительно разумные существа, мыслящие, говорящие и действующие» [2, S. 436]. Дидактическая функция рассказанной в басне истории, по его мнению, делает возможным её сближение с рассказом. Из всего многообразия рассказов И. К. Готшеда привлекают лишь те, которые, будучи «порождением художественного вымысла, содержат определенное моралистическое поучение» [2, S. 436]. Тенденция к отождествлению басни и рассказа, свойственная теоретической рефлексии начала XVIII в., зафиксирована и в итальянско-немецком словаре М. Крамера. Для передачи итальянского слова «новелла» (в значении литературного жанра) автор словарной статьи подбирает немецкие «синонимы» – «Mährlein, Fabel» (сказка, басня) [4, S. 17].

Развитие басни в немецкой литературе раннего Просвещения связано с именем Ф. фон Хагедорна (Friedrich von Hagedorn, 1708–1754), автора сборника «Опыт стихотворных басен и рассказов» (*Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen*, 1738). Заслуга Хагедорна в том, что он, отказываясь от традиционных животных масок, сместил акцент с морализаторства на разработку фабулы. Тщательная мотивировка действия и отказ от

крайнего схематизма при создании образов привели к тому, что хагедорновские басни превратились в небольшие зарисовки, близкие к жанру нравоописательного рассказа. Его герои стали воплощение социально-нравственных типов общества: «Летучая мышь и два горноста» (Die Fledermaus und die zwo Wiesel) [3, S. 25–26], «Лиса и козел» (Der Fuchs und der Bock) [3, S. 27–28], «Волк и собака» (Der Wolf und der Hund) [3, S. 37–39].

К. Ф. Геллерт (Christian Fürchtegott Gellert, 1715–1769) продолжил заложенную Ф. фон Хагедорном традицию басенного повествования в духе Ж. Лафонтена. Его «Басни и рассказы» (Fabeln und Erzählungen, 1746–1748), превратились в середине XVIII в. в одну из самых востребованных книг на книжном рынке Германии. Отказавшись от переложения традиционных сюжетов (как это делал Хагедорн), Геллерт предлагал публике небольшие истории, основу которых составляли бытовые эпизоды из реальной жизни (стихотворные рассказы «Спорщица» (Die Widersprechende), «Путешественник» (Der Reisende), «Больная жена» (Die kranke Frau)), что сближало его произведения с жанром нравоописательного рассказа. Но герои геллертовских басен и рассказов (несмотря на типизацию конкретно-исторического фона, разработку сюжета, отказ от животных масок) остаются персонажами статичными.

Героиня рассказа «Больная жена», например, – образчик женского тщеславия и фанатичной любви к нарядам. История внезапной болезни супруги и её стремительного выздоровления хотя и составляет сюжетное ядро рассказа, но носит, скорее, вспомогательный характер. Её задача – служить иллюстрацией пагубного влияния вещей на душу и физическое состояние человека, о чём автор замечает в предуведомлении к рассказанной истории. Сюжет рассказа сводится к изложению странного медицинского казуса. Главная героиня, Зульпиция, будучи полна сил и энергии, отправляется в гости к подруге. По возвращении домой она сказывается больной и отправляется в постель. Перепуганный супруг вызывает к жене одного врача за другим. У каждого эскулапа свой диагноз, но ни один не в состоянии исцелить бедняжку. Но вот раздаётся стук в дверь и на пороге появляется портной, доставивший заказ. Больная оживает и просит портного, чтобы наряд, в котором она будет лежать на смертном одре, был точной копией того, что она видела на подруге во время её последнего визита. Супруг готов пойти на любые расходы, чтобы доставить радость умирающей. К вечеру платье доставляют в дом больной. Красавица примеряет его, прихорашивается, и болезни как не бывало. Умелые руки портного побеждают недуг, с которым не могли справиться врачи.

История болезни изворотливой кокетки – иллюстрация нравственных свойств героини, заявленных ещё в экспозиции. Зульпиция – страшная

модница и готова на всё, чтобы получить желаемый наряд. Иначе говоря, произведение К. Ф. Геллерта максимально приближено к жанру нравоописательного рассказа: герои лишены животных масок, помещены в условия конкретной социально-исторической действительности, сюжет подробно разработан, но характеры персонажей не развиваются, они служат лишь средством обличения нравов, царящих в обществе.

Поворотным моментом в развитии теории басенного жанра и малой прозы в целом становится трактат Г. Э. Лессинга (Gotthold Ephraim Lessing, 1729–1781) «Рассуждения о басне» (Abhandlungen über die Fabel, 1759). В нём Лессинг утверждал, что басня – есть низведённый до частного случая всеобщий жизненный принцип [5, S. 28]. Её назначение – служить средством живого и ясного познания житейских отношений, а не выступать в роли предмета эстетического впечатления. Рассуждая об особенностях басенных персонажей, Лессинг отклонял тезис И. Я. Брейтингера (Johann Jakob Breitinger, 1701–1776) о том, что зооморфный характер героев имеет целью создание эффекта чудесного, что делает изложение моральных тезисов привлекательным для читателя. Использование в басне животных Лессинг объяснял простотой и «всем известной определенностью» их характеров [5, S. 37], их неспособностью оказывать на читателя глубокое эмоциональное воздействие. Таким образом, связь басни с миром животных является, по Лессингу, одним из её жанрообразующих принципов, устанавливающих границы между жанрами басни и рассказа.

Критикуя Ж. Лафонтена, превратившего басню в «прелестную поэтическую игру» [5, S. 54], Лессинг ратовал за возвращение басенного жанра к истокам и указывал на ещё одну особенность, отделяющую басню от нравоописательного рассказа. Сила басни в её краткости. Хороший баснописец избегает моментов, задерживающих развитие сюжета. Ему чуждо всё то, чем так грешили лафонтеновские басни, злоупотреблявшие «описаниями, зарисовкой мест, действующих лиц, положений» [5, S. 55]. Достичь желаемой краткости и доступности заложенного в басне морального правила можно, по Лессингу, лишь отказавшись от поэтического изложения сюжета.

Исследования Лессинга привели к более дифференцированному подходу в определении жанровой специфики малой прозы. В первой редакции «Общей теории изящных искусств» (Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771) И. Г. Зульцера (Johann Georg Sulzer, 1720–1779) появляется отдельная статья о рассказе. А во втором издании зульцеровской поэтики (1792) помимо общей теории рассказа публикуется обширная информационно-библиографическая часть о его развитии в литературах европейских стран [6, S. 122–150]. Признавая существование различных модификаций рассказа (изображающих великие дела, интересные события в жизни героев, их

характеры, нравы), Зульцер выделяет одну из них, имеющую непреходящее значение. Если писатель, считает Зульцер, желает большего, чем просто развлечь публику, если он стремится сформировать у неё представление о жизни, то непременно обращается к проблемам нравственности и морали. Но если задача баснописца в том, чтобы предложить читателю образное представление некоего общего утверждения (in eine sinnliche Geschichte verkleidete[n] Lehrsatz), то автор рассказа должен изложить события таким образом, чтобы читатель оценил происходящее именно так, как того хочет сам писатель [7, S. 354].

Очевидно, что, начиная со второй половины XVIII в., как на уровне теории, так и в художественной практике немецкие просветители приходят к более осознанному размежеванию близких по своей природе жанров басни и нравоописательного рассказа.

Список использованной литературы

1. Gellert, C. F. Fabeln und Erzählungen / C. F. Gellert. – Hanau : Werner Dausien, 1989. – 320 S.
2. Gottsched, J. C. Versuch einer kritischen Dichtkunst / J. C. Gottsched – Leipzig : B. C. Breitkopf, 1751. – 808 S.
3. Hagedorn, F. v. Versuch in poetischen Fabeln und Erzählungen / F. von Hagedorn. – Hamburg : Conrad König, 1738. – 225 S.
4. Hirsch, A. Der Gattungsbegriff «Novelle» / A. Hirsch. □ Berlin : E. Ebering, 1928 S. □ 158 S. – (Germanische Studien ; Heft 64).
5. Lessing, G. E. Abhandlungen über die Fabel / G. E. Lessing // Abhandlungen über die Fabel von Gotthold Ephraim Lessing. Mit Einleitungen, Anmerkungen und Textbeilagen nebst Herders Ausätzen über die Fabel / Hrsg. Fr. Prosch – Wien : Karl Graeser, 1890. – S. 9–64.
6. Sulzer, J. G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln / J. G. Sulzer. – Neue vermehrte zweyte Auflage. – Zweyter Theil – Leipzig : Weidmannische Buchhandlung, 1792. – 707 S.
7. Sulzer, J. G. Erzählung / J. G. Sulzer // Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artikeln / J. G. Sulzer. – Teil 1 (von A bis J). – Leipzig : Weidmannische Buchhandlung, 1771. – S. 354–355.

[К содержанию](#)

УДК 808.26-541.2

В. И. СЕНКЕВИЧ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

ТИТУЛОВАННАЯ САМОСТЬ И ПЕРСОНАЛЬНАЯ ИМЕНИТОСТЬ

Ключевые слова: самость, именитость, титул, идентификация, аутентификация.

Аннотация. Рассматривается антиномия «именитость (vs титулярность)». Представляются основания личностной идентификации и предъявляются предпосылки этологической аутентификации в процессе дискурсивной речи и в ходе обыденного общения.

«...и сами с усами».
(Из разговора)

Человеку не столь важно, кто он такой в действительности. Для него важнее, кем он *сам* себя чувствует и *за кого* его признают («держат») другие. Сказать, «кто ты он такой», – значит дать определение и идентифицировать кого-нибудь персонально. Это план личной именитости («Я, Иван Иванович Петров,...»), «выхода в люди», социальной знатности и исторической родовитости: *Но застолье не было праздничным – собрались именитые бояре, дабы обсудить сложившуюся в государстве ситуацию* (В. Иутин «Опричное царство»).

Определение «именной» связывает денотат с именем (*именной указ, именное оружие, именные часы, именное приглашение, именная стипендия* и т. д.). Имя, как правило, существует монументально – храниться в памяти, вспоминается: *Вспомним всех поименно, горем вспомним своим...* (Р. Рождественский); *БрГУ имени А. С. Пушкина. В БрГУ открыли памятную аудиторию имени профессора Владимира Яковлевича Науменко.*

В актуально существующем имени проявляется «дело закона» (ап. Павел) (*именем закона*) и господская воля (*именем короля*). Имена являются именами собственными и противоплагаются нарицательным названиям: *нарекать* ‘называть, объявлять кем-либо или чем-либо’; *нареченный* ‘названный’ (МАС, 2, 388). Однако называть кого-что-нибудь или обращаться к кому по имени и звать его – абсолютно не одно и то же. В звании присутствует аспект величания: *Как Вас звать-величать?* (разг.).

Нечто именное, хранимое в памяти и регулярно актуализируемое в обращении, не тождественно всему, что человек осознает для себя «моим» либо «своим». «Мое-свое» не хранится в памяти не упоминается регулярно. Его перцептивно распознают и апперцептивно признают. Все, воспри-

нимаемое очно либо воссоздаваемое в отсутствии его присутствия (заочно), не является системно организованным и не представляется оппозицией. Сущность его полярная; кроме того – светлая, поэтическая и романтическая: *Зорка Венера ўзышла над зямлёю, Светлыя згадкі з сабой прывяла...* (М. Багданович). «Прывяла», а «принесла» (!). Носят бремена. Однако человек по жизни не обремененный идеями носитель, а одаренный пользователь. И как не пользоваться *Ее Светлостью Жизнью*, если даже такой «несознательный элемент», как подсолнух, поворачивается к свету.

Парадоксально, однако хранимое в памяти не имеет ничего общего с чем-то незабываемым. Речевые акты, в которых культивируется памятное, не тождественны словам признания чего-то незабываемого («*Век тебя не забуду*». «*Никогда не забуду*» и т.д.). Фраза «*Я тебя запомнил*» квалифицируется как речевой акт. Быть в памяти – означает не находиться реально и не присутствовать виртуально. Какая-нибудь фирма, желая выразить собственную значимость, декларирует: «*Мы своих клиентов помним!*».

Признание не акт речевой практике, а опыт интимного (внутреннего) познания и его воплощения в вербальных пассажах: *Не забуду твоего очаровательного взгляда, прикосновения твоих нежных рук. Ну как забыть аромат твоих бархатных волос* и т. д. (разг.). Забывчивость чревата унынием: *Мой голос прозвучит и скажет Вам уныло: «Он Вами жил, его забыли вы»* (песен.).

Все незабываемое эхом отзывается в человеке и принадлежит глубинным пластам его сознания (*незабываемое лето, забываемое путешествие, забываемое впечатление* и т. п.). Незабываемое обнаруживает характер величественного и непосредственно переживается человеком: *Величественные и забываемые минуты переживали люди* (Н. Последович). Хранимое памятное, как правило, является непреложным. В незабываемом же не проявляется историческая монументальность, однако обнаруживается аспект непосредственного архитектурного восприятия (*незабываемый вкус детства, забываемая встреча, забываемые слова* и т.д.).

Незабвенный реальный опыт познания не имеет ничего общего с опосредованным знанием («Знаю я тебя»). Парадоксально, однако забываемое не надо помнить. Путь к нему лежит через беспомытность. Аналогично, путь к познанию возникает в силу воинствующего незнания: *Не знаю и знать не хочу, однако с удовольствием познаю тебя* (до известного предела). Знающие и помнящие оказываются незнакомыми и забывчивыми; ср. пол. *zarotnieć* ‘забыть’, рус. *запомнить*. Незабвенное сориентировано на вечность (*Никогда не забуду*). «Вечная память», по сути, метаязыковая манипуляция тем, что по природе является временно ограниченным, т.е. памятным.

Все незабываемое моделируется по принципу постоянного возвращения. По сути, это принцип предпринимательский («*Взял и вернулся*»). Не забывая что-то, мысленно возвращаются к нему, прецедентно узнавая его во всех обнаруживаемых модификациях. Нечто незабываемое ориентировано на незавершенный опыт («пока еще») либо на уже «сданное в архив» (*не забыть проведать близких, не забыть отметить успех, не забывать заветы предков* и т. д.) Во всем, находящемся в состоянии незавершенности, присутствует «еще» («*еще не вечер*», «*еще мой поезд не ушел*», «*еще не забыл*»). «Ничтожна та жизнь, в которой не клокочет великая страсть к расширению своих границ. Жизнь существует постольку, поскольку существует жажда жить *еще и еще*» [1, с. 236].

Результативное памятное подчинено институту утилитарной надобности и долженствования (*должен помнить, такое надо помнить*); однако: *этого не стоит забывать*. К тому, что стало достоянием памяти, относятся с должным достоинством. Не забывается все, что не было причинено, а возникло как бы само (мимолетно), а знакомство с ним стало для реципиента честью: *Его уже давно нет на свете, но я этого человека не забуду никогда* (А. Шишонин «Медицина здоровья против медицины болезней: другой путь»).

Не забывая кого-что, снисходят к нему своей милостью, оказываясь для него полезными (*не забыть покормить ребенка, не забыть взять с собой на рыбалку младшего брата, не забыть предупредить* и т. д.). *И потом не забудьте купить молока – младшим оно полезно* (С. Садов «Уйти, чтобы выжить»). Нечто незабываемое не связано с деятельностью, но принадлежит этологии – поведению человека. В силу этого оно оказывается мотивированным. Никто не спрашивает «*Почему не забыл*». У незабываемого есть повод его не забывать.

Ориентированное на сознание незабываемое феноменально (незабываемое «*для кого*»). Для феноменологии восприятия и мышления доступно не памятное, а незабываемое: *незабываемый, незабвенный* «такой, о котором нельзя забыть» (*незабываемый подвиг, незабываемые дни, незабываемые образы; незабвенный друг* и т. п.) (МАС, 2, 443).

Незабываемое принанадлежит не мемориальности, а восприимчивости. То, что оказывает впечатление, не забывается и титулируется. Титул не имя избранного, а воплощенная квинтэссенция званного – человека, обладающего известными привилегиями. По сути, письмо на заре своего возникновения титулярное, т. е. возникло из надписей, помет, чтобы что-то не забыть. Титло (греч. τίτλος – надстрочная метка) использовалось не только для того, чтобы отметить сокращение, но еще и манифестировать знаменательность реалии. Вместо «*Богъ*» в древних текстах пишется «*бгѣ*», вместо «*глаголетъ*» – «*глѣтъ*». Титул выступает доминирующим элементом поэти-

ческого продукта. Названия стихотворений типа «*Я вас любил...*», «*Шаганэ ты моя, Шаганэ...*», «*Я встретил вас...*» и др. не именные.

Именитость ассоциируется со славой. Будучи личным идентификатором, имя славит носителя: *Ярослав, Мстислав, Владислав* и т. д.). Титул – честь для его обладателя (*почетный титул*), косвенное звание (*Его превосходительство*) – честь для присутствующих других.

Русским языком потеряна официальная социальная «титулярность» – титулы *граф, князь, боярин, барон* и др. Однако в обыденной речи неистребимо титулярное *Сам*, манифестирующее архетип абсолютной *самости*. По сути, человек как «сам по себе», так и в глазах других, «*не такоўскі*», бел.: *Народ то быў усё не такоўскі: Сам Пушкін, Лермантаў, Жукоўскі і Гогаль шпарка каля нас Прайшли, як павы, на Парнас* («Тарас на Парнасе»).

Местомение *сам*, хотя и считается грамматикой определительным, по сути, никакого отношения к определению личности («я») не имеет (*Сам без «Я»*). Оно не указывает на предмет из ряда однородных предметов или на обобщенный признак. Не имеет оно также собственного специфического значения. Местоимение *сам*, вопреки его грамматической трактовке, ничего и никого не определяет. Вопрос о праве на самоопределение является спекулятивным. Не будучи определенным, «самое» оказывается предельно четким и очевидным – знакомым в зоне его нахождения либо известным на своей суверенной территории [2, с. 341].

«Слабое звено» состояния самости в том, что ничто само не держится, и никто сам себя (у) держать не в состоянии. Самодержавие, как и самоволие, самоуверенность, самоуправство и т. п., – аномальные этологические состояния. Вселяет уверенность и оказывается источником власти Другой. *Сам-Друг* – путь обретения гармоничной целостности и преодоления разобщенности. «Сам» никому не подчинен, однако находится под началом («эгидой») вышестоящей инстанции (жарг. «ходит под кем-либо»). Фразеологизм *сам по себе* не имеет значения «отдельно, обособленно». Им манифестируется состояние уединенной сепаратности (самоизоляции).

Древний лозунг «*Nosce te ipsum*» (Познай самого себя) осуществим только через призму преломления самости кого-то во взгляде Другого. Другой не видит образ (лик) и не обращает избирательное внимание на проявленные качественные признаки, однако смотрит – четко замечает аутентичную самость и типологическую характерность воспринимаемого. Самое и характерное никак не связаны с тождественным – личным, проявленным в свойствах. В самости концентрируется предельное абсолютное (все в одном), в «другости» – совершенное идеальное (одно во всем). Первое есть «само по себе», другое предусматривает совместность («с кем»).

Персональная памятная именитость ассоциируется с жертвенностью (*памятник жертвам фашизма, сохранить память о погибших героях, поминки* и т.д.); ср.: лат. *Memento mori* – «помни о смерти», «помни, что смертный». Памятники и кресты ставят на могилах умерших и погибших. Ритуальный обычай поминовения предков в различных формах существует в культуре. Память пафосно связана с долгом (*долг памяти, отдать долг памяти, дань памяти*). Памятное является «снятым». (На память делают фото).

Лексема *память* употребляется с определением «историческая» – *историческая память*. Помнящий – свидетель того, что происходило: *Я очень хорошо чувствую и всегда **памятую**, что на мне лежит долг сказать всю правду, какую я знаю, о многих лицах, принадлежащих уже истории* (А. Островский Письмо М.И.Семевскому, 25 авг. 1879). Существующее убеждение гласит, что собственную историю нужно помнить и знать.

Память позитивна (*как помнится*), принадлежит онтологии (*быть в памяти*). Запоминание является процессом. Память имеет прямой выход в семиотическую область языка. Все, что нужно запомнить, каким-то образом означивается (напр., завязывается «узелок на память»). Знак является указывающим напоминанием, а не посылаемым сигналом.

При всем уважении к именитости и памяти, не стоит забывать о почтении и знаменитости всего безымянного и незабываемого – того, что не удостоивается имени, однако заслуживает свой почетный титул. Запомниться – не значит «запасть в душу» – произвести глубокое впечатление (ср. пол. *coś wpadło w oko*). Идиома *запасть в душу* говорит о присутствии чего-то субстанционально-феноменального в сознании, однако не материального и не институционального. Душа (самосознание) обладает археологической глубиной (*в глубине души*): *Слово запало в душу мальчика, но до поры он никому не открывал его* (М. Яковлев «Преподобноисповедник Георгий Даниловский»). *Коварное слово глубоко запало в душу женщины* (А. Лопухин «Толковая Библия»). *Пройдет время, ссора забудется, а слова могут запасть в душу глубоко* (Е. Лучина «8 аспектов настоящего женского счастья»). Путь «западания» не свойственен имени, однако характерен для словесности; имя (vs слово).

Список использованной литературы

1. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры : [сб. : пер.] / Хосе Ортега-и-Гассет ; [вступ. ст. Г. М. Фридлендера]. – М. : Искусство, 1991. – 586 с.
2. Сенкевич, В. И. Лингвоэтология. Логистика вербального поведения / В. И. Сенкевич : М-во образования Респ. Беларусь, Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : Альтернатива, 2024. – 392 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3-31:124.51:008

Л. В. Скібіцкая

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

КАЗАЧНЫ ДЫСКУРС ДРАМАТУРГІІ ДЛЯ ПАДРАСТАЮЧАГА ПАКАЛЕННЯ Г. МАРЧУКА²

Ключавыя словы: аксіясфера, п'еса-казка, казачны дыскурс, жанр.

Анотацыя. У творчай спадчыне Г. Марчука дзіцячая тэма займае значнае месца і рэалізуецца ў творах рознай жанрава-радавой прыроды. Драматургічны дыскурс пісьменніка, выступаючы базісным элементам яго мастацкага таленту, рэпрэзентуе разнастайнасць аўтарскіх жанрава-стылявых рашэнняў на ўзроўні канфлікту, характаралогіі, механізмаў мадэлявання сцэнічнай ўмоўнасці. Казачны дыскурс можа быць вызначаны як вядучы спосаб мадэлявання і прэзентацыі аксіялагічных аспектаў свету дзяцей і падлеткаў у драматургіі пісьменніка. Самы папулярны драматургічны жанр для дзяцей і падлеткаў – п'еса-казка, структура якой дазваляе аўтару інтаграваць разнастайныя напластаванні. У артыкуле прааналізаваны казачныя п'есы, створаныя ў розныя перыяды творчасці (“Новыя прыгоды Несцеркі”, “Несцерка і злодзей”, “Агапка, Арцёмка і злы Воўк”, “Тушканчык і чароўны чамаданчык”, “Чаканне сабакі Тэафіла”, “Ясь, Яніна і каралева Аварыя”, “Паўлік і злы Дух Асфальту”).

У шматграннай і шматпланавай творчай спадчыне Г. Марчука драматургіі належыць асаблівае месца. “Драматургія – першая і, бадай што, самая значная любоў Георгія Марчука” [2, с. 43], – піша літаратуразнаўца Л. У. Іконнікава. Пошукі аўтара ў гэтай галіне прыгожага пісьменства адзначаны прэстыжнымі ўзнагародамі, але нават у сталым узросце пісьменнік патрабавальна ставіўся да ўласнай творчасці, падкрэсліваючы неабходнасць знаходжання свайго почырку ў бясконцым свеце літаратуры. Так, у інтэрв'ю 2017 года Г. Марчук адзначыў, што толькі каля “сарака гадоў ўсвядоміў, што такое драматургія”, а казкі пачаў пісаць пасля трыццаці гадоў, калі “сваёй шасцігадовай дачцы перачытаў усе казкі народаў свету” [1].

Драматургія, адрасаваная дзецям і юнацтву, займае значную частку творчай спадчыны Г. Марчука. У генерацыі айчынных драматургаў Г. Марчук рэпрэзентуе старэйшае пакаленне, аўтар дэманструе прыхільнасць да класічных формаў і спосабаў пабудовы драматургічнага тэксту і захавання традыцыйных каштоўнасцяў айчыннага прыгожага пісьменства. Ідэйна-светапоглядны комплекс драматурга заснаваны на традыцыйных

² Праца выканана ў рамках НДР «Аксіялагічная прастора сучасных твораў для дзяцей і юнацтва ў кантэксце літаратурнага працэсу Беларусі» падпраграмы 12.6 “Беларуская мова і літаратура” ДПНД «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» на 2021–2025 гг. (№ дзярж. рэгістрацыі 20211468 ад 21.05.2021).

аксіялагічных устаноўках, звязаных з неабходнасцю захавання гістарычнай памяці, выхавання ў дзяцей і падлеткаў глыбокай зацікаўленасці гісторыяй і культурай роднай краіны.

Даследчык сучаснай дзіцячай драматургіі А. В. Трафімчык звярнуў увагу на тое, што “п’есы Г. Марчука ў многім маюць універсальна-ўзроставую скіраванасць. Тым не менш ёсць цэлы шэраг твораў, адрасаваных найперш маладому чытачу» [5, с. 6]. Гэты шэраг прадстаўлены пераважнага п’есамі-казкамі, іх колькасная перавага ў драматургіі пісьменніка дазваляе казаць пра казачны дыскурс як камунікатыўную практыку, якая дазваляе аўтару вырашаць спектр пытанняў станаўлення і фарміравання аксіялогіі юнай аўдыторыі. А. В. Трафічык падкрэсліў, што “казачны свет з яго ў пэўным сэнсе архетыпічнымі жыхарамі знаходзіцца на актыўных ролях у драматургічных кнігах для дзяцей” [5, с. 6].

Хранатоп казкі становіцца глебай для эксперыментаў Г. Марчука ў плане тыпалогіі героя, сюжэтабудовы, паэтыкі. Аўтар успрымаў фальклорныя набыткі як фундамент для ўласнай творчасці: “У аснове маіх казак нацыянальны, славянскі фальклор з мадуляцыямі ў сучасныя рэаліі. Дзякуючы гэтаму знайшоў свой стыль” [1].

Так, казачны дыскурс рэалізуецца на жанравым узроўні. Аўтарская маркіроўка жанру ўказвае часцей за ўсё на адраснасць тэкстаў, напрыклад: “п’еса-казка для тэатра” (“Агапка, Арцёмка і Злы Воўк”), “казка для сцэны ў шасці карцінах” («Ясь, Яніна і каралева Аварыя»), “казка для сцэны ў двух дзеяннях” («Зімовая песня Жаўрука»), “казка для тэатра лялек” («Начны госць») або характарызуе структуру тэксту (“п’еса-казка ў адным дзеянні” (“Паўлік і злы Дух асфальту”), “казка ў двух дзеяннях” (“Несцерка і злодзей”, “Чаканне сабакі Тэафіла”), “п’еса ў шасці карцінах” (“Навагодняя казка»), камедыя-лубок («Новыя прыгоды Несцеркі»), народная музычная камедыя («Калі заспявае певень») і інш.

Адзначым, што аўтарская аксіялогія арганічна карэлюе з кашноўнасным комплексам казачнага жанру, згодна з якім зло будзе пакарана, а чалавек павінен спадзявацца на справядлівасць, верыць у тое, што яна пераможа ў рэальным жыцці гэтак жа, як у казачных гісторыях.

Сюжэты драматургічных казачных п’ес Г. Марчука пабудаваны на традыцыйным канфлікце добра і зла. Невыпадкова ўвагу драматурга прыцягнуў фальклорны вобраз весялуна і хітруна Несцеркі, які кемліва сцю перамагае сваіх ворагаў.

Даследчык творчасці Г. Марчука І. Ф. Штэйнер заўважыў, што, звяртаючыся да вядомага персанажу, аўтар “не прэтэндуе выключна на «прысваенне» класічнага вобраза, а «толькі» апавядае аб новых прыгодах любімага ўсімі героя. Разам з тым ён рашуча абазначае маральнае крэда персанажа. <...> Такая выразная аўтарская ўстаноўка прыводзіць да таго,

што жывымі, паўнакроўнымі з усіх дзеючых асоб успрымаюцца якраз галоўны герой са сваімі сябрамі. Астатнія ж паўстаюць як асобы дэкарацыйныя” [7, с. 74]. Аўтар манаграфіі “Беларуская дзіцячая драматургія” А. В. Трафімчык удакладняе, што і да партрэту Несцеркі “дадаюцца новыя рысы, і характары іншых герояў выпісаныя бліскуча” [4, с. 38].

Пагаджаючыся з ацэнкамі названых даследчыкаў, звернем увагу на тое, што вобраз Несцеркі у творчасці пісьменніка выступае ў якасці структураўтваральнага кампанента ў рэцэптыўным цыкле, які складаецца з дзвюх драматургічных і дзевяці прэзаічных казак («Як нарадзіўся Несцерка», “Несцерка і чорт”, “Тры загадкі”, “Карыта з чырвонцамі», “Несцерка-кухар”, “Хвароба каралевы”, “Як Несцерка злыдня правучыў”, “Як падманулі Несцерку”, “Як Несцерка французаў перахітрыў”).

Можна таксама адзначыць пэўную карэляцыю сюжэтаў прэзаічных і драматургічных казак: казка “Як Несцерка зладзея правучыў” – п’еса-казка “Несцерка і злодзей”, казка “Чаканне Тэафіла” – п’еса ў двух дзеяннях “Чаканне сабакі Тэафіла”, казка “Зімовая песня Жаўрука” – казка для сцэны ў двух дзеяннях з такой жа назвай. Падобная “перакадзіроўка” прэзаічнага тэксту ў драматургічны дэтэрмінавана асаблівасцямі творчага таленту аўтара, які, як калісьці М. А. Булгакаў, мог бы сказаць, што “проза і драматургія для яго як правая і левая рука піяніста” [3]. Другі фактар, які абумовіў карэляцыю прэзаічнага і драматургічнага “рэгістраў”, дэтэрмінаваны аўтарскай ўвагай да спецыфікі камунікатыўнага ўспрымання юнай аўдыторыі, якая імкнецца да візуалізацыі мастацкага вобраза.

У структуры персанажнай сістэмы драматургічных твораў Г. Марчука можна вызначыць наступныя ўзроўні: фальклорны, “жывёльны”, гістарычны, сучасны. На ўсіх узроўнях гэтай сістэмы аўтар адаптуе традыцыйныя якасці персанажаў да патрэбаў сучаснай дзіцячай аўдыторыі. Так, традыцыйны персанажы Воўк ці Ліса свабодна абыходзяцца з гаджэтамі (“Агапка, Арцемка і Злы Воўк”), злы Дух асфальту ўступае ў проціборства з бабуляй, унукам Паўлікам і Святым Юрыем (“Паўлік і злы Дух асфальту”) і г.д. Аўтар пашырае “геаграфію” казачных персанажаў: акрамя звыклых Ваўка, Лісы, Мядзведзя, у яго п’есах дзейнічаюць Суслік, Тушканчык (“Тушканчык і чароўны чамаданчык”) і г.д.

Наватарскімі пошукамі адзначана п’еса “Ясь, Яніна і Каралева Аварыя”, у сюжэце якой рэалізавана камунікатыўная практыка інфатэйнменту. Асноўная мэта тэксту мае прагматычны характар – навучыць дзяцей культуры паводзінаў на дарозе. Драматург выкарыстаў для рэалізацыі гэтай мэты рэсурсы казачнага дыскурсу: падвоена прастора (каралеўства Аварыі і Краіна дарожных знакаў), сакральны прадмет (правілы дарожнага руху), персанажы (хлопчык Ясь і дзяўчынка Яніна), шлях якіх праходзіць на

мяжы прастор і звязаны з фарміраваннем у дзяцей важных каштоўнасных устаноў.

Канцэптуальную прастору названых і іншых п'ес для юнай аўдыторыі выразна ілюструе наступнае выказванне Г. Марчука: “Наша свядомасць арганізавана так, што ўсё роўна на сцэне будзе дабро і зло, якія абавязкова сутыкнуцца ў канфлікце, і хтосьці павінен сказаць: гэта – чорнае, а гэта – белое, гэтак жа, як Гамлет прамовіць: «Быць ці не быць?»» [6]. Выбудоўваючы сюжэт супрацьстаяння злу і смерці, драматург вядзе сваіх герояў і глядачоў да ўсвядомленага ўспрымання каштоўнасцяў жыцця.

Ідэйная накіраванасць п'ес Г. Марчука рэалізуецца праз актуалізацыю эстэтыкі і паэтыкі фальклору, канфлікты этычнага і эстэтычнага планаў, зварот да нацыянальнай гісторыі. Казачны дыкурс выступае як эфектыўная камунікатыўная практыка для трансляцыі патрыятычных інтэнцый аўтара і выхавання каштоўнасцяў патрыятызму ў падростаючага пакалення. Драматургія Г. Марчука выразна дэманструе культурацэнтрычнае разуменне аўтарам місіі літаратуры, адрасаванай падростаючаму пакаленню.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Георгий Марчук. Принцип творчества: держись за добро – и будешь счастлив : интервью с Г. Марчуком : записала Ж. Котлярова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://belta.by/interview/view/printsip-tvorchestva-derzhis-za-dobro-i-budesh-schastliv-5291/>. – Дата доступа: 28.10.2024.
2. Іконнікава, Л. У. Аднаактовыя п'есы ў станаўленні творчай індывідуальнасці Георгія Марчука / Л. У. Іконнікава // Весн. Брэсц. ўн-та. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія. – 2012. – № 1. – С. 43–48.
3. Смелянский, А. М. Михаил Булгаков в Художественном театре [Электронный ресурс] / А. М. Смелянский. – Режим доступа: https://belousenko.de/books/bulgakov/smelyansky_mxat.htm. – Дата доступа: 28.10.2024.
4. Трафімчык, А. В. Беларуская дзіцячая драматургія / А. В. Трафімчык. – Мінск : Ковчег, 2012. – 127 с.
5. Трафімчык, А. В. У пошуках нестандартнасці: драматургія для дзяцей Георгія Марчука / А. В. Трафімчык // Літаратура і мастацтва. – 2010. – № 38. – 24 вер. 2010. – С. 6.
6. Шпакова, Ю. Прыгоды Несцеркі ды іншых / Ю. Шпакова // Літаратура і мастацтва. – 2017. – № 4. – 27 студз. 2017. – С. 7.
7. Штэйнер, І. Ф. Сусвет, убачаны здалёк: творчасць Георгія Марчука : манаграфія / І. Ф. Штэйнер. – Гомель : УА “ГДУ імя Ф. Скарыны”, 2003. – 94 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

В. М. СМАЛЬ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

ВОБРАЗ СТАНОЎЧАГА ГЕРОЯ Ў ДРАМАТУРГІІ ДЛЯ ПАДРАСТАЮЧАГА ПАКАЛЕННЯ³

Ключавыя словы: драматычныя творы, станоўчы герой, працэс сацыялізацыі, псіхалагічны крызіс, пераходны ўзрост, узроставыя асаблівасці, віртуальная рэальнасць.

Анотацыя. У артыкуле аналізуецца вобраз станоўчага героя ў беларускай драматургіі для юнага чытача ў гісторыка-культурным кантэксце. У п'есе А. Іванова "Гэта ўсё яна" асэнсоўваецца праблема псіхалагічнага крызісу ў пераходным узросце. Разглядаецца канфлікт бацькоў і дзяцей, складанасць пошукаў юным героем свайго месца ў жыцці. Асаблівая ўвага надаецца ўплыву віртуальнай рэальнасці на духоўны свет падрастаючага пакалення.

Станоўчы герой у літаратуры для маладога пакалення мае важнае значэнне для фарміравання светапоглядных устаноў рэцыпіента, для выпрацоўкі маральна-духоўнай сістэмы кардынат. Станоўчы герой мастацкага твора заўсёды з'яўляецца ўвасабленнем агульнанацыянальнага ўяўлення пра годнага чалавека, які валодае лепшымі якасцямі нацыянальнага характару. Такі герой – гэта носьбіт аўтарскіх ідэй, ён эстэтычны ідэал, які павінен служыць прыкладам для юнага пакалення. У беларускай літаратуры заўсёды быў выразны падзел на станоўчых і адмоўных герояў, што з'яўлялася немалаважным фактарам выхавання юнага чытача ў лепшых традыцыях беларускай маралі. Адметнае месца ў літаратурнай спадчыне беларускіх аўтараў займае вобраз юнага героя, які праз лепшыя чалавечыя якасці (шчырасць, маральная чысціня, неабыхавасць да людскіх праблем і г. д.) выступае сімвалам будучыні Беларусі.

Беларускія драматычныя творы не з'яўляюцца выключэннем у аналізе перспектывы юнага пакалення. Яшчэ В. Дунін-Марцінкевіч паспрабаваў акрэсліць вобраз маладога пакалення ў ракурсе супрацьстаяння моладзі старым артадаксальным традыцыям грамадства. Грышка і Марыся з п'есы "Пінская шляхта" увасабляюць новы этап развіцця чалавечых адносін, у якіх на першым плане будзе людскаясць, а не культ грошай і саслоўная фанабэрыстасць. Пазней Я. Купала ў вобразе Паўлінкі з аднай-

³ Праца выканана ў рамках НДР «Аксіялагічная прастора сучасных твораў для дзяцей і юнацтва ў кантэксце літаратурнага працэсу Беларусі» падпраграмы 12.6 "Беларуская мова і літаратура" ДПНД «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» на 2021–2025 гг. (№ дзярж. рэгістрацыі 20211468 ад 21.05.2021).

меннай п'есы ўвасобіў “маладую Беларусь”, якая чакае і нават патрабуе перамен. Пошукі моладзю свайго месца ў жыцці адлюстраваны і ў п'есе “Раскіданае гняздо” Я. Купалы.

У савецкі час вобраз галоўнага героя маляваўся з пазіцыі адданасці савецкім ідэалам, напрыклад, драматычны эцюд у чатырох малюнках з часоў бела-польскай акупацыі Беларусі “Камсамолка Галя” (1924) Я. Цікавага. Тэматычна з гэтым творам звязаны і п'есы “Хто не працуе, той не есць” (1927) М. Дзічка, “Хітрасць Андрэя” (1926) Ю. Доўгага, “З'ездзілі ў Крым” (1928) Ю.Тупяневіча і інш. “У цэлым дыскурсе беларускай драматургіі для дзяцей перыяду 1920–1930-х гг. адзначаны імкненнем вывесці на ўзроўні тыпізацыі новага героя – носбіта рэвалюцыйных, сацыялістычных ідэалаў, каштоўнасцей камуністычна-класавага гуманізму” [2], – слухна адзначае А. В. Трафімчык у працы “Беларуская дзіцячая драматургія.

Станоўчы герой ў драматычных творах для зусім юнага чытача найлепш быў увасоблены ў даваенны перыяд у п'есах-казках В. Вольскага “Цудоўная дудка” (1938), “Дзед і жораў” (1939), “Несцерка” (1940). Арыентацыя на фальклор у гэтых творах акцэнтуюе ўвагу на агульнанацыянальным уяўленні пра станоўчы ідэал.

У другой палове ХХ ст. драматургія для юнага чытача працягвае пошукі станоўчага героя: фальклорны змагар са злом (п'есы Г. Марчука “Новыя прыгоды Несцеркі” (1977), Г. Каржанеўскай “Іван Світаннік” (1995), П. Васючэнкі “Хведар Набілкін – беларускі касінер” (1999), В. Маслюка “Пра тое, як Янка Белую краіну ад Цмока вызваліў” (1993) і іншыя), міфалагічны герой (твор А. Вярцінскага “Гэфест – друг Праметэя” (1983) і іншыя), герой Вялікай Айчыннай вайны (п'есы А. Гутковіча і У. Хазанскага “Юныя мсціўцы” (1957), В. Зуба “Марат Казей” (1964), А. Махнача “Шпачок” (1982), Н. Мацяш “Крок у бессмяротнасць” (1988), А. Махнача “Гаўрошы Брэсцкай крэпасці” (1974), А. Петрашкевіча “У спадчыну – жыццё” (1985), В. Лукшы “Калі вяртаюцца буслы” (1982).

Заслугоўваюць увагі п'есы, у якіх раскрываюцца канфлікты бацькоў і дзяцей, пошукі юнымі героямі свайго месца ў жыцці: П. Васілеўскага “2x2=?” (1988), В. Ткачова “Дублёр” (1988), інш.

У літаратуры апошніх дзесяцігоддзяў асэнсавецца малады чалавек з псіхалагічнымі праблемамі, але ў новых сацыяльна-эканамічных рэаліях. Драматургія таксама звярнулася да асэнсавання праблем пакутлівых пошукаў маладым пакаленнем свайго месца ў жыцці. У п'есе А. Іванова “Гэта ўсё яна” паказаны крызіс пераходнага ўзросту ад дзяцінства да даросласці. Пачатак твора відавочна акцэнтуюе ўвагу на складаных узаемаадносінах галоўных герояў маці і сына: пакоі маці і сына раздзелены “чым-то большым, чым проста стена” [1]. Гэтая рэмарка раскрывае памер духоўнай размежаванасці родных людзей. Крызіс у адносінах маці і сына абумоўле-

ны ўзроставымі асаблівасцямі героя: у пераходным узросце нярэдка у маладых людзей ёсць імкненне пазбавіцца бацькоўскага кантролю, гіперапекі. Гераіня твора страціла мужа і ўся яе ўвага была скіравана на сына: “И вот я прихожу. И стою, как дура, перед своей дверью. Знаешь, я часто так теперь стою. Думаю – позвоню и услышу шарканье Ваниных тапок по коридору. И вот так бы вечно стояла, кажется – стояла и слушала это шарканье. Но все равно достала ключ и открыла – сама. Потому что Костя мне не открывает”. Як можна зразумець з маналогаў гераіні, раней большасць яе ўвагі была сканцэнтравана на асобе мужа, а зараз яна хоча вярнуцца да ролі маці. Відавочна, што бацька быў аўтарытэтам, таму на яго асобе трымалася сям’я. Маці не карыстаецца павагай у сына, таму Косця не можа наладзіць з ёю адносін: “А отца нет. И она пырится. Ненавижу ее. Ничего она не умеет. Вообще все ненавижу. Вообще, прикинь, хочется, чтобы все пропало. Чтобы дом сгорел, чтобы она тоже умерла, чтобы школу взорвали, чтобы я остался вообще один. Я на заброшенный завод цементный пошел бы жить. Жил бы как бомж, чтобы никого не было. Только чтобы ноут был с интернетом. Я бы его подзаряжал на вокзале в туалете, а больше ничего не надо”. У гэтым выказванні маладога чалавека выяўляецца крызіснасць сітуацыі ў пераходным узросце: у юнака завышаныя патрабаванні да дарослых, але пры гэтым ён не гатовы браць адказнасць на сябе, не гатовы выконваць пэўныя сацыяльныя ролі.

Герой хоча ўцячы ад праблем, бо ён не ўмее іх вырашаць. Відавочна, што сітуацыю робіць яшчэ больш крытычнай залежнасць юнака ад віртуальнай рэальнасці. Яго жыццё абмежавана інтэрнет-зносінамі, што запавольвае працэс сацыялізацыі і псіхаэмацыйнай ідэнтыфікацыі. Аўтар адзначыў важную асаблівасць пераходнага ўзросту: пры ўсёй канфліктнасці маладых людзей ім хочацца нармальных чалавечых зносін: “И я кабздец как изменился. Но все равно. Я не могу к ней прийти и сказать: «Привет, мама!». С ней нельзя типа нормально поговорить. Она же все время унижается передо мной, или орет. Орала. И была даже. А так хреново... Потому что я все равно к ней хочу. А не могу. Капец. Иногда хочется просто прийти, ее обнять и стоять так долго. А иногда хочется убить. А все равно орем. Орала. Ай, она умерла все равно, не важно”. Герой у гэтых абставінах псіхалагічна безабаронны, таму яго дэвіянтныя паводзіны з’яўляюцца своеасаблівай рэакцыяй на невядомую сітуацыю

Значную ролю ў псіхалагічным крызісе Косці адыграла маці, якая з цяжкасцю выконвае сваю сямейную ролю. Яна паводзіць сябе даволі эгаістычна, бо нават не спрабуе псіхалагічна дапамагчы сыну, які перажывае адзін з самых няпростых перыядаў у сваім жыцці. У маналогах маці выяўляецца сутнасць чалавека, які заклапочаны задавальненнем сваіх эгаістычных памкненняў: “Ты знаешь, это ужас. Раньше я боялась, что он

пьет, или курит, или наркоман, или что-то такое. Он же не пускает меня в свою жизнь. Его как будто нет. Теперь я боюсь... Что он... Подожди, я соберусь... Я боюсь, что он... Го... Понимаешь, гомосексуалист. Ну, гей, как там этот кошмар еще называется...” У яе няма жыщцёвага вопыту і нейкіх педагагічных навываў для выканання мацярынскай функцыі. Гэта становіцца прычынай трагедыі. Маці не можа зразумець, што ў сына можа быць свая прастора, у якую ён не хоча пускаць нават самых блізкіх людзей.

Маці вырашае падманам зазірнуць у інтымную прастору сына, тым самым яна псіхалагічна пакалечыла сына. Для жанчыны створаны віртуальны вобраз дзяўчыны стаў своеасаблівым пропускам у духоўны свет Косці: “А я стала такая выдуманца... Про эту девочку можно роман писать, и папа у нее чучельник, и солнцебоязнь у нее, ой, обхохочешься... Только ты никому не рассказывай про мой педагогический эксперимент, ладно? Мы общаемся с ним, и общаемся... Хоть так...Нет, что ты, нет в этом ничего странного. Это же игра такая...”. “Педагагічны эксперымент” закончыўся суіцыдам яе сына.

Аўтар вельмі дакладна перадаў псіхалагічную асаблівасць крызіснага стану маладога чалавека ў пераходным узросце. На вобразе Косці А. Іваноў пераконвае важнасць працэсу эмансiпaцыі дзяцей ад бацькоў. У гэтым неабходная ўмова для сталення чалавека, для рэалізацыі працэсу сацыялізацыі.

Спіс выкарыстанай літaтaтуры

1. Иванов, А. Это всё она [Электронны рэсурс] / А. Иванов. – Рэжым доступа: <https://litteratura.org/dramaturgy/2980-andrey-ivanov-eto-vse-ona.html>. – Дата доступа 25.05. 2024 (усе цытаты даюцца па гэтай крыніцы).
2. Трафімчык, А. Беларуская дзіцячая драматургія на тэму Вялікай Айчыннай вайны [Электронны рэсурс] / А. Трафімчык. – Рэжым доступа: <http://www.hcprc.com/konf2020/konf2020-25.pdf>. – Дата доступа 25.05. 2024

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

В. М. СМАЛЬ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна

САЦЫЯЛЬНА-КУЛЬТУРНЫЯ ДАМІНАНТЫ У МАЛАДЗЁЖНАЙ П’ЕСЕ “ЧЫРВОНЫ ВОЎК” А. ІВАНОВА⁴

Ключавыя словы: сучасная беларуская драматургія для дзяцей і юнацтва, маладзёжная палітыка Рэспублікі Беларусь, рэцыпіент, псіхасацыяльная ідэнтыфікацыя, псіхалагічная травма.

Анотацыя. У артыкуле аналізуецца п’еса “Чырвоны воўк” А. Іванова ў ракурсе маладзёжных праблем. Аўтар твора “Чырвоны воўк” разглядае адну з актуальных праблем для моладзі душэўнай дысгармоніі, выкліканай рознымі псіхалагічнымі травмамі. Філасофскі падтэст твора арыентуе рэцыпіента на пераадоленне цяжкасцей псіхасацыяльнай ідэнтыфікацыі асобы.

Сучасная беларуская драматургія для дзяцей і юнацтва развіваецца ў русле трыдцатых нацыянальнай літаратуры: беларускія драматургі апераўна адгукаюцца на надзённыя праблемы. У апошнія дзесяцігоддзі адбыліся глабальныя перамены ў сацыякультурным асяроддзі нашага грамадства. Традыцыйныя нацыянальна-духонныя каштоўнасці падвергліся рэвізіі, што нярэдка становілася прычынай дэфармацыі грамадскай свядомасці і свядомасці канкрэтнага чалавека. Сацыяльна-культурныя дамінанты маладзёжных п’ес на сучасным этапе знаходзяцца ў русле камунікацыі “рэальнасць – аўтар – твор – чытач”, таму найважнейшая задача для сучаснага пісьменніка паказаць юнаму чытачу рэальнасць аб’ектыўна ў ракурсе традыцыйнай маралі. Сучасныя задачы маладзёжнай палітыкі Рэспублікі Беларусь арыентаваны ў першую чаргу на выхаванне ў юнага чалавека грамадзянскасці і патрыятызму ў мэтах фарміравання агульначалавечых каштоўнасцяў на аснове традыцый беларускай моладзі.

Сярод сучасных беларускіх драматургаў можна вылучыць Андрэя Іванова, вядомага па п’есах, якія аналізуюць жыццё сучаснай моладзі праз самыя балючыя праблемы сучаснасці: п’янства, распутства, бездухоўнасць. Рускамоўныя п’есы гэтага аўтара вядомы далёка за межамі Беларусі. Напрыклад, п’еса “Гэта ўсё яна” перакладзена на 11 моў свету і пастаўлена ў розных краінах свету. У гэтым драматычным творы асэнсоўваецца ўплыў віртуальнай прасторы на духоўны свет чалавека:

⁴ Праца выканана ў рамках НДР «Аксіялагічная прастора сучасных твораў для дзяцей і юнацтва ў кантэксце літаратурнага працэсу Беларусі» падпраграмы 12.6 “Беларуская мова і літаратура” ДПНД «Грамадства і гуманітарная бяспека беларускай дзяржавы» на 2021–2025 гг. (№ дзярж. рэгістрацыі 20211468 ад 21.05.2021).

галоўныя героі не гатовы да стасункаў у рэальнасці, але знаходзяць магчымасць добра камуніцыраваць у інтэрнет-прасторы. Для А. Іванова віртуальная рэальнасць дае магчымасць асэнсаваць больш важную – тэму раз’яднанасці блізкіх людзей, непаразумення ў тых сітуацыях, дзе кампраміс відавочны.

Тэатравед К. Матвіенка і аўтар прадмовы кнігі “Крыніца святла” А. Іванова справядліва адзначыла “Андрэю Іванову цікава разбірацца ў вытоках цемры – у тым, адкуль кожную секунду ў гэтым свеце бяруцца агрэсія, нянавісьць, раздражненне і проста нелюбоў” [2].

П’еса гэтага драматурга “Сучылішча” нездарма была намінавана на расійскую нацыянальную прэмію “Залатая маска – 2018” за лепшую работу драматурга. У гэтай п’есе шырокі спектр праблем: ад эгаізму да маральнай дэградацыі.

Яшчэ адна папулярная п’еса “Чырвоны воўк” увайшла ў шорт-ліст фестываля маладой драматургіі “Любимовка – 2015”. Вобраз ваўка ў п’есе А. Іванова звязаны найперш з асэнсаваннем чалавекам сваёй сутнасці: ты ў гэтым жыцці ахвяра ці драпежнік. Кожны герой шукае ў сабе ваўка і праз гэты вобраз імкнецца сцвердзіцца. Многія гісторыі драматычных твораў А. Іванова маюць рэальную аснову. Сам ўтар адзначаў, што апісанае ў п’есе “Чырвоны воўк” з уласнай біяграфіі: “Гэта мая гісторыя, я сам ляжаў на аперацыі з пнеўматораксам. У палаце была няпростая кампанія рабочых мужчын, прыкаваных да ложка, таму што ў грудзях у кожнага рана і трубка, праз якую адводзіцца паветра. І трэба ляжаць не варушачыся, гэта вельмі непрыемна. Нават ноччу. Кампанія была значна старэйшая за мяне і адносіны складваліся цікавыя – не такія, якія маглі скласціся за сценамі лячэбніцы” [3].

У аўтара п’есы “Чырвоны воўк” героі паказаны вельмі рознымі, а з аб’ядноўваюць іх душэўныя супярэчнасці, звязаныя з рознымі псіхалагічнымі траўмамі. У іх розны ўрост і розны ўзровень культуры, аднак іх аб’ядноўвае боль у прамым і пераносным сэнсе. Адзін з герояў – Рома пазіцыянуе сябе як ламбертсэксуал, Чурыла чытае “Партрэт Дарыяна Грэя” Оскара Уальйда, Сява дэманструю нізкі ўзровень культуры і скардзіцца, што не атрымліваецца наладзіць стасункі з жанчынамі, Стас пазіцыянуе сябе дасведчаным аўтарытэтам, бо самы старэйшы і службыў у Афганістане. Але ўсе яны пакутуюць ад душэнай дысгармоніі, звязанай з рознымі перыядамі жыцця. Таму Стас арганізоўвае своеасаблівы абрад ініцыяцыі – пасвячэнне ў дарослыя. У Чурылі прыгожая жонка, цудоўныя дзеці, уладкаванае жыццё, алё дзіцячая псіхалагічная травма не дае яму спакою, не дае магчымасці сацыялізавацца. У гэтага героя не склаліся адносіны з бацькам: “ЧУРИЛО: А у меня был отец. Он был кошмар, какой занятой человек. Кардиохирург. Мы с братом его за завтраком видели, ко-

гда он газету читал. Он ночью возвращался. И каждое воскресенье ходили в парк Первого мая. На аттракционах кататься. Но он к этому относился тоже как к обязанности. А мы так ждали с братом этих воскресений. Специально белые рубашки надевали, папа любил порядок. Он как-то скучал с нами. А мы старались его ничем не огорчить. Смеялись в нужных местах, в нужных – молчали”. Псіхалагічная травма з дзяцінства становіцца прычынай, што ў яго сям’і дамінуе жонка, якая вырашае, што і як яму рабіць. Пры знешняй прыстойнасці сям’і Чурылы, адчуваецца, што яму дыскамфортна, калі жонка вырашае ўсе пытанні. У Чурылі ёсць жаданне наладзіць адносіны з бацька, але жонка напамінае яму, што ён бацьку не любіць.

Сява – чалавек з сацыяльных нізоў, жыццё яго не было насычана інтэлектуальнай дзейнасцю, таму ў яго мове дамінуюць вульгарызмы і ненарматыўнай лексіка. Ён прыдумляе гісторыі пра свае подзвігі ў юным узросце, што выглядае малаверагодным. У яго учынках і словах адчуваецца разгубленасці няўпэўненасць.

Рома трапляе ў лячэбніцу пасля ранення нажом у грудзі. Герой зацыкліваецца на здрадзе свайго сябра, які параніў яго нажом. Знешне паводзіны героя ў палаце з хворымі, з маці выглядаюць даволі прыстойнымі, аднак Рома не ўсведамляе, што прычына яго праблем у яго паводзінах, у амаральным ладзе жыцця. Прычынай інцыденту з панажоўшчынай стала беспрабуднае п’янства ў юным узросце. Герой шукае праблему ў знешнім асяроддзі, а не бачыць праблему ў сабе: “РОМА: Я вчера пошел за ним, в самое фойе спустился. Еле дошел... И она там его ждала... Сука... Ее Марина зовут... Суку эту... Увидела меня, подскочила и свалила. Быстро так – увидела, что я к ней иду. И свалила... Волчий хвост этот... У нее на рюкзаке 18 – волчий хвост... Сука, испугалась. Это она нас стравила... А теперь она с ним вместе...”. Рома вінаваціць спачатку сябра, потым Марыну, што вядзе яшчэ да большага душэўнага канфлікту. Ён, як і іншыя хворыя, становяцца аб’ектам маніпуляцыі Стаса.

Стас прайшоў жыццёвае выпрабаванне на вайне ў Афганістане. Аўтар паказаў, што не толькі вайна пакалечыла духоўнае здароўе чалавека, але і не ўменне расставіць лагічныя акцэнт: “СТАС: Меня тоже однажды предал друг. РОМА: Ну в грудь он вас ножом не бил... СТАС: Нет, не бил. Просто вытолкнул меня из машины. Хороший был друг, мы полвойны с ним прошли. Делили все на двоих. А потом... Под Кабулом в километрах пятидесяти ущелье маленькое, мы там заночевали отрядом. Душманы – целый отряд – ночью спустились тихо с гор, зарезали часовых и спящих начали кромсать. Поднялись все, забегали, пальба. Транспортеры наши взрываются. Непонятно что происходит. Я зарезал троих духов, смотрю –

их много, убьют. наших полегло уже много”. Гэтыя падзеі зрабілі Стаса псіхічна хворым з дэфарманай свядомасцю. Ён адначасова не можа дараваць Арсенію, што не ўзяў яго ў машыну, калі салдаты адступалі, і падсвядома разумее, што гэта выратавала яму жыццё. Такія душэўныя пакуты прыводзяць героя да псіхічнай хваробы і лампада, якую ён запальвае ў цемры становіцца як бы сімвалам прымірэння з самім сабой.

Ты не менш Стас сваімі ідэямі “гіпнатызуе” ўсіх, ён дае лёгкі шлях для вырашэння складаных праблем кожнага з герояў: “СТАС: Отец всех мужчин – Красный Волк. И в каждом он есть внутри. Он убийца. Он все решения принимает легко. Ни о чем не жалеет. А вы все трое – ссыкливые щенята. Уперлись в свои экранчики... Даже драки у вас слабые. Вы рычите шепотом. Вы боитесь Красного Волка, который живет внутри. Боитесь того, что он может сделать... Боитесь всего настоящего, что в вас есть...”. Рытуальнае забойства Булькова, крыўдзіцеля Ромы, павінна было стать падцвярджэннем мужнасці кожнага з пацыентаў лячэбніцы. На самой жа справе дараванне віны становіцца сапраўдным катарсісам, ачышчэннем усіх герояў. Смерць Стаса ў фінале п’есы адначасова сімвалізуе памылковасць яго ідэі і дараванне віны.

Глыбокі філасофскі сэнс п’есы А. Іванова “Чырвоны воўк” дае магчымасць рэцыпіенту юнаку вырашыць праблему псіхасацыяльнай ідэнтыфікацыі, якая ляжыць не толькі ў сацыяльна-культурнай прасторы, але і ў асобасна арыентаваным, псіхалагічным ракурсе.

Спіс выкарыстанай літататуры

1. Иванов, А. Красный волк [Электронны рэсурс] / А. Иванов. – Рэжым доступа: <https://drive.google.com/file/d/1CoPcENQKHUjpBPKlzLmscDqTSpfyLTZe/view>. – Дата доступа 25.05.2024 (усе цытаты даюцца па гэтай крыніцы).
2. Матвиенко, К. Источник света [Электронны рэсурс] / К. Матвиенко. – Рэжым доступа: <https://chitatel.by/catalog/book/1858538>. – Дата доступа 25.05.2024.
3. Новикова, С. «В Любви нет места насилию» [Электронны рэсурс] / С. Новикова. – Рэжым доступа: https://theatre-library.ru/sovremennaya_dramaturgiya/2018-4/8830. – Дата доступа 25.05.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3 (075.8)

С. Э. СОМОВ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

ПОЭТИКА РУССКОЯЗЫЧНЫХ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ ПСАЛМОВ БЕЛОРУССКОГО ПРОСВЕТИТЕЛЯ ГЕОРГИЯ КОНИССКОГО

Ключевые слова: Георгий Конисский, псалом, художественные особенности, композиция, художественные приемы.

Аннотация. В статье анализируются художественные особенности русскоязычных переложений библейских псалмов белорусским просветителем Георгием Конисским. Отмечается оригинальность композиционного построения и строфики произведений, находящаяся в зависимости не от поэтики ветхозаветного оригинала, а от плана содержания и духовно-философских задач автора-мыслителя. Описываются особенности ритмического рисунка произведений, использование Конисским ряда художественных приемов: образного параллелизма, антитезы, гиперболы, повторов, восклицаний и др. Подчеркивается духовно-философская «нагруженность» каждого стиха, повествующего об отношениях между Богом и человеком, переживающим в своей земной жизни широчайший диапазон настроений и душевных состояний: от беспросветного отчаяния – до радостного ликования.

Архиепископ Могилевский и Белорусский Георгий Конисский (1717–1795) известен энциклопедизмом гуманитарных знаний и деятельностью. Помимо теоретико-литературных, философских, богословских и историографических трудов, слов и речей, сохранились несколько его поэтических произведений. Будучи полиглотом, Конисский создавал стихи на русском, латинском и польском языках. Свои творческие силы он опробовал в разных жанрах: трагедокомедия [1], интерлюдии [2], надписи к иконам, эпитафии, миниатюры [3, т. 2, с. 245–269]. Наибольшей поэтической удачей Георгия считается философская элегия «Серпа ожидают созрелые классы...», отмеченная А. С. Пушкиным в развернутой рецензии на первое собрание сочинений Г. Конисского, изданное протоиереем И. Григоровичем в Петербурге в 1835 г. [См. 4, с. 83–95].

В указанном собрании сочинений представлены три русскоязычных поэтических переложения псалмов: «Преложение XIV псалма», «Преложение XXIX псалма» и «Преложение XXVI псалма» [3, т. 2, с. 256–261].

Четырнадцатый псалом царя Давида является одним из самых маленьких: в библейском тексте он состоит всего из 5 стихов [5, с. 661]. При этом, не смотря на лаконизм формы, произведение пронизывает та философичность содержания, которая всегда привлекала Георгия. Отталкиваясь от содержания оригинала, Конисский разбивает переложение на строфы,

причем придает тексту более выраженную смысловую структурность. В Библии первый стих представляет собой вопрос: «Господи! кто может пребывать в жилище Твоем? кто может обитать на святой горе Твоей?». Четыре последующих стиха являются ответом, в котором создается образ праведного человека, достойного войти в Царствие Небесное. В переложении вопросительную фразу «Господи! кто обитает в Твоем дворе, И кто в святой Твоей вселится горе?» Конисский делает рефреном, открывающим каждую из основных пяти строф. Таким образом повторяемый вопрос структурирует стихотворение не только в смысловом, но и в художественно-поэтическом отношении, придает стиху строгую архитектуру, выраженный строфический и ритмический рисунок.

Этот же подход характерен и для поэтического оформления ответов на вопрос. В библейских ответах чередуются местоимения «тот» и «кто» — у Конисского же каждый начальный стих ответа (третий в строфе) отмечен единоначалием, причем усиленным повтором указательного местоимения: **"Той, той, кто...": Господи! кто обитает в Твоем дворе,/ И кто в святой Твоей вселится горе? / Той, той, кто не лукавит, не творит обид / Ближним и соседям, в укор и на стыд [3, т. 2, с. 257].**

Для переложения Георгия характерна смысловая точность передачи библейских смыслов. В стихотворении говорится о достоинствах личности, открывающих ей желанный путь в небесное прибежище Бога. Такими являются непорочность души и искренность, когда человек свободен от лицемерия и, живя по правде, «что на сердце мыслит, то и говорит» [3, т. 2, с. 256]. Принципиально важным для спасения становится не столько способность творить добрые дела, сколько умение не делать зла.

Характер поэтического перевода и строфический рисунок «Преложения XXIX псалма» отличается от предыдущего. Переложение тяготеет к «вольному», в частности, не связано с делением оригинала на стихи. В Библии псалом состоит из тринадцати стихов, Конисский же разделяет свое стихотворение на семь строф. При этом каждая из них состоит из семи же стихов. Таким образом удвоенное число 7 представляется в произведении не случайным, поскольку семерка отождествляется в христианской символике с божественным началом и обозначает связь земного и небесного миров. Содержанием же псалма выступает непосредственно обращенный к Всевышнему, от земли — к небу, монолог человека, которого Бог слышит и посылает помощь в трудную минуту.

По принципу кольцевой композиции псалом обрамляет хвалебное песнопение Богу, возносимое за милость и покровительство. Основную же часть произведения составляет рассказ о жизненных основаниях для восхваления Творца: тех бедах, через которые пришлось успешно пройти герою благодаря помощи свыше. Призывая слушателей к благодарению, Ко-

нисский предстает перед нами как христианин, в отличие от ветхозаветного псалмопевца Давида. Царь призывает к торжественному песнопению избранных: «Пойте Господу, святые Его, славьте память святыни Его» [5, с. 669]. Георгий же демократично обращается ко всем окружающим братьям: **Воспоем же, други, / В тихом нашем круге; / Поведаем громко, / На память потомкам, / Сколь Бог милосерд!** [3, т. 2, с. 258].

Не случайно псалом имеет подзаголовок «песнь при обновлении дома», поскольку главным мотивом произведения выступает мотив возрождения, спасения от гибели для новой жизни. Образный строй произведения основывается на системе противопоставлений. Жизненный путь смиряющегося перед Богом и возносящего ему хвалу человека лежит, по милости Творца, от тлена – к жизни, от печали – к радости, от скорби – к счастью, от тьмы – к свету. Посредством образного параллелизма душевные состояния лирического героя ассоциируются с различным временем суток. Так, печаль приходит «до двора» с вечера, подобно наступающей темноте.

Внутренняя гармония произведения строится благодаря единообразию сложения строф. Гармоничен ритмический рисунок стиха, задаваемый протяженностью и смысловой нагруженностью фраз. Первое двустишие в строфе звучит размеренно, как рассуждение; при произнесении второго ритм нарастает, как в уверенном заключении; в третьем двустишии ритм становится еще динамичнее, как в убежденном выводе; а заключительный стих венчает мысль как вывод и звучит, как аккорд. Но при этом одичность стиха смягчается разговорными интонациями, использованием общеупотребительных слов и даже выражений с оттенком просторечия («тылом», «утробы»), что придает повествованию определенную непосредственность и искренность.

Третье по счету «Преложение XXVI псалма», в отличие от предшествующих, является неполным. В нем не воспроизведены все 14 стихов библейского оригинала, а только половина. Конисский остается верен себе в стремлении к лаконизму художественной формы. Псалмы, подобные двадцать шестому, традиционно именуются «охранительными», в них земной человек, истово уповающий на Бога, находит под его покровительством спасение и защиту от всех врагов и напастей: **Господь Спаситель мой: кого же убоюся? / Он щит животу: кого же устрашуся?** [3, т. 2, с. 260].

Подчеркивая силу Всевышнего, царь Давид, а вслед за ним и святитель Георгий, прибегает к приему гиперболизации, когда изображает тьму врагов, целые полчища, восстающие во время «брани» (войны) против божьего человека и погибающие от десницы Творца. Господь возводит чтущего его на престолы власти, возвышает над головами недругов, дарит благоденствие и многолетие. Но человек, искренно любящий Отца Небесного, стремится не ко славе и власти, а, единственно, – ко спасению, к по-

стоянному пребыванию в доме Божьем, во храме, к наслаждению его красотами, к принесению «жертв хвалений», «песней и восклицаний».

Композиционно переложение XXVI псалма также не связано с оригиналом, причем еще более очевидно, чем два другие: девять пар стихов Георгия совершенно свободно соотносятся со стихами Давида (соответственно: 1,2–1; 3,4–2; 5,6–3; 7,8,9,10–4; 11,12,13–5; 14,15,16–6; 17,18–7). Ритмический рисунок произведения достаточно прост и заключается в чередовании нечетных и четных стихов в рамках неразделимых по смыслу двучленов, причем интонационно нечетные строки носят повествовательный характер, а четные более близки к динамичным заключениям. Вероятно, в связи с такой архитектурой стиха Конисский не считал необходимым дробить его на девять строф-двустуший и объединил их в одну строфу.

В целом, поэтические переложения псалмов Георгием Конисским показывают нам, что он в поэзии остается более мыслителем-проповедником, нежели художником слова. Эстетическая сторона произведений очевидно ставится им в функциональную зависимость от смысловой, только помогает автору добиться духовно-просветительской цели: воспитания высоконравственного человека через постижение им смысловых глубин текста Священного Писания.

Список использованной литературы

1. Георгий Конисский. Воскресение мертвых / Г. Коисский // Летописи русской литературы и древности, издаваемая Николаем Тихонравовым. – М. : Типография Грачева и комп., 1861, Т. III, Кн. 6, С. 39–58.
2. Петров, Н. Драматические произведения Георгия Кониссаго / Н. Петров. // Древняя и новая Россия. – 1878. – № 11. – С. 245–256.
3. Собрание сочинений Георгия Кониссаго, Архиепископа Белоруссаго, с портретом и жизнеописанием его. Изд. Протоиереем Иоанном Григоровичем. – СПб : Типография Императорской Российской Академии, 1835, Т. 1–2.
4. Пушкин, А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика / А. С. Пушкин. – М. : Художественная литература, 1976. – 508 с.
5. Библия или книги Священнаго Писания Ветхаго и Новаго завета. – М. : Крон-Пресс, 1991. – 1526 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1

ХУА ЭРЧЖИ⁵

КНР, Хэфэй, Институт иностранных языков Аньхойского университета

РИТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ПРЕДВЫБОРНОЙ РЕЧИ

Ключевые слова: предвыборная речь, риторические особенности, событийность, многообразие жанров, иерархичность аудитории.

Аннотация. Предвыборная речь как жанр политического дискурса тесно связана с выборами, которые являются одним из важнейших политических событий стран и мира. В данной работе обобщаются риторические особенности русской предвыборной речи, такие как событийность, многообразие жанров и иерархичность аудитории, что позволяет раскрыть взаимосвязь и взаимовоздействие данного вида речи с реальной общественной-политической жизнью.

В современной политической жизни выборы президента являются одним из символов демократического прогресса стран и мира. Успешное проведение данного вида политической деятельности во многом зависит от эффективной организации речевой коммуникации, в особенности предвыборной речи, которая назначена для воздействия и убеждения потенциальных избирателей, чтобы добиться последующих успехов на выборах.

Предвыборная речь является предметом изучения ряд социальных и гуманитарных наук. Риторика как наука о речи предлагает свои законы и правила изучения данного жанра политического дискурса. С нашей точки зрения, риторическое изучение предвыборной речи прежде всего следует начать с выявления ее риторических особенностей.

В традиционном риторическом аспекте при обобщении речевых и жанровых особенностей всегда ставится «убеждение» в центр внимания, поскольку оно является одной из ключевых категорий риторики как науки о речи. По нашему мнению, убедительность относится к риторическим нормам, характеризующим качество речи, и ее следует рассматривать в рамках риторической оценки. Учитывая, что риторика всегда фокусируется на взаимосвязи между речью и реальностью, мы акцентируем внимание

⁵ Данная работа выполнена при финансовой поддержке Исследовательского проекта гуманитарных и социальных наук университетов провинции Аньхой 2021 года «Исследование убедительности топической системы в русской предвыборной речи» (номер проекта: SK2021A0046) и Проекта гуманитарных и социальных наук Министерства образования КНР 2024 года «Сопоставительное исследование механизма риторической аргументации в китайской и русской дипломатических дискурсах» (номер проекта: 24YJC740023)

на характерных чертах предвыборной речи, сформулированных под влиянием соответствующих событий и ситуаций.

Среди риторических особенностей русской предвыборной речи прежде всего отмечаем ее **событийность**. Данная категория является одной из характерных черт политического дискурса, поскольку данный вид дискурса всегда связан с определенными событиями, и все время их описывают, толкуют, характеризуют и оценивают. Вследствие того, что Россия играет значительную роль в мировой политической жизни, и на выборы Президента РФ обращают внимание не только в России, но и на международной арене. Выборы президента как политическое событие никогда не остается без связи с другими эпизодами в политической области. Именно связи и соотношения между событиями образуют полную политическую картину в мире, при этом, типичными примерами служат дело Скрипаля в 2018 г. и дело Навального в 2024 г.

Событийность придает русской предвыборной речи очевидную риторическую характеристику. Несмотря на то, что современная риторическая теория охватывает почти все виды словесности в сфере своего изучения, риторика, по традиции, всегда уделяет больше внимания тем речевым жанрам, в которых кроме повествования, описания и сообщения главным образом ведутся обоснование и аргументация. Русская предвыборная речь по праву считается предметом изучения риторики, она включает в себя не только выражения своих идей и позиции, но и возражение и опровержение оппонентов. Таким образом, русская предвыборная речь тесно связана не только с выборами, но и с соотносительными политическими событиями. Она описывает, повествует и рассуждает о событиях, выполняя функции информировать, влиять и воздействовать на избирателей, отражая полную процедуру события.

Вследствие многоаспектности и сложности выборов президента как события, в организации данного события функционируют самые разные жанры политического дискурса: предвыборное выступление, предвыборные дебаты, объявление программ, лозунги, листовки и др. Таким образом, среди риторических особенностей выделяется **многообразие жанров**, что свидетельствует о том, что предвыборная речь как жанр политического дискурса сама по себе представляет собой систему, в которую входят и свои субжанры. Далее более подробно рассмотрим некоторые из них.

Политическая реклама как жанр стала одним из наиболее ярких и неоднозначных феноменов бурной политической жизни современной России последних десятилетий [1, с. 109]. Она представляет собой дифференцированную, многоцелевую, многофункциональную форму политической коммуникации в условиях осуществления политического выбора. Как подтверждается, политическая реклама представляет собой целенаправленную деятель-

ность по распространению информации политического характера с целью воздействия на общественное сознание и поведение избирателей [2, с. 18].

Как отмечается на официальном сайте ЦИК, «одно из самых зрелищных событий предвыборной кампании – это *телевизионные дебаты*, суть которых заключается в том, что кандидаты в формате диалога обсуждают острые проблемы и предлагают пути их решения» [3]. Предвыборные дебаты предоставляют платформу для демонстрации своих достоинств и преимуществ. Это объясняется риторической категорией «этос», согласно которой убедительность речи как одно из важных качеств эффективной речи частично зависит от того, какой портрет создает выступающий перед аудиторией.

Предвыборное выступление всегда является эффективным методом пропагандировать мнения и завоевать больше внимания и согласия. Поскольку предвыборное выступление характеризуется ограничением по времени и объему аудитории, поэтому его главная задача заключается не столько в убеждении, сколько во вдохновении. С помощью диалога кандидаты сокращают дистанцию между собой и аудиторией, подчеркивая равенство позиций.

Предвыборная программа является определенным набором идей и проектов, которая отличается от вышеперечисленных жанров письменностью и официальностью. На официальном сайте ЦИК представляются предвыборные программы кандидатов в президенты, которые отличаются друг от друга не только по объему, но и по содержанию и структуре. Однако стоит подчеркнуть, что все программы являются обещаниями, позволяющими кандидатам нарисовать картину задач на время своего срока.

Третья риторическая особенность, свойственная русской предвыборной речи, заключается в **иерархичности аудитории**. В риторической традиции анализ жанров речи всегда проводится с учетом состава аудитории. При образовании предвыборной речи создатели речи своими речевыми произведениями оказывают воздействие на аудиторию и стимулируют их принять ожидаемые создателями решения. Помимо этого, предвыборная речь старается охватить как можно больше читателей и слушателей, чтобы привлечь больше сторонников и укрепить свою позицию.

Когда речь идет об аудитории русской предвыборной речи, то стоит отметить роль вышеизложенного многообразия жанров для определения аудитории. В практике наблюдаются четыре модели общения между создателями речи и аудиториями (см. таблицу ниже), которым свойственно увеличение иерархий состава аудитории. Например, главная задача предвыборной программы, афиши или рекламы заключается в передаче информации и убеждении в прогрессивности выдвинутых идей кандидатов.

Их аудитория является массовой благодаря современной интернетовской технологии, что позволяет включить как можно больше пользователей Интернета в свою аудиторию.

	Создатель речи	Аудитория (сосредоточенная)	Аудитория (массовая)	Оппонент (-ы)	Ведущий
Предвыборная программа (афиша, реклама и т.д.)	+	-	+	-	-
Предвыборное выступление	+	+	+	-	
Предвыборное телеинтервью (телеток-шоу)	+	+	+	-	+
Предвыборные дебаты	+	+	+	+	+

Предвыборные дебаты включают в себя самую сложную иерархичность, и каждая иерархия имеет определенное отношение к другим участникам. В предвыборных дебатах выделяется иерархия «выступающий и оппоненты», и в этом случае при выступлении одного из участников-кандидатов другие участники играют роль оппонентов и являются самой непосредственной аудиторией. Выступающий не только защищает свою позицию, но и возражает, отвергает идеи оппонентов. Сосредоточенная аудитория получает общую информацию в студии, и в этом процессе развивает или изменяет свое мнение и отношение. Если на месте не дается возможность задавать вопросы, они другим путем, например, в соцсети могут написать свои впечатления или комментарии к выступлениям и выразить отношение к участникам-кандидатам, что тоже свойственно массовой аудитории.

Исходя из результатов проведенного анализа, можно прийти к выводу, что иерархичность аудитории предвыборной речи определяется многообразием жанров и сложными отношениями между создателями предвыборной речи и ее получателями.

Таким образом, предвыборная речь является риторической деятельностью и имеет тесную связь с общественной политической реальностью. Выявление риторических особенностей данного жанра позволяет создать модель для его риторического анализа.

Список использованной литературы

1. Ворожцова, Н. В. Предвыборный дискурс и его жанры / Н. В. Ворожцова // Вестник ИГЛУ. – 2010. – № 2 (10). – С. 106–113.
2. Ольшанский, Д. В. Политический PR / Д. В. Ольшанский. – СПб. : Питер, 2003. – 540 с.
3. ЦИК РФ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://president-rf.ru/category/debates>. – дата доступа 28.04.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.09-311.9

М. В. ШАМЯКІНА

Беларусь, Мінск, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры,
мовы і літаратуры НАН Беларусі

ТЭМА ПАДАРОЖЖАЎ У ЧАСЕ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Ключавыя словы: беларуская фантастыка, беларуская літаратура XX ст., сучасная беларуская літаратура, падарожжа ў часе.

Анацыя. У артыкуле разглядаецца эвалюцыя ідэі падарожжаў у часе ў творах беларускай фантастычнай літаратуры ад апавядання А. Александровіча «Палёт у мінулае» і да нашага часу. Паказана, як на першاپачатковым этапе сюжэт, заснаваны на такога роду падарожжы, дазваляў сумясціць гістарычную тэму і навукова-тэхнічны элемент. У творах канца XX – пачатку XXI ст. падобны прыём дапамагае аўтарам стварыць незвычайную карціну мастацкага свету, найбольш выразна падсвятляць характары герояў, раскрыць глыбокія філасофскія ідэі.

Тэма падарожжа ў часе фактычна адкрывае жанр беларускай навуковай фантастыкі, бо менавіта яна стала асновай першага вядомага на сёння айчыннага навукова-фантастычнага твора – апавядання Андрэя Александровіча «Палёт у мінулае». Яно было надрукавана ў № 5 часопіса «Маладняк» за 1924 г.

Аўтар тэрміна «навуковая фантастыка» Якаў Перальман адносіў да яе творы, напісаныя ў духу Герберта Уэлса і Жуля Верна. І такое азначэнне цалкам адпавядае апавяданню А. Александровіча, якое спалучае навуковы і прыгодніцкі элементы. Героі яго спачатку робяць навуковае адкрыццё – машыну часу, чым нагадваюць твор Уэлса, а пасля выпраўляюцца ў паветранае падарожжа, як персанажы Жуля Верна. Толькі падарожжа яны ажыццяўляюць не на паветраным шары, а на самалёце часу.

Такім чынам, твор спалучае рысы навуковай фантастыкі і авантурнага жанру. Героі падарожнічаюць у сярэдзіну XIX ст., назіраюць за некалькімі рэальнымі гістарычнымі асобамі, а пасля вяртаюцца назад.

Наўрад ці знойдзецца твор, дзе неверагодныя, фантастычныя апараты былі б адкрыты і зроблены так проста: «Назаўтра, ідучы ўжо на завод, «тройка» парашыла паехаць павандраваць па мінуўшчыне. І нікому нічога ня кажучы, хлопцы надумалі і пачалі будаваць зусім прасты апарат, на якім можна паляцець у мінуўшчыну – ва ўчарашні дзень, у мінулы год, у 11-ае ліпеня, у дзень Кастрычніка» [1, с. 36–37].

А. Александровіч неаднаразова падкрэслівае прастату, неўскладнёнасць самалёта часу і прынцыпу яго дзеяння. Працэс стварэння апарата абсалютна натуральны, бо задзейнічае законы прыроды (зразумела, законы, уласцівыя сусвету твора), і ён прыгожы, як усё натуральнае і прыроднае.

Самі падарожжы ў мінулыя магчымыя, бо «кожны твой крок нібы фотаграфіруе, нібы адбівае на плястынцы наша вечна-шумная, чароўная прырода» [1, с. 37]. Такім чынам, аўтар падкрэслівае, што работа яго версіі машыны часу асноўваецца на прыродным механізме. Але законы фізікі ў мастацкім свеце апавядання адрозніваюцца ад тых, што дзейнічаюць у рэальнасці, бо самалёт часу «чым вышэй падымаецца, тым ён далей ад сённяшняга дня» [1, с. 39].

Магчымасць падарожжаў у часе ў апавяданні «Палёт у мінулае» тлумачыцца спасылкай на сваеасаблівае пераасэнсаванне тэорыі А. Эйнштэйна, якое даецца разгорнута і падрабязна. «Узяць, напрыклад, штост і паставіць яго ад зямлі ўвысь і балі-б гэта было-б магчымым, пачаць уздымацца па ім, і мы маглі дабрацца да таго месца, дзе прамень стаіць, прайшоўшы 40 год жыцця, а каб узбірацца яшчэ вышэй, можна ўнікнуць яшчэ глыбей у мінуўшчыну, узняцца на тое самае месца, дзе прамень стаіць, прайшоўшы 20 год жыцця, і мы ўбачым там тое, што адбывалася 30-40 гадоў назад» [1, с. 38-39].

Дарэчы, падобнае тлумачэнне магчымасці часавых падарожжаў сустранецца ў беларускай літаратуры яшчэ раз, прычым – у дзіцячым творы. У 1927 г. у часопісе «Беларускі піонэр» выходзіць апавяданне Янкі Маўра «Піянерскія казкі». Тут настаўнік расказвае вучням новую казку, адрозную ад казак мінуўшчыны. У ёй на першы план выходзіць фантастычны элемент, што таксама спараджаецца тэорыяй Эйнштэйна, а сюжэт казкі – падарожжа ў мінулае, якое ажыццяўляе хлопчык, праўда, з дапамогай чараўніка (бо гэта ўсё ж казка).

Звяртае на сябе ўвагу тое, што тут на першы план выходзіць менавіта навуковы складнік, а не паэтычны, як у А. Аляксандроўскага: «Хуткасьць сьвятла таксама вылічана. Гэтая хуткасьць складае 300.000 кілёметраў у адну сэкунду. Значыцца, у 10 сэкунд сьвятло пройдзе 3 мільёны кілёметраў, а удну мінуту – 18 мільёнаў кілёметраў, у адну гадзіну – 1080 мільёнаў і г.д. Цяпер уявіце сабе, што вы знаходзіцеся на адлегласці 1.080 мільёнаў кілёметраў ад зьявішча. Тады адбітак сьвятла ад яго дойдзе да вашых вачэй праз гадзіну, гэта значыць, што вы ўбачыце зьявішча праз гадзіну пасля таго, як яно адбылося» [3, с. 8-9].

Беларускія фантасты пазнейшага часу не засяроджваюцца на тэхнічных сродках перамяшчэння ў часе. Больш за тое, іх героям не патрабуецца такіх сродкаў.

У апавесці В. Адамчыка «Падарожжа на Буцафале» (1991) сюжэт разгортваецца вакол перамяшчэнняў у часе галоўных герояў – апавядальніка і яго спадарожніка.

Пераход у мінулае ажыццяўляецца ў момант кароткага сну героя, фактычна дрымоты. Прачнуўшыся, ён знаходзіць сябе ў 1938 годзе на са-

вечка-польскай мяжы. Пасля герой пераносіцца ў час яшчэ глыбей – у пачаткак XX ст, нарэшце – у канец XIX. Гэты матыў нагадвае апавяданне А. Александровіча, дзе героі таксама рухаліся ў часе ў адваротным напрамку, усё далей і далей. І таксама ўвага іх канцэнтруецца на другой палове XIX ст. Але перамяшчэнне ў В. Адамчыка ўжо адбываецца без удзелу машыны часу, і да канца застаецца нявытлумачаным, ці было яно на яве, ці ў сне.

Н. Дамброўская, аналізуючы жанрава-стылявыя асаблівасці аповесці, адзначае: «Выкарыстанне элементаў фантастыкі дало магчымасць аўтару вольна аперывраваць адразу двума хранатопамі – хранатопам сучаснасці і хранатопам мінулага, у якіх адначасова лакалізавана аўтарская пазіцыя, аўтарскае “я”» [2, С. 95].

У двух часах існуе і герой рамана А. Федарэнкі «Рэвізія» (2004).

Нібы жыве ў некалькіх целах таксама герой (героі) рамана Алеся Асіпенкі «Святыя грэшнікі» (1988). Цэнтральны персанаж – Лазар Богша, далёкі нашчадак майстра, які стварыў крыж Еўфрасінні Полацкай; некалькі нашчадкаў генія з такім жа імем і прозвішчам жывуць у розныя часы, іх лёсы, а часам і свядомасць адмысловым чынам перакрываюцца.

Падарожнічаюць у часе і героі некалькіх твораў Людмілы Рублеўскай. Пяцёра цэнтральных дзеючых асоб рамана «Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію» (2008) атрымліваюць у спадчыну хату, у якой знаходзіцца часавы партал. Ён дазваляе пераносіцца з Мінска 2000-х гадоў (моманту напісання рамана) у 1933 год.

Героі рамана «Сутарэнні Ромула» (2011) той жа аўтаркі могуць падарожнічаць у часе, стаўшы героямі кнігі. Адзін з персанажаў – пісьменнік, надзелены здольнасцю пераносіць свядомасць прататыпаў герояў на старонкі свайго твора.

У дзіцячай літаратуры падарожжы ў часе натхнілі не аднаго Я. Маўра. Вакол іх пабудаваны і сюжэт кнігі Р. Баравіковай «Казімір сын Ягайлы + Наста з 8 ”Б” = [каханне]» (2007). Пераход у часе галоўнай гераіне дапамагаюць ажыццявіць істоты з паралельнага свету Інф-1 і Інф-2, якія перамяшчаюцца ў мінулае і будучыню праз «калідоры» – сваесаблівыя энергетычныя тунэлі паміж рознымі кропкамі прасторы-часу.

Першапачаткова тэма падарожжаў у часе дазваляла пісьменніку спалучыць элемент гістарычнага апаведу і навуковыя развагі. Пазнейшыя творцы знайшлі ў ёй куды больш шырокія магчымасці, узбагаціўшы праз яе псіхалагізм сваіх твораў, іх філасофскі складнік, а таксама надаўшы ім большую загадкавасць і, як не дзіўна – большую пераканаўчасць. Сапраўды, у незвычайным падарожжы толькі свядомасці героя прасцей павярць, чым у існаванні апарата, які пераносіць дзеючую асобу туды-сюды ў часе таксама і фізічна.

Пры гэтым многія з узгаданых твораў маюць выразныя адметнасці і ў сваёй паэтыцы, спалучаючы рысы некалькіх жанраў. Так, М. Рак адзначае, што ва ўзгаданых творах Л. Рублеўская спалучае элементы «"гатычнага" рамана, фантастыкі і фэнтэзі, дэтэктыва, меладрамы, квеста, кінарамана, твора пра альтэрнатыўную гісторыю» [4, с 276].

У дачыненні да рамана В. Адамчыка «Падарожжа на Буцафале» Н. Дамброўская піша, што «акрамя эпічнага, дакументальнага пачатку, у творы праяўляюцца адзінкі эмацыянальна-выяўленчага (прадметна-апісальнага), дыдактычна-павучальнага, фантастычнага, сатырычнага, прытчападобнага пісьма» [2, с. 95].

Раскрыццё тэмы падарожжа ў часе ў творах беларускіх пісьменнікаў падкрэслівае адметную рысу айчыннай фантастыкі – імкненне данесці пэўныя філасофскія, маральна-этычныя, аксеалагічныя ідэі да чытача праз займальны сюжэт. Пры гэтым аўтары пашыраюць жанравыя межы, спалучаючы фантастыку з філасофскай прозай, выкарыстоўваючы прыёмы, уласцівыя для дэтэктыва, кінарамана, меладрамы і інш. Больш за тое, сама аснова фабулы твора – у дадзеным выпадку падарожжа ў часе – набывае сімвалічны сэнс.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Аляксандравіч, А. Палёт у мінулае / Андрэй Аляксандравіч // Маладняк. – 1924. – № 5. – С. 33–52.
2. Дамброўская, Н. Жанрава-стыліявая сінтэтычнасць аповесці В. Адамчыка "Падарожжа на Буцафале" / Н. М. Дамброўская // VII рэспубліканскія Калеснікаўскія чытанні : матэрыялы рэспубліканскай навуковай канферэнцыі (г. Брэст, 15 снежня 2009 г.) : у 2 ч. / [пад агульнай рэдакцыяй А. С. Кавалюк]. – Брэст, 2010. – Ч. 1. – С. 94–99.
3. Маўр, Я. Піянерскія казкі / Янка Маўр // "Беларускі піянер" – 1927. – № 10. – С. 6–8.
4. Рак, М. Двусветаваць як прынцып арганізацыі мастацкай прасторы раманаў Л. Рублеўскай "Сутарэнні Ромула", "Забіць нягодніка, альбо Гульня ў Альбарутэнію" / М. С. Рак // Беларуская літаратура ў культурнай прасторы сучаснага грамадства : матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі да 120-годдзя з дня нараджэння народнага пісьменніка Беларусі Кандрата Крапівы (Мінск, 3–4 сакавіка 2016 года) / [рэдкалегія: А. А. Манкевіч (укладальнік) і інш.]. – Мінск, 2016. – С. 274–276.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1.09(092)

Т. И. ШАМЯКИНА

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

НАУЧНЫЕ ГИПОТЕЗЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. Г. ПАУСТОВСКОГО

Ключевые слова: Константин Паустовский, географические карты, «Золотая роза», залив Кара-Бугаз, «Теория капитана Гернета», исследования, научные гипотезы, инженерные сооружения, солнечная энергия.

Аннотация. Впервые с точки зрения современного дискурса рассматриваются научные теории, используемые как базовые в произведениях К. Паустовского. Указываются прогрессивные для начала 1930-х гг. изыскания и технологии, работа над глобальными проблемами ученых того времени, недоучет Паустовским некоторых уникальных гипотез, а в то же время прозрение им будущего, собственные оригинальные авторские версии научны проблем.

С детства Константин Паустовский был чрезвычайно любознателен. Особенно он интересовался географическими картами. По карте он мог путешествовать часами и, конечно, изучал те страны, о посещении которых мечтал. В книге о писательском труде «Золотая роза» он вспоминает свое увлечение: «Я изучал течения неведомых рек, прихотливые морские побережья, проникал в глубину тайги, где маленькими кружочками были отмечены безмянные фактории, повторял, как стихи, звучные названия... [2, с. 215]. Так развивалась фантазия и укреплялась память – качества, кровно необходимые каждому писателю.

В начале 1930-х гг. странствия и встречи с разными интересными людьми привели Паустовского к замыслу повести об удивительном географическом объекте – заливе Кара-Бугаз на Каспийском море. Об истории создания этой повести, которая сделала его знаменитым, писатель подробно рассказывал в нескольких своих произведениях, в частности в «Золотой розе».

После возникновения замысла Паустовский тщательно изучал материал – записки знаменитых путешественников и ученых об исследовании Каспийского моря и его окрестностей. «Великолепный мир человеческой пытливости и знаний открылся передо мной» [3, с. 217].

Методы работы Паустовского – с привлечением научных данных – оказались поучительными для других писателей и чрезвычайно актуальными сегодня – с нынешней модой на нон-фикшн. Писатель всегда скрупулезно, буквально с научной дотошностью, изучал жизненные реалии, о которых собирался писать.

Вообще же текст повести структурирован тремя темами, органически переплетенными друг с другом: исследования пустыни и залива Кара-

Бугаз, уникального по своим особенностям; научные гипотезы – поиски наилучших способов исправления, как пишет автор, «ошибок природы»; описания уникальных инженерных сооружений, созданных на основе изысканий и научных гипотез.

Произведение включает в себя рассмотрение множества проблем – изыскательных, научных, инженерных. И все эти проблемы связаны с человеческими судьбами, характерами, отношениями. Повесть наполнена разными персонажами – и вымышленными, и реальными. Соответственно, и наррации здесь разные: эпистолярный стиль – письма героев, их письменные и устные рассказы; отрывки из научных работ; эмоциональное повествование от лица автора, который путешествовал по берегам Каспийского моря, по пустыне, скрупулёзно изучал будущий материал своего произведения. Так же свободно, как в плане стиля, автор манипулирует художественным временем: переносится в разные исторические эпохи, переходит от истории к современности, заглядывает в будущее. «Сухая и строгая тема неожиданно раскрылась во множестве сложнейших связей, перспектив и сверхзадач» [4, с. 29]

Повесть «Кара-Бугаз» приобрела феноменальную популярность у читателей начала 1930-х гг. – и благодаря своим художественным достоинствам, и под влиянием общего подъема трудовой активности, энтузиазма, царившего в стране. Огромные усилия народа позволили успешно выполнить пятилетки. Ритм, заданный первой пятилеткой, когда и писалась повесть, определил и в дальнейшем стремительный бег времени, в результате – достижения СССР грандиозны. «Темпы индустриализации были небывало высокими (а сегодня они кажутся невероятными): с 1928 по 1941 г. было построено около 9 тысяч крупных промышленных предприятий» [1, с. 467], – пишет известный социолог, исследователь советской цивилизации С. Кара-Мурза.

Достигнутые успехи во многом обусловлены трудами ученых. Мало кто знает, что 1930-е гг. характеризуются чрезвычайно плодотворной работой исследователей, инженеров, строителей. Их яркие портреты как раз рисует Паустовский. Ведь только для того, чтобы построить большой комбинат по добыче мираболита (глауберовой соли), наполняющего Кара-Бугаз, и жилого поселка в пустыне, необходимо было решить множество задач: определить лучший сорт нефти для энергетических нужд, доставить ее к заливу за многие сотни километров, найти пресную воду или опреснить морскую, придумать способы собственно добычи мираболита и т.д.

Паустовский познакомился с учеными, которые занимались не только, так сказать, прикладными, но и глобальными проблемами. Инженер Давыдов в безжизненной соляной пустыне сумел опреснить землю умелой поливкой и дренажем и посадить растения. В результате благодаря воле и таланту создал для рабочих настоящий парк. Его опыт имел большое значение для СССР, где пустыни занимали немалую территорию.

Геолог Шацкий интересовался поистине общепланетарными проблемами. Он говорил в беседе с писателем: «Наше время такое, что мы должны уметь ставить далекие задачи» [2, с. 454]. Шацкий имел в виду использования солнечной энергии. У него был четко разработанный план использования энергии солнца.

Характерно, что Паустовский рассказывал в повести и о людях, исповедующих, как писатель тогда считал, ложные научные идеи. Так, инженер Купер, которого чиновники называли «дачником», ратовал за сохранение в национальных республиках этнографических черт. Он говорил: «Необходимо издать декрет, запрещающий уничтожать своеобразные постройки и бытовые черты, если они не противоречат советскому строю. Разнообразие впечатлений делает жизнь полнее, а полнота жизни создает настроение бодрости и подъема. Поэтому нужно сохранить кубические восточные постройки, их цвет, их планировку, сохранить арки на улицах и открыть завод для выделки восточных изразцов» [2, с. 464]. Как видим, это идеи, чрезвычайно созвучные нашему сегодняшнему времени с его вниманием к национальным особенностям каждого региона. Однако автор, охваченный энтузиазмом, царившем на новостройках, тогда идею Купера не принял. Он с иронией пишет: «Купер договорился до того, что нужно один из старых русских городов, вроде Углича, сделать показательным по старине...» [2, с. 464].

Через несколько десятилетий Паустовский, неоднократно писавший о старых русских городах, например, о Тарусе, во многом склонился к идеям Купера, хотя и говорил о необходимости всячески развивать в провинции современную инфраструктуру. Он уже понимал, что все можно совмещать – традиции и новации.

Еще интереснее взгляды у уже упоминавшегося ученого Шацкого. Это реальный человек, с которым, на самом деле, Паустовский познакомился не на Каспии, а в городе Ливны, на стадии замысла повести.

Шацкий, перенесший невероятные страдания во время гражданской войны как раз на Каспийском море, психически заболел. В повести о нем говорится, что он совершенно излечился. Но на самом деле его болезнь давала о себе знать в виде своеобразной идеи (в остальном он был нормален). Эту идею Паустовский подробно описывает в «Золотой розе». Ежедневно геолог отправлял письма в Совет Народных Комиссаров, которые, по просьбе его родственников, на почте изымали. В этих письмах геолог писал: «Всем известно, что в геологических пластах заключена мощная материальная энергия (как, например, в каменном угле, нефти, сланце). Человек научился освобождать эту энергию и использовать ее. Но мало кто знает, что в этих же пластах спрессована и психическая энергия тех эпох, когда эти пласты слагались. Город Ливны стоит на самых мощных в Европе толщах девонского известняка. В девонский период на земле только что

зарождалось сумеречное сознание, жестокое, лишенное малейших признаков человечности. Тусклый мозг панцирных рыб был тогда преобладающим...» [2, с. 210–211]. Шацкий считал, что фашисты научились освобождать психическую энергию девона и предлагал меры для защиты города Ливны от подобной акции. Конечно, все это в глазах Паустовского выглядело чрезвычайно наивно, и все же он подробно изложил в «Золотой розе» взгляды больного ученого.

Однако так ли уж наивен был Шацкий? Ведь в наше время не зря все больше говорят о так называемых «местах силы», о территориях, локусах, где человек чувствует себя либо бодрым, либо, наоборот, угнетенным. Шацкий предвидел открытие каких-то новых видов энергии, потому писатель и почувствовал в нем потенциал, талант прозорливца.

Повесть «Кара-Бугаз» была издана в 1932 г., а в 1933 г. в журнале «Знания – сила» опубликована документальная повесть Паустовского «Теория капитана Гернета», рассказывающая об одновременно возникшей у двух исследователей идеи борьбы с оледенениями северного полушария Земли. Книга Гернета, рассказывающая о методе изменения климата, произвела большое впечатление на Паустовского своей новизной, необычностью, однако она не была признана академическими учеными. Поэтому Паустовский не включал повесть в свои сборники. Однако составители девятитомного Собрания сочинений писателя уже после его смерти включили повесть в Собрание. И не случайно. Только в наше время можно оценить проницательность писателя, обратившего внимание на интересную научную теорию.

Таким образом, Паустовского, в продолжение его детского увлечения картами, продолжали интересовать научные идеи, связанные в основном с географией, хотя он обращался и к биологии, метеорологии, другим наукам. Интересы писателя были разнообразны. А его прозорливость не может не удивлять.

Список использованной литературы

1. Кара-Мурза, С. Г. Советская цивилизация. От начала до Великой Победы / С. Г. Кара-Мурза. – М. : ЭКСМО, 2004. – 640 с.
2. Паустовский, К. Г. Собр. соч. : в 9-ти т. / К. Г. Паустовский. – М. : Худож. лит., 1981. – Т.1 : Романы и повести. – 623 с.
3. Паустовский, К. Г. Собр. соч. : в 9-ти т. / К. Г. Паустовский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 3 : Повести. – 687 с.
4. Трефилова, Г. П. К. Паустовский, мастер прозы / Г. П. Трефилова. – М. : Худож. лит., 1983. – 128 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

Н. М. ШАХНАЗАРЯН

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

АВТОР – ГЕРОЙ – ЧИТАТЕЛЬ В «СВОБОДНОМ РОМАНЕ»

А. С. ПУШКИНА

Ключевые слова: романтизм; реализм; «свободный роман»; дихотомия жизнь – обряд; литературный герой; автор; поэт.

Аннотация. В статье рассматривается проблема соотношения роли автора, литературного героя и читателя в формировании полисемии текста «свободного романа». Сопоставляются приемы нового типа повествования в произведениях Сервантеса, Байрона и Пушкина.

Сложные перипетии взаимоотношения автора, героя и читателя в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (1833) пронизывают сквозную тему соотношения духовного и бездуховного начала подлинной и мнимой жизни.

Впервые проблему достоверности истории жизни литературного героя в изложении автора книги предложил рассмотреть Сервантес в романе «Дон Кихот» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1615). Сервантес разрабатывает принцип «свободного романа», вводит новые приемы взаимодействия между автором, героем и читателем, которые вступают в сотворчество во времени и пространстве. Так, в момент поединка с бискайцем автор прерывает рассказ, объясняя, что последующая история героя открылась в случайно найденных тетрадках, переведенных с арабского языка. Имя «рыцарь печального образа» по предположению Дон Кихота, было подсказано Санчо Пансо его будущим биографом. Написанное автором-самозванцем продолжение истории Дон Кихота вынудило истинного автора в защиту своего авторства и героя продолжить рассказ о подлинной истории жизни. Дон Кихота. *«Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать, мне описывать; мы с ним составляем чрезвычайно дружную пару...»* [1, с. 404], – утверждает Сервантес в финале романа. Автор создает многомерный, саморазвивающийся текст с диалектикой соотношения идеала и действительности, духовного и материального, божественного и земного, раздвигает границы как объективного, так и субъективного мира, приводит к синтезу лирические монологи, эпическое повествование и драматические сцены.

Пушкин находит жанровую форму «свободного романа» под влиянием поэм «Паломничество Чайльд-Гарольда» (*Childe Harold's Pilgrimage*, 1812–1818) и «Дон Жуан» (*Don Juan*, 1819–1824) английского романтика

Д. Г. Байрона. В них не было заданной фабулы и линейной композиции, авторский монолог разворачивался спонтанно, направляемый движением чувств, мыслей, поступков автора и героя, обстоятельствами среды и законами природы.

Преодолев влияние французской риторической традиции, Пушкин освобождает поэтический язык, предельно приближаясь к естественной и непринужденной манере разговорной речи. В этой реформе он следует опыту другого английского романтика – У. Вордсворта (W. Wordsworth, 1770–1850) (статья «О поэтическом слог» Пушкина). Ответом на «спенсерову строфу» Байрона, способной быть *«то шутливой, то возвышенной, то описательной, то сентиментальной, нежной или сатирической – как подскажет настроение»* [2, с. 132], явилась еще более гибкая «онегинская строфа». Язык Пушкина свободен от клише и стереотипов. Неоднократно он говорит о своих грамматических ошибках, неологизмах, прося прощения у А. С. Шишкова (1754–1841), в поисках соответствия точной мысли и слова (*«Она казалась верный снимок Du comme il faut... (Шишков, прости: Не знаю, как перевести»*) [3, с. 364]).

Концепция органического и механического способа мышления проецируется романтиками на тип образного мышления (отказ от аллегории), характер лирического переживания (эготизм/имперсонализм), жанровый синтез, отражающий кантианскую философско-эстетическую идею о стирании границы между объективным миром и субъективным сознанием. основополагающие принципы романтизма: двоемирие, романтическая ирония, жанровый синтез оказали значительное влияние на «свободный роман» Пушкина, прежде всего манерой повествования со свободным хронотопом (инверсии событийной канвы), лирическими отступлениями, дидактическим финалом, дистанцирующим автора от героя и обращенным к читателю. В финале «Чайльд-Гарольда» Байрон пишет: *«Прости, читатель, спутник пилигрима! / Когда его признаний смутный рой / В тебе хоть отзвук находил порой, / Когда хоть раз им чувства отвечали, / Я рад, что посох взял избранник мой. / Итак, прощай! Отдав ему печали, – / Их, может быть, и нет, – ищи зерно морали»* [2, с. 288]. В финале «Евгения Онегина» Пушкин выражает ту же мысль: *«Кто б ни был ты, о мой читатель, ... / Дай Бог, чтоб в этой книжке ты / Для развлеченья, для мечты, / Для сердца, для журнальных сшибок / Хотя крупницу мог найти. / За сим расстанемся, прости!»* [4, с. 370]. Однако отношение Пушкина и Байрона к своему герою существенно отличается. В текстах Байрона роль главного героя играет сам автор, в то время как литературные персонажи играют второстепенную, вспомогательную роль (*«Я не сужу, реален или нет / Мой Дон Жуан, да и не в этом дело – / Когда умрет ученый иль поэт / Что в нем реальней – мысли или тело?»*) [3]). Пушкин создавал своих героев с со-

чувствием и состраданием, раскрыв в их истории подлинную драму жизни, встав в один ряд с Сервантесом и Шекспиром. Для автора Онегин – «добрый мой приятель», «наш герой», «мой Онегин», «мой спутник странный», «неисправленный чудак», «мой бестолковый ученик», а Татьяна «мой верный идеал». Исследователь языка Пушкина В.В. Виноградов верно отметил: *«Романтизм Пушкина был шире рамок какой-нибудь школы. В нем потенциально уже была заложена идея всестороннего охвата и воспроизведения действительности»* [5, с. 51].

Пушкин сохраняет античную традицию обращения к Музе – источнику вдохновения, как и Байрон, но в отличие от него, обращается к ней с задушевной интонацией, как к верной подруге и одновременно небесной покровительнице, дарующей поэтическое откровение. Мироощущение поэта развивается вместе с новыми образами Музы, подсказывающей новый язык для выражения правдивых, а не надуманных чувств и мыслей. Муза Пушкина, проходит эволюцию от классицизма (*«Старик Державин... благословил»*), сентиментализма (*«как вакханочка резвилась»*), романтизма (*«Она Ленорой, при луне, Со мной скакала на коне!»*) до реализма (*И вот она в саду моем Явилась барышней уездной, С печальной думою в очах, С французской книжкой в руках*) [4, с. 362–363]. Персонафикацию Музы в образ определенной героини отмечал Ю.М. Лотман, однако его определение «мифологическая персонафикация» [7, с. 705] не подходит для образа Татьяны. На связь образа Музы с изменением не только темы, но стиливых средств языка автора указывал Г. П. Макогоненко [6, с. 112]. В этой дилемме заложен сложный диалог живой мысли и страстного чувства с книгой, подсказывающей ту или иную форму выражения живой души героини, представление себя в той или иной роли.

Пушкин отчетливо задает дихотомию: жизнь как обряд (*«глядеть на жизнь, как на обряд»*) и жизнь как *«лучшие желанья, свежие мечтания»* [4, с. 364]. Обряд (ритуалы, светские приемы, предрассудки) соотносится с обществом (светское (Петербург) и поместное (дом Лариных) общество), живая душа героя соотносится с Природой (руссоистский идеал) и способностью *«мыслить и страдать»*.

В русле романтической иронии Пушкин замечает, что мать Татьяны тоже в юные годы читала романы С. Ричардсона (1689–1761), влюбилась в «московского Грандисона», но была выдана замуж за Дмитрия Ларина и стала образцовой хозяйкой провинциального поместья (*«Привычка свыше нам дана: замена счастию она»* [4, с. 325]). Судьба Татьяны в какой-то мере повторяет историю ее матери. Онегин совпал с идеальными образами литературных героев из французских романов, которыми она зачитывалась, и взволновал ее душу. Счастье соотносится в романе с «покоем и волей» или с природным чувством. В начале романа Онегин выбирает первое, в конце

желает второго, тогда как Татьяна в начале романа охвачена сильным чувством, а в конце «спокойна и вольна». Принцип зеркального отражения присутствует в драме героев, имевших возможность выразить свои искренние природные чувства друг к другу лишь однажды (Татьяна во время первой встречи с Онегиным, Онегин – в последней встрече). «Духовные глаза» Онегина и Татьяны связаны с пророческими сновидениями героев: Сон Татьяны («Моя, сказал Онегин строго») – сон Онегина («Сидит она и все она») – начало и финал их жизни, в которой «счастье было так возможно» [4, с. 370]. Онегин, подчинившись предрассудкам, не смог отказаться от дуэли с Ленским, Татьяна «другому отдана», ее «судьба уж решена». Пушкин предлагает 2 версии жизни героя – обывателя в глазах общества («Блажен, кто смолоду был молод») и чудака в глазах автора-поэта («Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана» [4, с. 363–364]. Пушкин перечисляет приписываемые обществом разные роли Онегину, восходящие к стереотипам модной литературы («притворный чудака», «печальный сумасброд», «сатанический урод», «демон», Мельмот, космополит, Гарольд).

Дописать роман о герое может только автор в сотворчестве с читателем, но книга об авторе остается открытой, «не допитой до дна». Пушкинская формула автор – герой, автор – ученик продолжилась у М. Булгакова. Мастер прошел все три возможных исхода для Онегина («и он не сделался поэтом, не умер, не сошел с ума»): стал поэтом, сошел с ума и умер, не дописав романа. Его ученик прошел этот путь в обратной последовательности: в начале был мертв для поэзии, затем сошел с ума, а в финале стал поэтом и дописал роман о Пилате, которого прощает Иешуа за раскаяние в отступничестве и малодушии.

Список использованной литературы

1. Сервантес, М. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. Том 2. / М. Сервантес. – М. : Наука, 2003. – 804 с.
2. Байрон, Д. Г. Паломничество Чайльд Гарольда // Д. Г. Байрон : Собр. соч. : в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М. : Правда, 1981. – Т. 2. – С. 131–289.
3. Байрон, Д. Г. Дон Жуан // Д. Г. Байрон : Собр. соч. : в 4 тт. / Под ред. Р. Ф. Усмановой. – М. : Правда, 1981. – Т. 1. – С. 311–370.
4. Пушкин, А. С. Евгений Онегин // А. С. Пушкин. Сочинения / Под ред. М. А. Пявловского и С. М. Петрова. – М. : ОГИЗ, 1949. – С. 311–376.
5. Виноградов, В. В. Стиль Пушкина / В. В. Виноградов. – М. : Гос.изд-во худож. лит., 1941. – 620 с.
6. Макогоненко, Г. П. Гоголь и Пушкин / Г.П. Макогоненко – Л. : Советский писатель, 1985. – С.112–114.
7. Лотман, Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960 – 1990. «Евгений Онегин». Комментарий / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 1995. – С. 704–705.

[К содержанию](#)

УДК 398

И. А. ШВЕД

КНР, Хэфэй, Аньхойский университет

УСТНЫЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ БРЕСТЧИНЫ О ЗАНЯТИЯХ ПРЯДИЛЬНО-ТКАЧЕСКИМИ РАБОТАМИ⁶**Ключевые слова:** устный рассказ, прядильно-ткаческое ремесло, ценность.

Аннотация. На современном полевом материале рассматриваются особенности экспликации в воспоминаниях старожилов тематики, связанной с прядильно-ткаческим ремеслом, акцентируется внимание на аксиологическом аспекте отношения нарраторов к данному занятию. Для многих жительниц Брестчины рукоделие было и остается своеобразным способом бытия, поддержания гендерной, социальной, возрастной идентичности. Вместе с тем в воспоминаниях старожилов труд, связанный с прядильно-ткаческим ремеслом, описывается как тяжелый, вредный для здоровья, мешающей женской самореализации и получения девочками образования; его необходимость была вызвана сначала отсутствием, а потом дефицитом и дороговизной готовых тканей. Подробная осведомленность во всех процессах ручного производства ткани, начиная с выращивания и обработки льна, не является исключительно «женским знанием», как это нередко отмечается в литературе предмета.

В современной полевой этнографической работе часто встречаются рассказы носителей традиции о занятиях прядением, ткачеством, вышивкой, об использовании соответствующих артефактов в повседневных и обрядовых (магических) практиках, об отношении к ним, о текстиле как о локальном художественном явлении, бытующем в повседневной социальной реальности села. Для многих жительниц Брестчины рукоделие было и остается своеобразным способом бытия, поддержания гендерной, социальной, возрастной идентичности. Из полевых записей следует, что и устно-поэтическая традиция, и реалии жизни настраивали девочек на занятие рукоделием, на изготовление качественного текстиля как на обязательную реализацию «женского» предназначения, «доли» [1].

Ряд повествований рассматриваемой тематики имеют ценность с точки зрения устной истории. Часто наши собеседницы – «дети войны» – вспоминают, как относились к текстильным артефактам в лихолетье, как их использовали с утилитарными и ритуально-магическими целями, прятали от грабителей и др. Нередко в ответ на вопрос об образовании респонденток (даже 1940-х годов рождения) можно услышать признание о том, что смогли окончить только четыре класса, поскольку необходимо было помогать взрослым

⁶ Работа выполнена в по заданию ГПНИ в рамках НИР «Апавядальны жаночы дыскурс у кантэксце фальклорнай традыцыі Брэстчыны» (№ г.р. 20211451) при финансовой поддержке Министерства образования РБ.

по хозяйству, и далее следовало подробное описание процессов обработки льна и шерсти [1]. Необходимо также отметить, что в эту называемую “женской” деятельностью работу были включены и представители мужского населения села. Мужчины очень точно могут рассказывать о всех процедурах, связанных с выращиванием и обработкой льна, прядильно-ткаческих работах, причем об этом они знают не только как наблюдатели либо изготовители различных инструментов, но и из личного опыта участия в самих работах.

В связи с довольно широкой представленностью прядильно-ткаческого ремесла в Списке нематериального культурного наследия различных областей Беларуси, включая Брестскую, а также в Государственном списке историко-культурных ценностей, важно понять, все ли представители старшего поколения, носители традиции (детство и юность которых пришлась на послевоенные годы, когда все ткани и одежду приходилось изготавливать им самим и/или их мамам и бабушкам) считают данное ремесло культурной ценностью (значимым культурным выражением), видят ли они необходимость его развития и охраны, хотели ли бы они, чтобы младшему поколению пришлось заниматься такими прядильно-ткаческими практиками. И такие записи, расшифрованные и представленные с максимально возможной точностью, в определенном смысле могут пролить свет на данную проблематику.

Примером может быть разговор, завязавшийся между тремя местными жителями д. Осиповичи Дрогичинского района в доме Брухана Гаврила Павловича 1932 г.р., в гости к которому зашли женщина старшего поколения и девушка (Алеся, которая и сделала запись) (Материал находится в Фольклорно-этнографическом архиве лаборатории “Фольклористика и краеведение” БрГУ имени А. С. Пушкина; расшифровка автора статьи).

Как это часто бывает, разговор о прядильно-ткаческих работах завязался с темы “традиционные посиделки (вычурки)”: “Вычурки собирались. Дывчата ходять с кудылемы, прелы лён, хто вяжа. Но большынство ходылы с прялкамы і прелы. Шэ раньшый і прелы, но на потасах. Гэта, верытыно, аднэй рукою крутыць тое верытыно”. Этот короткий жеский рассказ стал развивать хозяин дома (Г. П.).

Г. П.: Раньшэй прелы, лён сіялы. Ёго пололы, посла рвалы, полыжыць, і працэм пооббывае сім’я, семена. Послі ёго бралы, стелі слалы на попэловы, на грудковы. На пасбішчах, дэ паслы, чыстых, і на тых пастбішчах слалы лён, расстлалы жэншчыны. Он лежал неделі тры.

Соседка: Ой, місяць, можэ.

Г. П.: Можэ, місяць. І когда побачыць, ужэ волокно получаецця, ужэ трыста отходыць од іх, а волокно зверху остаецця. Трыста ў срэдінэ, она осыпаецця. Вот еі ўжэ снымаюць, у снопікі такы маленькі в’яжухі і потым прывоззяць дохаты. І сушаты на печке. Руска печь. Там наставляле на печі. А ўжэ пры колхозе, як тут ужэ робыв, то шушылку спецыяльну робылы.

Соседка: А лён заставляють і зараз сіяты, нас заставляють сіяты.

Г. П.: Вот. Потому шо ны гдэ нэ сіють, один только наш раён. А тыі раёны ны садять. Е, во в газеты було. Потом такая техника була ручная. Тэрлы той лён.

Соседка: Тэрлы, тэрныця называлась.

Г. П.: Две доскі збіты так вот [показывает], а трэтя посрэдинэ, і той ужэмаеш, і тянэ той... повісьмо. Раз, другы раз, повэрнэ, другым боком, вы-вырныть, шэ... После ёго дальшэ обсушуют. І такие стоялы потаса, і доски вбыты, былы гэто...

Соседка: Трэпочка

Г. П.: І трэпалы. Выбывалы тую трэсту полностью.

Соседка: І тогді прелы.

Г. П.: Нет, шэ до престы... После булы такы железны... як іх называють? Грыбні. І на тых грыбнях чысалы, на грыбнях.

Соседка: У мэнэ е.

Г. П.: А ў мэнэ не. На грыбнях. І дажы гэтэ шэ не всё. Шэ булы такыя шчоткы.

Соседка: І шчоткы ў мэнэ е.

Г. П.: Шчоткы із шэрсці кабана, прыткы. І еслі такыя тонкы [ткани], тонку вжэ, называлы намыткы, ілі там на платкы, шэ чысалы тымі шчоткамы той лён, тогді делалі кудэльку і прелы ніткі. После такый вырстат был на всю хату. І зуб'я, набыто колків. Напрядут, снуют. Ходыть такая дівчынка, як ты, да-да, молодых бралы, бо старыя ху... Гэто нада ж скіко там, у нас, кажа, гыба, называецца, гэто гыба, от колка до колка. Так вот, гэта. Скіко гыб насновала? Дэсят, пятнаццить, гэта трэбо тых ныток намотаты на тыі всё! І знаты як по этого накласты. После ставят вырстат. Раньшій вырста був простый, і вырстат (ужэ був такый лёгшый, бальшый, лёгшый ткаты було) навывають ёго.

Соседка: То Алеся должна знаты, я ж радюжкы ткала.

Г. П.: Навывають, а я ззаду шэ сяджу дыржу там, а жэншчына раскладае, і крутят туго на такое качело. Вот. І тогді шэ ныт, еслі прошчыню – два ныта. <неразб.> кладуть – штыры. Надо ёго просунуты в тую ныточку, две в каждую і в бэрдо – есь такое шэ. І тогді сяде і тчэ такая Алеся. Бо для яе трэба на подаркы, нада рушныкы, нада всё ж гэто. Ну всё, всё своё було. І верхняе і ніжняе – всё з гэтого льну. Тогді нэ було такого, шо пойду я куплю. Там був матер'ял, но это было очень дорого. Из своего хозяйста нэ було дэ грошэй взяты.

Соседка: Колысь Люба казала, вязалы біб, завязывалы мотузочком і красылы.

Г. П.: Гэто моя Надія робыла.

Соседка: Плат'я шылы, костюмы. О як ходылы!

Г. П.: І получалысь такыя цвытныя. Полотно тое вытчуць. Пасля шэ заморозкы, лід, нысэ на луг. Знаеш што “луг”? Вода стоіть в болоты. І спод-ныцю таково вышшыі подымае, шоб ны намочытыся і росцілае тые полотна, шоб воно... лыжыть на воді, біляцця.

Соседка: Ой, ны росказуй, бо страшно...

Г. П.: Вот. І наноч лыжеть. І пасля іх сушать. Всё і зробіцця беленькэ-беленькэ, шэ ў мэнэ е этэ, нашоў в сундуку. Тонынькы такыя, шэ лён. Вот. І мой брат, этой, шо погыб, Павэл, матэ такэе наткала тэмноватэ, тонэнькэ, тонэнькэ, і пошыв костюмчыка собі: штаны такыі шырокі, белы. І ны пінжака, а футболочку, так ужэ з карманчыкамы, тут карманчык, і тут, і тут пояс посэрэдыны. О, костюмчык хорошыі.

Соседка: А наш дед Володя, як прышов з арміі. А баба выткала і нэ було колы побэлыты, і нэ було шо одіты, то такые пошыла, штаны шырокі. Пошов в Антополь, пошов в Антополь, і обрїзався. І всё, больш тут нэ був. Поїхав, завэрбовався, і в Баку. Вот такое було... Ай, ёго [ремесла] ны знаты б. А тыпэр хороство і люды всі здоровы <...>

Соседка: Мы із Нюрэі заїхалы ў Ростов, напалы на нас вошы, і ў голову, шкрыбымо-шкрыбымо. А тыі вошы велікэ вжэ! А хучій напысалы, прыслалы нам Дусту. Да мы пошлы ў хазяйкы ў летню кухню спаты, вжэ шоб хазяйка... вночі насыпала, і вночі мы головы помылы. То насыпалы Дусту, то чуть нэ подурілы. Голова пыкла огнэм. О! А тыпэр діткы. О шо наша Алеся – дэвэт-наццать літ. А я вжэ в семнаццать годов пэршыі год поїхала [на зароботки].

Алеся: А я вучусь.

Соседка: А ты ныц ны робыш, а баба вжэ і коровы доіла, колы поїхала...

Г. П.: Это ужэ само роботнік, такэй як ты! Да. На полі. І полоты нада, і ж’еты нада, сырпом, от так (паказвае). Во, во. І пр’есты, і ткаты, і тэрты!

Г. П.: Ой, оёй, ой Божэ! Якая тыпэр доброта! Якая тыпэр доброта, ой!!!

Соседка: А тыпэр, як скажэш, такыя як і ты, другым, усім, молодым, кажэ: “Як так жыты, то ліпш гныты!” А тогді лічное хозяйство було, своё. У нас во гэто мой хутор був, вот, дэ іхня хата стоіть, і вот до Шурэньні, аж там мало оставалось, і туды вот, до луга... гэтыі грэблы, гэто наш. Було два гектара і сорок этой зэмлі, у нас тут тыко. І з гэтыі зымлі, на гэтыі зэмлі мы жылы.

Список использованной литературы

1. Текстильная народная культура Брестчины в отчетах по фольклорной практике студентов-филологов Брестского государственного университета имени А.С. Пушкина / И. Швед // *Teoria i praktyka edukacji estetycznej* : monografia / red. nauk. A. M. Żukowska, U. Lewartowicz. – Lublin : Un-t M. Curie-Skłodowskiej, 2022. – S. 105–118.

[К содержанию](#)

УДК – 76.025 + 37.94

В. И. ШИМОЛИН

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет

ЖУРНАЛИСТИКА НОВОГО ВРЕМЕНИ: КОНВЕРГЕНЦИЯ ИЛИ ИНФОРМАЦИОННЫЙ ПЕРЕДЕЛ

Ключевые слова: блогер, лицензия, интернет, свобода печати, фотожурналистика, сертификат.

Аннотация. Парадокс Интернета – мировая информационная электронная система, или «паутина», оказалась вне зоны идеологического влияния государства, общества, сложившихся веками норм морали, культуры, гуманизма, нравственности и духовности. Изучение феномена безграничной «власти» негосударственной Сети начато с опозданием. Автор статьи предлагает варианты отношений с миром новых СМИ, а одним из действенных вариантов исправления ситуации – лицензирование блогерской деятельности и ее сертификацию.

Развитие мировой информационной периодики происходило путем эволюционным и весьма продолжительным по времени. Глиняные дощечки и бересту заменила бумага. С течением времени и по мере развития цивилизации менялся характер и содержание информации на бумажном носителе. Разновидности публикаций, предназначенной для широкой публики, стали носить названия жанров. Их контент углублялся, публикации стали носить аналитический характер и служить высоким нравственным идеалам. Параллельно развивалась и т. н. бульварная, «желтая» пресса.

Рождение электронных носителей информации внесло коррективы в вербальный и визуальный контент порталов и сайтов. Новейшая цифровая фототехника породила армию добровольных фотохроникеров и собирателей сенсаций. Сфера их деятельности – блогосфера. Знаменитая поговорка «Написано пером – не вырубишь топором», за которую пожилые читатели и любят печатные СМИ, списана в архив. Проницательные ученые предсказывают закат печатной периодики и закрытие газетных киосков. Усугубляя ситуацию, авторы публикаций в электронных СМИ отрицают правописание, синтаксис, орфографию и здравый смысл. Идейное содержание написанного в электронном виде опустилось ниже минимального уровня моральных, нравственных и этических норм, приличий и правил, выработанных столетиями.

Два вечных вопроса волную прогрессивную общественность: «Что делать?» и «Кто виноват?» Понятие свобода печати не означает вседозволенности. Границы дозволенности некому охранять. Запреты и ограничения официальных органов имеют точечный характер и не решают проблемы в

целом. Нравственные внушения не достигают слуха вольнодумцев, а потому бесцельны.

Причина нестабильности информационного пространства и содержащихся в публикациях «завихрений» мысли заключены в т. н. человеческом факторе. Сегодня к блогер-журналистике открыт доступ любому желающему или фрилансеру.

Противостояние профи и графоманов, столь щепетильное и управляемое партией в XX в., в начале третьего тысячелетия стерлось и стало хронической болезнью. Блогеры в этом поединке побеждают числом и уменьем в оперативности. Стоит ли этому явлению огорчаться и бороться с ним? Вспомним о законе общественного развития, которое подпитывает борьба противоположностей. Движущей силой развития социума служат именно противоречия жизни, подтверждая вывод Г. Гегеля о том, что «противоречие – вот что на деле движет миром, и смешно говорить, что противоречие нельзя мыслить» [1, с. 280].

Блогерство нельзя отрицать, замалчивать или игнорировать, оно стало общественным явлением. По утверждению А. Мирошниченко, автора книги «Когда умрут газеты», на базе труда миллионов блогеров вырастает убийца прессы – «вирусный редактор», который породил процесс стихийного выявления в Интернете актуальных тем. Современную журналистику А. Мирошниченко делит на три класса: авторскую, т.е. творческую, индустриальную – журналистику факта, и партизанскую – блогерскую [2, с. 124].

На наш взгляд, блогер – «партизанский журналист» – уже стал на путь разрушения нравственности и морали по причине малообразованности. Но будем объективны, блогерство сеет на информационном поле не только негативную информацию, но имеет перед профессионалами ряд преимуществ. Прежде всего, оперативность и самонадеянность в оценках и комментариях. А. А. Мирошниченко констатирует: «Крушение “Невского экспресса” произошло в ночь на субботу (27 ноября 2009 г. – прим. В. Ш.). Опять были выходные. Журналисты – профессионалы, поэтому воспользовались правом на заслуженный отдых... В общем, вирусный редактор опять обошел профессиональные редакции» [2, с.124].

В цивилизованном обществе востребованными признаются темы и проблемы, которые поднимают профессиональные журналисты. В Интернете значимым становится то, вокруг чего концентрируется внимание многочисленных участников интернет-сообщества, о чем говорят и на что делают ссылки.

Проблема, даже незначительная, сама собой не решится. В научных и популярных выступлениях все чаще мелькают прогнозы о скорой смерти «серьезных газет», а также о появлении на свет новой профессии цифровой

журналистике – конвергентного журналиста, «который пишет мало, фотографирует хорошо и делает все это быстро».

Блоггерство коснулось и такой сферы профессиональной деятельности, как фотожурналистика. Фотожурналистика с появлением цифровой фотографии остается документальным искусством. И в этом качестве подтверждает мысль Н. В. Гоголя о том, что «искусство стремится непременно к добру, положительно или отрицательно: выставляет ли нам красоту всего лучшего, что ни есть в человеке, или же смеется над безобразием всего худшего в человеке». Замечательное свойство фотографического изображения удовлетворять требованиям наглядности, документальности вне зависимости от носителя визуальной и вербальной информации сделало читателя свидетелем события, создавало иллюзию объективности, заставляло верить заключенной в снимках информации.

В этом отношении блоггерство в фотографической сфере не является фотожурналистикой. Экстраполируя профессию конвергентного журналиста на сферу фотожурналистики, следует отличать профессионала универсального фотожурналиста от любителя-дилетанта.

На массе сайтов фотография выполняет не функции документа, а лишь иллюстрирования, украшения и сопровождения текста – т. е. журналистикой не является. Идейный уровень подобных иллюстраций опускается до уровня замочной скважины, сквозь которую нетребовательный потребитель проникает в интимную жизнь «звезд».

Фотожурналистика в процессе исторического развития превратилась в науку с присущими ей законами, правилами, научными школами. Этот факт подтверждает существование множества высших учебных заведений и научных центров, научных школ, изучающих фотожурналистику и ее законы. Современная документальная фотография продолжает традиции прошлого. Образное отражение действительности усиливает зрительное восприятие и пробуждает чувственные эмоции читателя. С появлением цифровой фототехники усилилась тенденция оперативной обработки и трансляции визуально-вербальной информации. Этот поступательный процесс нескончаем уже потому, что фотокамера и видеокамера позволяют не только сохранить память о прошлом, но и заглянуть в будущее.

Список использованной литературы

1. Гегель, Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук : в 3 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Мысль, 1974. – Т. 1 : Наука логики. – 452 с.
2. Мирошниченко, А. А. Когда умрут газеты / А. А. Мирошниченко. – М.: Книжный мир, 2011. – 224 с.

[К содержанию](#)

УДК 7(4)''21''

Л. А. ШКОР

Беларусь, Минск, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка

ИСКУССТВО СЛОВА В ОРГАНИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ПОЗНАВАТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ: ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ

Ключевые слова: искусство слова, музыкально-познавательная деятельность учащихся, полихудожественный подход, принципы, методы.

Аннотация. В начале XXI в. педагогика искусства вступила в период активных трансформаций, детерминированных тотальной цифровизацией, что потребовало от современных педагогов-музыкантов активных поисков «точек соприкосновения» музыки и других областей знания. Современное образование тяготеет к междисциплинарности, и музыкальное искусство не может оставаться в стороне от этих процессов, что актуализирует вопрос качественной коммуникативной подготовки педагога-музыканта к проектной работе с учащимися. С опорой на искусство слова музыкально-познавательная деятельность учащихся становится погружением в мир культуры, способствуя закреплению гуманистических ориентиров в сознании человека.

Усиление социального заказа на развитие у учащихся эмоционально-чувственной сферы (на уроках музыки, литературы, искусства) детерминировано состоявшимся в начале XXI в. антропологическим поворотом в образовании (В. Степин, П. Гуревич, В. Максакова и др.). Выявление и развитие творческого потенциала учащихся средствами искусства – одна из актуальных задач для современных учителей музыки. Создание педагогически насыщенной среды, в которой гармонично объединяются и взаимодействуют различные виды искусства, будет способствовать разностороннему эстетическому развитию личности учащихся младшего школьного возраста. Актуализация полихудожественного подхода при проведении уроков музыки в школе только усилила значение искусства слова, с помощью которого раскрывается содержательность художественных образов, выражаемых средствами музыкального искусства.

Занятия музыкально-познавательной деятельностью раскрывают учащимся социальное значение этого вида искусства, что выражается в установлении позитивной и продуктивной коммуникации, относящейся к эмоциональным потребностям человека (по Л. Золотаревой, М. Кагану, Н. Киященко, Е. Командышко и др.). Музыкальное искусство способно поддерживать и развивать высшие потребности человека, среди которых Э. Абдуллин, И. Арябкина, Е. Бодина (и др.) отмечали потребность в интеллектуальном, культурном, эстетически и педагогически насыщенном

общении, в признании и принятии результатов творческой деятельности, в самореализации, в персонификации (и т.д.). И эта потребность проявляется у учащихся младшего школьного возраста, и именно на уроках музыки, в процессе музыкально-познавательной деятельности педагог, опираясь на искусство слова (используя, например, «вступительное слово» к прослушиваемому произведению или его фрагменту [4]) может оказать содействие в развитии эмоционального интеллекта каждого школьника.

В организации музыкально-познавательной деятельности учащихся обращение к искусству слова видится необходимым потому, что образно-художественное и эмоциональное (и т.д.) содержание музыкального произведения необходимо вербализовать, чтобы посредством искусства слова раскрыть композиторский замысел, пояснить значение созданного им произведения для истории культуры. Таким образом, искусство слова помогает организовать процессы познания в области музыкальной культуры, установить «диалог согласия» (по А. Торховой), каждый участник которого выступает полноправным партнером в диалоге и полилоге (в контексте субъект-субъектного взаимодействия). Искусство слова выступает универсальным средством познания мира музыкальной культуры, средством познания и интерпретации произведений искусства. «Познание и творчество являются средством раскрытия духовно-образной жизни людей, средством познания истины и смысла человеческой жизни» [5, с. 154].

Освоение мира в художественных образах можно назвать уникальным процессом: композитор стремился выразить средствами временного вида искусства свое миропонимание, воссоздав его в знаково-символической и образно-символической системах (любой нотный текст необходимо прочесть и воссоздать исполнителям в инструментальном или вокально-инструментальном звучании, выявив его художественно-образное содержание).

По мнению Ю. Борева, М. Кагана, Ю. Фохт-Бабушкина через искусство (в т.ч. музыкальное искусство) человек осознает целостность мира, непрерывность и многогранность процессов развития художественной культуры, способность искусства отражать всеобщее и частное. Музыкально-познавательная деятельность является сложной для учащихся хотя бы потому, что в ней пытаются уловить эстетические идеи и эмоциональные импульсы, предложить свою интерпретацию художественного образа, воспринимаемого слухом. Отсюда возникает предположение о том, что принципы организации музыкально-познавательной деятельности учащихся с опорой на искусство слова формулируются следующим образом: 1) принцип целенаправленности, целостности и системности педагогического процесса; 2) принцип гуманистической направленности совместной деятельности; 3) принцип партнерства; 4) принцип принятия высказываемых созидательных идей.

Согласно принципу целенаправленности, целостности и системности педагогического процесса, формирование и развитие у учащихся общих представлений о специфике музыкального искусства происходит поэтапно, музыкально-познавательная деятельность позволяет получить представление о скрытой эмоциональной содержательности конкретных образов (природа, сказочный мир, характер движения, образ праздника, образ человека и т.д.). Опора на принцип гуманистической направленности в совместной деятельности позволяет педагогу сфокусировать внимание учащихся на триаде «истина-добро-красота» (по Б. Неменскому). Принцип партнерства и принцип принятия высказываемых созидательных идей позволяет через безоценочность суждения выявить наиболее интересные идеи, воплощение которых оказывается соразмерно поставленным задачам и отводимому для творчества бюджету времени.

Эти принципы позволяют организовать целостный и многоуровневый педагогический процесс музыкально-познавательной деятельности учащихся в полихудожественно насыщенной среде. Ученый и педагог Б. Юсов, разрабатывая идею полихудожественного воспитания учащихся (1970-80 гг.), предложил выявлять связи музыки и живописи, музыки и литературы, музыки и архитектуры (и т.д.) по выразительно-формообразующим признакам: звук/цвет, звук/пространство (и т.д.). Взаимодействие и интеграция искусств была призвана помочь учащимся понимать и «узнавать» художественные образы, воссоздаваемые различными языками искусства (по их видам). Использование полихудожественного подхода с опорой на возможности современных цифровых технологий и в настоящее время является действенным способом развития эстетического создания и эмоционально-чувственной сферы у учащихся, которые в процессе музыкально-познавательной деятельности выявляют возможности передачи звучания музыки в вербальных, визуальных или тактильных характеристиках. Таким образом у них формируется и развивается художественное чутье, возникает потребность в самостоятельной творческой деятельности (т.е. в самоактуализации через творчество).

В организации музыкально-познавательной деятельности учащихся наиболее оптимально опираться на метод эвристической беседы (побуждающий к сознательной созидательной активности) и метод свободного творческого подражания (в конкретной предметно-практической деятельности). Метод эвристической беседы [6; 7], предполагая доброжелательное рассмотрение противоположных точек зрения по обсуждаемой теме, помогает рождению собственных творческих идей наряду с возникновением понимания способов их воплощения (особенно на уроках по теме «Музыка рисует картины», «Выразительная и изобразительная интонации в музыке» и т.д.). Опора на метод свободного творческого подражания позволяет

учащимся переосмыслить чужие творческие идеи, создав на их основе собственный, лично значимый, творческий продукт.

Эти два метода – эвристической беседы и свободного творческого подражания – способствуют осмыслению учащимися палитры возможных вариантов интеграции искусств; на этой основе, при педагогическом содействии, у учащихся активизируется эмоционально-чувственное восприятие, обеспечивающее заинтересованное (мотивированное) погружение в мир музыкальной культуры. Современные цифровые технологии, предоставляя различные варианты визуализации звучания музыкальных произведений, способствуют развитию именно полихудожественного вектора в выстраивании педагогом драматургии урока музыки. А для выстраивания драматургии урока музыки необходимо обращение педагога к искусству слова, которое помогает учащимся осмыслить глубинное родство видов искусства в процессе музыкально-познавательной деятельности.

Список использованной литературы

1. Абдуллин, Э. Б. Музыкально-педагогические технологии учителя музыки : учеб. пособие / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – М. : Прометей, 2005. – 232 с.
2. Арябкина, И. В. Полихудожественные контексты культурно-эстетического развития современных младших школьников / И. В. Арябкина // Науч. мнение. – 2016. – № 2–1. – С. 65–68.
3. Бодина, Е. А. Музыкальная педагогика и педагогика искусства. Концепции XXI века : учеб. для вузов / Е. А. Бодина. – М. : Юрайт, 2017. – 333 с.
4. Шкор, Л.А. Совершенствование нарративных навыков учителя музыки на основе полихудожественного подхода / Л.А Шкор // Непрерывное образование педагогов: достижения, проблемы, перспективы [Электронный ресурс] : материалы VI Междунар. науч.-практ. конференции, Минск, 2 ноября 2023 г. / М-во образования Респ. Беларусь, ГУО «Акад. последиплом. образования». – Минск : АПО, 2024. – С. 821–826.
5. Юсов, Б. П. Взаимосвязь культурогенных факторов в формировании современного художественного мышления учителя образовательной области «Искусство» : избр. тр. по истории, теории и психологии художеств. образования и полихудожеств. воспитания детей / Б. П. Юсов ; ред.-сост. Л. Г. Савенкова. – М. : Спутник+, 2004. – 252 с.
6. Король, А. Д. Основы эвристического обучения : учеб. пособие / А. Д. Король, И. Ф. Китурко. – Минск : Белорус. гос. ун-т, 2018. – 207 с.
7. Хуторской, А. В. Дидактическая эвристика. Теория и технология креативного обучения / А. В. Хуторской. – М. : Моск. гос. ун-т, 2003. – 415 с.

[К содержанию](#)

РАЗДЕЛ II.
КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ
И ПРАКТИКИ СОВРЕМЕННОЙ СЛОВЕСНОСТИ
В ИССЛЕДОВАНИЯХ МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ

УДК 821.161.3

М. В. БУГАЕВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

МОТИВ ЛЮБВИ В ЛИРИКЕ СБОРНИКА «ЖИВОЕ ЗЕРНО»
В. ПОЛИКАНИНОЙ

Ключевые слова: В. Поликанина, любовь, мотив, испытание, физическое, духовное.

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности использования мотива любви в лирике сборника «Живое зерно» В. Поликаниной. Мотивное пространство, связанное с любовным чувством включает в себя различные аспекты проявления: стремление к близости, восхищение любимым человеком, самоотверженность в отношениях, любовь испытание, супружеские чувства.

По мнению известного литературоведа А. Бема, мотив – это «предельная ступень художественного отвлечения от конкретного содержания произведения, закреплённая в простейшей словесной формуле» [1, стб. 594]. Организующим мотивом сборника «Живое зерно» (2006) Валентины Поликаниной, одного из самых известных авторов русскоязычной поэзии Беларуси, становится «формула» любви. Сборник открывается эпитафией из первого послания апостола Павла к Коринфянам: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит. Любовь никогда не перестает...» [1]. Уже это указывает на доминантный мотив – мотив любви, а также определяет тональность стихотворений этой книги: чувство любви связано со способностью человека показать свои лучшие качества, сделать все возможное для возлюбленного. Любовь в изображении В. Поликаниной – это неотъемлемая часть нашей жизни, сложное и многоаспектное явление, крепкая духовная, и физическая связь двух зрелых людей.

Любовь как опасность и искушение представлена в стихотворении «Ах, эти сети, невода...». Здесь, обращаясь к библейскому преданию,

В. Поликанина сравнивает любовь с запретным плодом, погубившим первых людей – Адама и Еву:

*Все ты, любовь! Ты – как беда,
Грозящая лишить нас – рая,
Как в первом яблоке – сплошной искус* [2, с. 25].

Любовное чувство в этом стихотворении не просто соблазн и испытание: она становится для «многочисленных влюбленных» угрозой, превращающей их жизнь в постоянное странствие в поисках пристанища, «края земли». Но, по мнению лирической героини, ощущение тихой пристани обманчиво: оно заманивает все дальше и дальше, отрывая от того, что было дорогим и близким. Любовь здесь не случайно переплетается с мотивом пути («*тернистая дорога, что все стремится ускользнуть*» [2, с. 25]), «*чтоб по твоей идти дороге*» [2, с. 25]): то, что достижимо и просто в молодости («*раньше надо было встать, / Чтоб по твоей идти дороге, / Как в юности, чтоб не устать*» [2, с. 25]) становится более сложным в зрелости и старости, когда романтический настрой пропадает и остаются лишь усталость и разочарование.

Любовь – это то, через что должен пройти каждый, это путь героя, инициация, в результате которой станет понятна истинная суть человека. Используя черты и композицию народной сказки (уход из дома, испытания во время пути, волшебный помощник в лице «*древнего кого-то*» [2, с. 25], сочетание слов «*тина вековая*» [2, с. 25], «*тридевятый поворот*» [2, с. 25]), В. Поликанина демонстрирует свое видение любви, окрашенное в пессимистичные, даже трагичные тона.

Стихотворение «Боль моя сердечная – любовь» написано в традиционной форме заклинания, молитвы и показывает это чувство как стихийную светлую силу, способную «засветить лампадку» в человеке:

*Дай мне изболеться тобой,
Хвори да хворобы отведи,
Чистой слезою упади,
Прилети-приди во сне* [2, с. 25].

Использование глаголов в повелительном наклонении указывает на обращение к данному фольклорному жанру. Важно отметить, что языческие конструкции-просьбы, характерные для такого рода заклинаний («*хвори да хворобы отведи*» [2, с. 25], «*чистой слезою упади*» [2, с. 25]), в стихотворении сочетаются с христианской лексикой («*лампадку*», «*помолюсь*», «*светлый образок*»). В данном случае языческо-христианский синкретизм способствует более полному раскрытию авторской концепции любви как чуда, завораживающей и неподвластной человеку силы. Но эта сила не инфернальная: напротив, она помогает лирической героине («*помолюсь на светлый твой образок*» [2, с. 25], «*заиграй в волшебный рожок*,

/ *Чтобы помнил милый дружок*» [2, с. 25]), способствует ее сближению с любимым человеком.

Драматическая, жертвенная, несчастливая любовь изображена в стихотворении «Первый снег». Любовную мучительную тоску лирической героини В. Поликанина называет болезнью: «*Знаю, вместе с зимой душе суждено заболеть*» [2, с. 36]. Но лирическая героиня принимает эту «болезнь»: она готова вытерпеть многое и отказаться от многого, лишь бы получить «поздравленья» и «признанья» человека, которого она любит («*от тебя я даже злое молчанье приемлю*» [2, с. 36], «*я любовь положу на припеке, у самого сердца*» [2, с. 36]). Мрачный осенне-зимний пейзаж лишь подчеркивает печаль и душевные метания безответно влюбленной женщины: «*небо седое*» [2, с. 36], «*остатки рябины печалью ударят в глаза*» [2, с. 36], «*снеговые бураны*» [2, с. 36], «*стужа морозная*» [2, с. 36]. Пейзаж здесь не просто фон: он не только отражает внутренние страдания героини, но и усиливает их. Стоит отметить, что В. Поликанина не просто не оставляет ни намёка на надежду – она заставляет читателя задуматься, насколько правдивыми и реальными являются чувства, которые зачастую испытывает человек, пытается открыть глаза на суровую реальность: «*Или это – внушенья, и все происходит во мне?*» [2, с. 36]

Плотскую, физическую любовь-влечение показывает В. Поликанина в стихотворении «Когда расставлены все точки над “i”». Поэтесса акцентирует внимание читателя на том, что чувственная, эротическая сторона любви доступна лишь после того, как «*написаны все строчки любви*» [2, с. 41], то есть пройдены определенные этапы отношений между мужчиной и женщиной. Физическая любовь-страсть здесь закономерно сравнивается с огнем в ночи:

*Горят в ночи,
Как две свечи
Два жарких тела* [2, с. 41].

При этом выдерживается и традиционная иерархия отношений, где главный всегда мужчина: «*Ты – госпожа. Он – господин*» [2, с. 41].

Хоть в стихотворении и изображена физическая сторона любви, но поэтесса не акцентирует внимание на ее греховности, порочности. Наоборот, подчеркивается божественное начало процесса: «*И знает только Бог один, / Чего в тот миг душа хотела*» [2, с. 41].

Супружеская любовь изображена в стихотворении «Голубь белый на свободе», написанном в жанре ночной медитации. В стихотворении гармонично сочетаются ночной локус и философские размышления о сути истинной любви. Уснувшая природа здесь выступает фоном, подчеркивающим спокойствие и умиротворенность лирической героини («*тишина*», «*ночуют*», «*нарушить тишь*» [2, с. 52], «*полночный сон клубится*»

[2, с. 52], *«покой разлит»* [2, с. 52]), при этом границы дома и пространства за его пределами размыты в единый микрокосмос, объединенный сном и всеобъемлющим чувством любви.

Данное стихотворение построено по канонам медитативной лирики, терминологически обоснованной М. Эпштейном. В стихотворении В. Поликаниной *«Голубь белый на свободе»* природа не просто «выступает как предмет лирических размышлений, затрагивающих коренные вопросы мировоззрения» [3, с. 7], но и тесно связывается с эмоциональной частью лирической героини.

В стихотворении автор демонстрирует тот этап отношений между мужчиной и женщиной, когда страсти уже утихли (*«покой разлит в крови»* [2, с. 52]), неопределенность и подвешенность исчезли (*«где места нет разлуке»* [2, с. 52]). При этом любовь никуда не делась, а, наоборот, стала крепче и надежнее: *«Где сплетают молча руки / Двое тающих в любви»* [2, с. 52]. Мотив идиллической тихой любви, переплетаясь с мотивом ночи, раскрывается в новом свете. Важно отметить, что в стихотворении ночь не окрашена мрачными, тоскливыми или тревожными тонами, она также не связана со страстью: здесь ночь – это время отдыха перед новым днем, время *«равновесия в природе»*:

*Там, где месяц отдыхает,
Там, где звезды гнезда вьют,
Где нарушить тишь, порхая,
Невдомек и соловью* [2, с. 52].

Горькую, неразделенную, но при этом исцеляющую любовь показала В. Поликанина в стихотворении *«Ты не думай, что прошла я мимо»*. Обращаясь к возлюбленному, лирическая героиня сразу обозначает глубину своей любви: *«Я тебя возвысила, любимый, / До немых немислимых высот»* [2, с. 65]. Несмотря на горечь, принижающую каждую строку стихотворения, любовь здесь связана с сакральным, священным, божественным: *«И любовь мою к тебе святую / Только небо может разгадать»* [2, с. 52]. Таким образом, возвышается не только человек, к которому обращаются, но и сама лирическая героиня (*«легкокрылая»* [2, с. 65], ангелоподобная), чувства которой подчеркнута платонические, жертвенные, «неземные», отличающиеся отсутствием физического интереса. Не случайно любовь лирической героини сравнивается с материнской: *«За тебя молюсь я, безрасудный, / Как молилась в жизни только мать»* [2, с. 52].

Героиня понимает, что разлука с любимым человеком была лишь к лучшему (*«не разбились мы, как два сосуда»* [с. 65], *«будет светлым воинство мое»* [2, с. 65]). Стихотворение построено на приеме антитезы: есть лишь светлая любовь лирической героини, описываемая религиозной и возвышенной лексикой (*«светлое воинство»*, *«благодать»*, *«святая лю-*

бовь», «молилась», «неземное»), и остальное, более низменное и приземленное: возлюбленный, к которому обращаются, «безрассудный» [2, с. 65], жизнь без возлюбленного – «житье» [2, с. 65], лирическая героиня в глазах возлюбленного «шальная» [2, с. 65].

Поздняя любовь, которая «бывает лишь только однажды» [2, с. 66], описана в стихотворении В. Поликаниной «Пусть разлука тебя не коснется». Восходящий к фольклорной традиции мотив колдовства встречается уже в первом катрене: «Пусть разлука тебя не коснется, / Но не пей приворотного зелья» [2, с. 66]. Он обозначается элементами приворотного обряда, а также мотивами вещего сна:

*Разбуди меня прикосновеньем
К снам души твоей, доброй и мудрой.
Разожги меня всем откровеньем
Вещих слов, что приходят под утро* [2, с. 66].

Зрелость и мудрость лирической героини подчеркнуты фразой: «И когда не смогу я с тобою / Быть пустыней, измученной жаждой» [2, с. 66]. Сравнивая себя с «вечно холодной землей» [2, с. 66], лирическая героиня надеется на то, что «добрый и мудрый» возлюбленный сможет «разжечь» [2, с. 66] ее чувства.

Любовь – важнейшая тема и один из основных мотивов в творчестве русскоязычной поэтессы Беларуси В. Поликаниной. Данный мотив выступает в своем конкретном воплощении в первую очередь как любовь к мужчине в ее различных ипостасях: от возвышенного, бесплотного чувства до обжигающей любви-одержимости. Представление поэтессы о любви как о высшем и оттого непостижимом идеале драматично и закладывает основной конфликт любовной лирики В. Поликаниной: несоответствие желаемого (воображаемого) и действительности, реальности, где есть место боли, непониманию и разлукам.

Список использованной литературы

1. Библия онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://bible.by/>. – Дата доступа: 24.08.2024.
2. Поликанина, В. П. Живое зерно: Избранная лирика / В. Поликанина. – Минск : Четыре четверти, 2006. – 200 с.
3. Эпштейн, М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. – М. : Высшая школа, 1990. – 303 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

А. А. ДАБРАЛІНСКАЯ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
Навуковы кіраўнік – В. М. Смаль, канд. філал. навук, дацэнт

АДБОР РЭПРЭЗЕНТАТЫЎНЫХ ТВОРАЎ СУЧАСНАЙ П'ЕСЫ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ

Ключавыя словы: драматургія, аксіялогія, тэматыка, п'еса-казка, канфліктнасць, гісторыя, развіццё, фарміраванне.

Анатацыя. Прааналізаваны найбольш актуальныя тэмы беларускай дзіцячай драматургіі. Прадстаўлены творы пэўнай тэматыкі для дзяцей рознага ўзросту.

Літаратуразнаўчая навука ў другой палове ХХ ст. перажывала працэсы дэідэалагізацыі, што прывяло да большага вывучэння беларускай драматургіі для дзяцей. Менавіта ў гэты час з'яўляецца вялікая колькасць пісьменнікаў, якія надаюць вялікае значэнне п'есам для дзяцей і падлеткаў, тым самым звяртаюць іх увагу на тэатр і беларускую літаратуру ў цэлым.

Галоўнай асаблівасцю беларускай дзіцячай драматургіі з'яўляецца разнастайнасць тэматыкі. У дзіцячых п'есах раскрываюцца розныя тэмы: ад казкі і фантазіі да сацыяльных пытанняў і гістарычных падзей. Многія п'есы з'яўляюцца апрацоўкамі казак, што паказвае ўплыў народнай культуры і фальклору на беларускую драматургію. Багацце народнай творчарці дазваляе пісьменнікам выкарыстоўваць казкі як аснову для свайго твору, пры гэтым шырока імпрывізаваць і фантазіраваць.

І. Сідарук з'яўляецца адным з тых драматургаў, які паклаў сюжэты твораў Я. Баршчэўскага на сваю п'есу-казку “Юнак і Вядзьмар” (2004). Вобразы герояў абодвух пісьменнікаў падобныя, але іх характары розныя, як і перыпетыі твораў. У драматургічных апрацоўках праяўляюцца твораў назіраецца захаванне канфлікту, але героі гэтых твораў паводзяць сябе пазнамаму, таму што змяняецца жанр твора. П'есы-казкі звычайна друкуюцца для дзяцей ад 6 да 11 гадоў, таму што яны лёгкія для ўспрымання дзецьмі такога ўзросту. У іх паказваецца традыцыйная барацьба добра і зла, якая існуе і ў звычайных казках.

Таксама высока падымаецца тэма сяброўства, якую нам паказвае С. Кавалёў у п'есе-казцы “Пясчаны замак” (2006). Яго героі, Пясчанік, Гліннік і Вапнінка, слабыя паасобку, але разам здольныя супрацьстаяць розным зладзеям. Аўтар паказвае сваім чытачам, што героі не ідэальныя, маюць станоўчыя і адмоўныя рысы характару, але іх сяброўства дапамагае ім выратаваць усіх ад разбуральнікаў. П'есы “Звар'яцелы Альберт” і “Трышчан і Іжота” – гэта апрацоўка праяўляюцца твораў у драматургічных.

С. Кавалёў надае старажытным сюжэтам сучасную апрацоўку. Дзякуючы гэтаму, складаныя для ўспрымання тэксты становяцца даступнымі для дзяцей малодшага ўзросту.

Актуальнымі для дзяцей з'яўляюцца п'есы, прысвечаныя Новаму году, таму што менавіта гэты час звязаны з чараўніцтвам. Такія п'есы насычаны адмоўнымі персанажамі, якія хочуць перашкодзіць сустрэчы Новага года, аднак Дзед Мароз, Снягурка і розныя жыхары лесу заўсёды перамагаюць. Прыкладамі такіх п'ес з'яўляюцца: М. Марчук “Цётхна Прастуда і Новы год” (2008), Г. Аўласенка “Новы год у лесе” (2003), Л. Рублеўская “Спадчына бабулі Зімавухі” (2003), Т. Краснова-Гусачэнка “Навагоднія прыгоды Марусі” (2023).

Адной з галоўных тэм дзіцячай драматургіі звязана з каштоўнасцямі, мараллю і паводзінамі чалавека. У творах беларускіх драматургаў аксіялогія выказваецца ў асуджэнні несправядлівасці і безграмадскасці, у пахвале справядлівасці, чалавечнасці і сур'ёзнасці, што ўплывае на становленне дзяцей і падлеткаў. Прыкладам з'яўляецца п'еса А. Дударова “Кім” (2000), дзе галоўнай праблемай становіцца выздараўленне дзяўчынкі Юлі, якой перашкаджае радыяцыйная зона, і крымінальнага дзеяча. Характары гэтых персанажаў увасабляюць гуманізм і бесчалавечнасць. З дапамогай гэтых рыс аўтар паказвае, што любоў і чалавечнасць спрыяюць духоўнаму выздараўленню не толькі дзвух асоб, але і ўсяго грамадства. Падобныя п'есы пішуцца для дзяцей ад 11 да 14 гадоў.

А. Саскавец у сваёй аднаактавай п'есе “Старэйшы брат” (2003) падымае тэму збяднелай часткі грамадства, што датычыцца і лёсу дзіцяці. Але канфліктнасць у творы і вырашэнне праблемы паказваюцца вельмі спрошчана. Без поўнага паказу праблемы у п'есе чытач не зможа адчуць праўдзівасць жыццёвага шляху, сутнасць вырашэння канфлікту ў творы. У дзіцячай літаратуры вельмі важна паказаць вастрыню сітуацый, учынкі і паводзіны герояў у такіх абставінах, каб дзеці, прачытаўшы твор, змаглі нешта ўзяць для сябе, задумацца над паводзінамі герояў, бо менавіта гэта фарміруе іх уласнае меркаванне наконт складаных жыццёвых сітуацый.

Глыбіня і важкасць дзіцячай п'есы часта не саступае “дарослай”. Дзіцячыя п'есы скіраваныя на павышэнне духоўных каштоўнасцей у дзяцей, уяўленне добра, праўды і прыгажосці ў жыцці.

Значна вышэйшым маральным ўзроўнем характарызуюцца п'есы, якія напісаныя для падлеткаў і юнакоў ад 15 да 17 гадоў. Тэмы, якія ў іх падымаюцца, псіхалагічна складаныя, заглыбленыя, што прымушае задумацца, фарміруе асабістую пазіцыю. Такія тэмы падымаюцца, напрыклад, ў п'есе Г. Марчука “Каханне маё нешчаслівае” (1998). Галоўнай праблемай з'яўляецца сэнс чалавечага існавання разам з сацыяльнымі і каштоўнымі пераменамі. Цяжэй усяго моладзі, якая стаіць на ростанях жыцця.

Аўтар паказвае самыя розныя характары, каб паказаць, чым жыве сучасная моладзь і грамадства.

Тэма вучобы, студэнцкага і школьнага жыцця з’яўляецца адной з важных і цікавых тэм беларускай дзіцячай драматургіі. Вучоба паўстае ў п’есах як праблема, якая вырашаецца шляхам маладзёжнай кемлівасці, сардэчных перажыванняў, узаемаадносін з настаўнікамі і аднагодкамі. Прыкладам п’ес, дзе закранаюцца гэтыя тэмы, з’яўляецца камедыя Я. Колева “Старажытны перыяд, або Гісторыя і каханне” (2006), п’еса З. Дудзюка “Зачараванасць тэатрам” (2005).

Сучасныя драматургі прапануюць дзецям п’есы на гістарычную тэматыку, бо гісторыя дае магчымасць асэнсоўваць жыццё, дае ўбачыць шматбаковасць сучаснай рэчаіснасці, на прыкладзе гістарычных персанажаў убачыць асаблівасці характару людзей. Гістарычныя п’есы паказваюць іншы ўзровень чалавечых стасункаў і вырашэння канфліктных сітуацый, які адрозніваецца ад тых, што паказваюць п’есы для малодшага ўзросту. Прыкладам такіх п’ес з’яўляюцца А. Дудараў “Чорная Панна Нясвіжа” (1998), А. Дудараў “Князь Вітаўт” (1993), С. Кавалёў “Стомлены д’ябал” (1997), Р. Баравікова “Барбара Радзівіл” (1992).

Як паказвае аналіз матэрыялу, беларуская дзіцячая драматургія займае значнае месца ў культурным жыцці краіны. Яна выяўляе мноства тэм, якія спрыяюць развіццю і фарміруюць мастацкі густ дзіцячага чытача. Вядучымі тэмамі дзіцячай драматургіі з’яўляюцца: барацьба добра і зла, сяброўства, чалавечнасць, душэўны спакой, сэнс чалавечага існавання, каштоўнасныя перамены, збяднелая частка грамадства, тэма вучобы і школьнага жыцця. Дзіцячая драматургія дапамагае развіваць такія рысы, як дабрачыннасць, прыязнасць, справядлівасць, сіла духу, сумленнасць і многія іншыя. У дзіцячых п’есах адлюстроўваюцца паводзіны і ўчынкі герояў, рысы характару персанажаў, якія ўзмацняюць маральнасць дзіцячай душы, вучаць дзіцяці мудрасці, вучаць прымаць правільныя рашэнні, дапамагаюць выхоўваць добразычлівыя адносіны, павагу да гісторыі і культуры сваёй краіны. Дзіцячая літаратура заўсёды схіляецца да прыярытэту агульначалавечых каштоўнасцей і развіцця будучага пакалення.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Драбеня, Ф. В. Жанравыя асаблівасці драматургіі Сяргея Кавалёва / Ф. В. Драбеня // Веснік БДУ. Серыя 4. – Мінск, 2004. – С. 3–7.
2. Трафімчык, А. В. Беларуская дзіцячая драматургія / А. В. Трафімчык. – Мінск, 2012. – 128 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

А. А. ДАБРАЛІНСКАЯ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
Навуковы кіраўнік – В. М. Смаль, канд. філал. навук, дацэнт

**ВЫХАВАЎЧЫ ПАТЭНЦЫЯЛ П’ЕСЫ “МАЛЕНЬКІ АНЁЛАК”
С. КАВАЛЁВА**

Ключавыя словы: драматургія, філасофія, актуальнасць, натхненне.

Анатацыя. Паказана значэнне беларускай дзіцячай драматургіі для дзяцей і падлеткаў. Прааналізавана п’еса, выяўлены значэнне і вахаваўчая мэта твора для дзяцей.

Паняцце “дзіцячая літаратура” даўно прызнанае і ўсім вядомае. Але ёсць асобная галіна гэтай літаратуры – гэта дзіцячая драматургія, якая, як і іншыя формы мастацтва, прызначаная для забавы дзяцей і юнакоў. Яна прыцягвае ўвагу дзяцей яркімі героямі, займальнымі сюжэтамі і цікавымі сцэнамі, робячы працэс успрымання мастацтва прыемным і запамінальным. Праз сюжэты і дыялогі драматургія дапамагае дзецям лепш разумець свет, вучыць іх новым словам, паняццям і навыкам. Многія творы дзіцячай драматургіі змяшчаюць маральныя ўрокі, якія дапамагаюць дзецям ад-розніваць дабро і зло, разумець значэнне сяброўства, сумленнасці, смеласці і іншых цнотаў. Такія п’есы могуць стымуляваць дзяцей да разважання аб правільных і няправільных паводзінах.

Праз знаёмства з п’есамі дзеці вучацца разумець і аналізаваць літаратурныя творы, што садзейнічае развіццю іх літаратурнага густу і навыкаў чытання. Дзіцячая драматургія дапамагае перадаваць важныя маральныя і этычныя ўрокі, садзейнічаючы фарміраванню станоўчых рыс характару ў дзяцей. П’есы могуць узнімаць важныя сацыяльныя пытанні і вучыць дзяцей узаемадзейнічаць з навакольнымі, вырашаць канфлікты і разумець разнастайнасць чалавечых адносін. Менавіта дзіцячая драматургія станоўча ўплывае на фарміраванне маленькіх чытачоў, з-за чаго драматургічныя творы ніколі не страцяць сваёй актуальнасці.

Прыкладам такога драматургічнага твора для дзяцей выступае п’еса Сяргея Кавалёва “Маленькі Анёлак” [2]. Гэты твор арыгінальны па сваёй форме: ён напісаны ў выглядзе мана-п’есы. Гэта азначае тое, што дзеянні ўсіх асоб п’есы выконвае толькі адзін чалавек, апранаючыся ў розныя адзенні, якія падыходзяць пэўнаму герою. Галоўнымі тэмамі п’есы з’яўляюцца дапамога і міласэрнасць. Гэта філасофская гісторыя маленькай незямной істоты Анёлка, які папрасіў Усемагутнага Бога прызначыць яго Апекуном Забытых

Жывёлаў, іх Анёлам-ахоўнікам, таму што ён не разумее і баіцца людзей, бо апошнія, на яго думку, “шмат і мудрагеліста гавораць”.

П’еса “Маленькі Анёлак” пачынаецца з эпіграфа:

Бог даў нам мажлівасць хоць неяк
разумець свае пакуты, разумець
пакуты жывёлаў нам не дадзена.
Мы не ведаем, дзеля чаго
жывёлы створаны і хто яны такія.
К. С. Льюіс [2].

З дапамогай гэтых слоў Сяргей Кавалёў перадае сваім маленькім чытачам глыбокія філасофскія разважанні аб прыродзе пакут і нашым разуменні свету. Гаворыцца аб тым, што людзі маюць магчымасць усведамляць і аналізаваць свае пакуты, але не ў стане зразумець пакуты жывёл, а таксама іх прыроду і прызначэнне. Гэтыя радкі пераклікаюцца з пытаннямі аб чалавечым месцы ў свеце і адказнасці перад іншымі жывымі істотамі. Аўтар узнімае тэмы спачування, узаемасувязі паміж усімі жывымі істотамі і абмежаванасці чалавечага разумення. Мастак слова падае гэтыя словы як эпіграф да сваёй п’есы ў якасці закліка да больш глыбокага разважання аб этыцы ў адносінах да жывёл і прыроды ў цэлым, а таксама аб межах нашых ведаў і ўсведамлення свету вакол нас.

Малітвы жывёл у п’есе напісаны паводле вершаў Кармэн Барнос дэ Гаштольд у перакладзе самога драматурга. Кожна малітва пачынаецца са звароту да Бога, а заканчваецца словамі “Аман”. Кожны радок малітваў напоўнены шчырымі эмоцыямі і пачуццямі перасанажаў, якія дапамагаюць Маленькаму Анёлу больш дакладна зразумець усе праблемы і перажыванні жывёл, напрыклад:

Я такая шэрая,
усёмагутны Божа,
што нават не ведаю,
ці памятаеш ты пра мяне.
Заўсёды насцярожаная, усімі цкаваная,
грызу нешта тут і там,
жыву з мізэрных крохаў.
Ніхто ніколі мне нічога не даў!
Хіба гэта ганьба – быць мышшу?... [2]

Такой адказнай справай, як дапамога ўсім жывёлам, вырашыў займацца Маленькі Анёлак. Спачатку ён захапляўся важнай мэтай сваёй працы, таму што зможа дапамагчы тым, хто не здольны гэта зрабіць самастойна: “Ах, як цудоўна быць анёлам! Нават такім маленькім анёлкам, як я. Вы ведаеце, што ў кожнага з вас, людзей, ёсць свой Анёл-ахоўнік? У

цябе... у цябе... і ў цябе таксама. Але я — не разумею і баюся людзей. Вы такія цяжкія, такія сур’ёзныя, такія велічныя. А я — такі маленькі і лёгкі. І я папрасіў усёмагутнага Бога: «Божа, прызнач мяне ахоўнікам якога іншага, прасцейшага стварэння». І тады ўсёмагутны Бог прызначыў мяне Апекуном Забытых Жывёлаў» [2]. Ён шчыра радаваўся, што, нарэшце, і ў жывёл з’явіцца ахова, што ім будзе бяспечна жыць, таму што людзей ахоўваюць заўсёды, а пра жывёл забываюць.

А потым Маленькі Анёл пачаў хвалявацца за тое, што ён не разумее не толькі людзей, а і жывёл, а дакладней — іх мову. А як тады разумець жывёл і іх малітвы, калі яны ўвогуле ёсць? Тады Усемагутны Бог супакоіў Анёла: «У жывёлаў таксама ёсць малітвы. Ёсць свае просьбы і падзякі, радасці і няшчасці. Трэба толькі пачуць іх і зразумець» [2]. Важна, што мастак слова дае магчымасць сваім маленькім чытачам убачыць тое, што не толькі людзі могуць адчуваць станоўчыя і адмоўныя пачуцці, а і жывёлы таксама. Яны таксама жывыя, іх трэба аберагаць і клапаціцца пра іх самаадчуванне.

З усёю шчырасцю Анёлак імкнуўся дапамагчы жывёлам, слухаў іх малітвы, думаў пра тое, як іх выратаваць. Разам з карыснымі дзеяннямі Анёла аўтар перадае і яго пачуцці і думкі: «Дзіўна: ён не ведаў, як маліцца, а выказаў усе свае пачуцці да Бога» [2]. Гэтымі словамі Сяргей Кавалёў паказвае чытачу, што пры складаных жыццёвых абставінах неабавязкова ведаць пэўныя словы, пасля якіх жыццё стане лепшым. Трэба проста звярнуцца да пэўнага чалавека ці Бога з усёй шчырасцю сваёй душы і выказаць свае пачуцці і думкі звычайнымі словамі.

Як аказваецца, дапамога Маленькага Анёла асабліва не была патрэбна жывёлам. Яны проста расказвалі пра сваё жыццё, не патрабуючы нічога. Больш таго, некаторыя (як, напрыклад, ганарлівец Певень) ледзь не варожа ўспрымалі прапанову Анёлка: ««Хто, я няшчасны?! — крычаў Певень. — У мяне дзесяць прыгожанькіх жонак-курыц і я іх сам ахоўваю. Мне не патрэбна твая дапамога, нахабнік! На двубой!» Уяўляеце: двубой Пеўня з Анёлкам! Вам смешна, а мне было не да смеху. Я вымушаны быў прасіць прабачэння і тлумачыць Пеўню, што я — Божы пасланец і выклікаць мяне на двубой — тое самае, што выклікаць самога Бога. Певень пагардліва абгледзеў мяне з ног да галавы, узмахнуў крыламі, ускочыў на плот і пракрычаў...» [2]. Пасля такога выпадка Анёлак толькі засмяўся, без крыўды і абурэння, бо сам Бог паступіў бы так. Анёлак-ахоўнік прапаноўваў сваю дапамогу кожнаму, а калі нехта не згаджаўся, то ён спакойна пакідаў гэтую жывёлу, бо кожная істота сапраўды мае выбар, прымаць дапамогу і ахову ці не.

Несумненны інтарэс у сувязі з такім героем, як ганарлівы Певень, уяўляе псіхалогія і іншых персанажаў. Амаль усе жывёлы ў сваіх малітвах гаварылі пра іх складаны і несправядлівы лёс. Мыш гаварыла пра яе вельмі маленькі памер, пра яе незаўважнасць і пра тое, што яна можа памерці з

голаду. Сабака гаварыў пра яго недаацэненасць, пра то, што за яго складаную працу “кідаюць старыя косткі і вельмі з таго ўсцешваюцца” [2]. Папугай і Малпа таксама скардзіліся на несправядлівае жыццё, несур’ёзнае стаўленне да іх. А некаторыя жывёлы, напрыклад, Блыха і Жырафа, не глядзячы на свой памер і астатнія недахопы, былі цалкам задаволеныя сваім жыццём і лёсам. Ва ўсіх свае праблемы і недахопы, але знаходзіцца і глыбока няшчасная істота – Марская Зорка, якой без дапамогі Анёлка проста не абысціся: трэба было прымацаваць Зорку зноў на неба.

Маленькі Анёлак нікога з іх не змог выбраць, нікому не змог адмовіць у дапамозе і любові. Калі ён пакідаў Афрыку, то думаў: “І застаўся Апекуном Забытых Жывёлаў. Усіх жывёлаў: вялікіх і малых, дзікіх і свойскіх, драпежных і рахманых. Нічога, што я маленькі Анёлак. Дам рады..”. Апафеозам п’есы з’яўляецца разуменне Маленькага Анёлка: “Так Бог узнагароджвае мяне за рашэнне не пакідаць нікога з жывёлаў без дапамогі і любові” [2].

П’еса “Маленькі Анёлак” Сяргея Кавалёва – гэта значны твор у дзіцячай драматургіі, які працягвае заставацца актуальным дзякуючы сваім выхаваўчым, эмацыйным і культурным аспектам. Гэтая п’еса дапамагае дзецям зразумець важныя жыццёвыя ўрокі, развіваць эмпатыю і шанаваць культурную спадчыну. П’еса вызначаецца сваёй пазнавальнасцю. Адзін з галоўных урокаў заключаецца ў неабходнасці праяўляць спачуванне і клопат не толькі да людзей, але і да жывёл. Маленькі Анёл, дапамагаючы жывёлам, паказвае, што ўсе жывыя істоты заслугоўваюць любові і абароны. П’еса Сяргея Кавалёва “Маленькі Анёлак” падкрэслівае нашу адказнасць за тых, хто слабейшы і залежыць ад нас. Яна нагадвае аб тым, што мы павінны абараняць і клапаціцца аб прыродзе і пра жывёл, паколькі яны не могуць пастаяць за сябе. Анёл-ахоўнік у п’есе сімвалізуе дабрыню і дапамогу, якія могуць мяняць свет да лепшага. П’еса можа натхніць маленькіх глядачоў на здзяйсненне добрых спраў і дапамогу тым, хто мае ў гэтым патрэбу.

У цэлым п’еса “Маленькі Анёлак” вучыць нас быць больш чалавечнымі, уважлівымі і адказнымі ў адносінах да ўсіх жывых істот, прызнаваць іх каштоўнасць і імкнуцца да гарманічнага суіснавання.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Драбень, Ф. В. Жанравыя асаблівасці драматургіі Сяргея Кавалёва / Ф. В. Драбень // Веснік БДУ. Серыя 4. – Мінск, 2004. – С. 3–7.
2. Кавалёў, С. Маленькі Анёлак [Электронны рэсурс] / С. Кавалёў. – Рэжым доступу: https://knihi.com/Siarhiej_Kavalou/Malenki_Aniolak.html. – Дата доступу: 27.05.2024.
3. Трафімчык, А. В. Беларуская дзіцячая драматургія / А. В.Трафімчык. – Мінск, 2012. – 128 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 / 82-3

К. С. Зиневич

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет

имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

ОБРАЗ ХРАМА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

Ключевые слова: храм, образ-символ, проза, сакральное, сатира, реализм.

Аннотация. В статье рассмотрены особенности художественного изображения храма/церкви в произведениях Н. В. Гоголя, определено значение данного образа, отмечена амбивалентность его трактовки.

Н. В. Гоголь в своих произведениях поднял ряд философских проблем: души личности (сознания), связи метафизики и социального, уникального понимания феномена предпринимательства и хозяйствования в трансформации христианской жизни, адаптации христиан к общественным отношениям и т.п.

Динамика изучения творческой и жизненной биографии писателя в последние годы последовательно ориентировалась на включение его в контекст христианской культуры как церковной, так и внецерковной религиозности. Религиозное сознание Н. В. Гоголя – тема дискуссионная. В основе этого сложного типа сознания лежит апокалиптическое мышление, явившееся результатом обостренного религиозного чувства. Христианские основы мировоззрения Н. В. Гоголя прослеживаются во всем его творчестве. Эта религиозность приобретает эстетический характер от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Мертвых душ».

«Религиозная специфика раннего творчества Н. В. Гоголя связана с двумя важнейшими концепциями христианского мировидения – возмездия за грехи и пути спасения души» [3, с. 48]. Н. В. Гоголь своим творчеством пытается исправить себя и человечество, ориентированное на исправление их пороков путем возмездия. Именно сомнения и страхи, порожденные преследующей мыслью о смерти, заставили его так настойчиво искать подтверждения существования Бога. Религиозные потребности сформировали акцент на практическом аспекте религии; ему нужна была особая духовность, которая позволила бы ему преодолеть сомнения и вернуться к вере. Такая практика становится искусством. По своему религиозному облику Н. В. Гоголь принадлежал к людям, прекрасно знавшим разницу между божественным и человеческим.

В начале своей литературной карьеры Н. В. Гоголь находился под сильным влиянием европейского романтизма (преимущественно англий-

ского и немецкого). Гиперболизация, фантастическое преувеличение либо преуменьшение размеров, объектов, расстояний между объектами (вспомним путь в Санкт-Петербург в «Затерянной грамоте» и в «Ночи перед Рождеством»), а также героев (размеры Тараса Бульбы или Пацюка), являются средствами, придающими литературе Н. В. Гоголя свойства, которые присущи устному народному творчеству. Интересной и неотъемлемой чертой творчества Н. В. Гоголя является его произведения о необычном, фантастическом и потустороннем.

Церковь как пространственный образ – один из важнейших в художественном мире Н. В. Гоголя. Эстетическим приоритетом готического храма становится доминирующая идея высоты, которая превалирует в изображении золотых куполов православного храма («вершин»), затем появляется в образах видения, небесного великолепия, он сияет и завершается символом духовного строительства. Отношение Н. В. Гоголя к храму, храмовой архитектуре и храмовому священнодействию не было статичным и развивалось соответственно творческому развитию писателя. Можно выделить несколько периодов этого развития. Первый – период «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода» (1835 г.) [1].

Изображение православной церкви в книге «Вечера на хуторе близ Диканьки» подчиняется следующим художественным закономерностям. Кресты и купола более всего привлекают взгляд автора. Гоголь рисует не общий вид и не интерьер, а предпочитает изобразить верхнюю часть здания. Элементы «готической» поэтики в гоголевских повестях участвуют в создании нового художественного единства, воплощающего высоты и бездны человеческого духа, выси и подземелья душевного храма. Наиболее сюжетно значимым оказывается образ проема (в стене) – т. е. окон, дверей, вообще – входа (что характерно для всего гоголевского творчества).

Образ храма занимает особо важное место и в данном цикле. В той метафизической борьбе между добром и злом, духами света и духами тьмы, Христом и антихристом, которая всегда занимала Н. В. Гоголя, храм (который в своих литературных произведениях и письмах писатель называет прежде всего словом «церковь») всегда выступает как священное место и символическое пространство. К примеру, в финале повести «Невский проспект» (1835 г.), разоблачая призрачность, демоническую иллюзорность главной улицы столицы, Н. В. Гоголь упоминает строящуюся лютеранскую церковь. Однако в тексте нет даже намека на то, что возводится сооружение веры: *«Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? – Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой»* [2, т. 4, с. 45–46].

Единственным храмом Петербурга, названным в художественном творчестве и письмах Н. В. Гоголя, стал Казанский собор. В письме матери из Травемунде от 13 (25) августа 1829 г., при описании кафедрального собора в Любеке, он сравнивает его с Казанским: «Высота ровная во всех местах и, вообразите, несравненно выше, нежели у нас в Петербурге Казанская церковь, с шпиком и крестом» [2, т. 7, с. 156]. Второй раз Казанский собор упоминается в гоголевском письме М. П. Погодину от 18 марта 1835 г. в связи с предстоящей публикацией повести «Нос».

Сакральное пространство профанируется, собор становится как бы личиной подлинной церкви. Внутри храмового пространства на глазах читателей разворачиваются два типа отношений: эротические и иерархические – два новых культа, заменивших для людей первой половины XIX в. христианскую веру.

В повести «Невский проспект» обнаруживаются ключевые евангельские образы (образ Девы Марии, Бога-отца, Иисуса Христа), а также некоторые библейские мотивы (мотив встречи праведника и грешницы, мотив прощения грешницы праведником, мотив смерти праведника).

Таким образом, в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя образ храма представлен уже в другом контексте, чем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Церковь в Петербурге олицетворяет не только духовное, но и социокультурное значение. Она становится частью городской жизни и культурной традиции, отражает состояние общества и его верований.

Церковь также остается в «Мертвых душах» первой попадающей в поле зрения особенностью российского пейзажа: *«луна, неведомый город, церкви со старинными деревянными куполами и чернеющими остроконечьями»* [2, т. 5, с. 23]. Это либо высокая, узкая деревянная колокольня (вертикаль, организующая образ пространства) и широкая, темная деревянная старая церковь, либо – не характерная для предшествующих произведений – *«выбеленная, как снег, новая церковь»* [2, т. 5, с. 24] и вознесенный над нею обитый белым листовым железом круглый, правильный купол (очевидна символика чистоты и правильности). Появление или исчезновение (при взгляде назад) белых верхушек церквей создает образ движения. Храм предстает как веха на пути, а не как объем или интерьер. Тема купола редуцируется. Деревянная или каменная, церковь у Н. В. Гоголя все более дематериализуется, воссоздается в безграничности, в просторе, на фоне неба, и, отражаясь в воде, оказывается между двух бездонных небесных пространств.

Полуразрушенный, ветхий православный храм ранних повестей сменяет в «Мертвых душах» новая (белая) церковь с золотыми куполами и светящимися крестами. Светоносность куполов и крестов предстает как маяк, веха, ориентир на духовном пути человека. Во втором томе «Мерт-

вых душ» образ церкви постепенно утрачивает не только пространственные характеристики, зримые очертания и даже само свечение, становясь все более образом тайной, внутри себя совершаемой духовной работы, самостроения, созидания себя.

Таким образом, образ храма, его образ на основе эстетического и религиозного опыта в творчестве Н. В. Гоголя позволяет рассмотреть соотношение католической и православной традиций применительно к эстетическому опыту человека.

Другой период развития храма Н. В. Гоголем связан с его жизнью в Риме в 1837–1841 гг. Впечатление писателя-пилигрима от римских церквей двойное: с одной стороны, он как художник изучал влияние художественных методов, с другой – отдавался непосредственному опыту религиозного искусства, приводившему его в состояние духовной молитвы.

В период 1840-х гг. в творчестве Н. В. Гоголя появляются образы православных церквей, венчающих описания пейзажа (второй том «Мертвых душ»), а с другой стороны, уникальное описание православного священнодействия в Размышлениях о Божественной Литургии, буквально пронизанное опытом переживания пространства храма в римский период жизни. Таким образом, образ храма занимает важное место в творчестве Н. В. Гоголя, изображение которого иллюстрирует художественную и духовную эволюцию писателя.

Список использованной литературы

1. Видугируте, И. Католический и православный храм в текстах Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] / И. Видугируте. – Режим доступа: <https://www.academia.edu/>. – Дата доступа: 07.03.2024.
2. Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/book/nikolay-gogol/vybrannye-mesta-iz-perepiski-s-druzyami-173505/chitat-onlayn/>. – Дата доступа: 15.02.2024
3. Зеньковский, В. В. История русской философии / В. В. Зеньковский. – М. : Академический проект, Раритет, 2001. – 880 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1

А. КОЛЕСНИКОВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

ФУНКЦИИ ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИХ ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА

Ключевые слова: демонология, функция, персонаж, авторский миф.

Аннотация. В статье анализируются функции демонологических персонажей в художественном мире романа М.А. Булгакова. Структура демонологических образов писателя соотносится с народной типологией и иерархией демонологических существ. Амбивалентность демонологических персонажей осмысливается в контексте традиционной культуры и авторской модели мира.

Связи мифологии и художественного творчества многогранны и имеют давнюю историю. На протяжении XI–XXI вв. мифологические сюжеты, персонажи и символы становились источником вдохновения для художников, скульпторов, писателей и других творческих личностей.

В XIX в. интерес к мифологии актуализировался в рамках научного дискурса, реализовался в исследованиях мифологической школы – одной из ведущих и в современных литературоведении и фольклористике. Тезис современной науки состоит в том, что мифология – надэпохальная система, источник художественного творчества, основа культуры.

Особые связи и контакты сложились между мифологией и литературой, отмечает Е. М. Мелетинский [5]. Причем литературное «освоение» элементов мифологической системы двигалось к основанию иерархической системы представлений – как в рамках персонажной системы, так и в аспекте образности.

Демонология, или «низшая» мифология, представляет собой основание мифологической пирамиды, согласно концепции В. Н. Топорова и В. В. Иванова [2]. К демонологическим персонажам относятся духи-покровители дома и хозяйственных построек, духи природных пространств, а также полулюди-полудемоны.

Демонология как система персонажей и комплекс представлений о сверхъестественном в контексте развития художественной словесности и искусства в целом позиционируется современными учеными как источник поэтического вдохновения и способ постановки и решения важнейших эстетических задач, связанных в том числе с актуализацией рецепции читателей и критиков.

Демонология романа М. А. Булгакова неоднократно выступала предметом научного изучения. Например: «Полигенетичность демонических образов романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» Т. Ю. Малковой [4], «Дуалистическая концепция мироздания и ее влияние на демоническую природу Воланда в романе М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита”» А. В. Костенко [3], др. В данной статье мы сосредоточимся на исследовании функциональности демонологических персонажей в художественном мире булгаковского романа.

Демонологические образы – один из наиболее интересных аспектов романа М. А. Булгакова. Демоны представлены как живые существа, обладающие особыми способностями и характерами. Отметим, что демонологический дискурс романа тесно связан с традициями карнавальской культуры.

Карнавальные сцены с маскарадами, праздниками и представлениями создают атмосферу игры и превращения, где реальность смешивается с фантазией. Это отражается не только в образах демонов, не только в образе свиты Воланда, но и в поведении обычных героев романа, которые под воздействием Воланда и его свиты начинают вести себя необычно, как в театральной постановке.

Один из самых ярких образов – Воланд, который предстает как могущественный и жестокий демон, обладающий властью над человеческими судьбами, способный принимать самые разные облики. Его появление в Москве становится отправной точкой для развития сюжета и взаимодействия с другими персонажами.

Образ этого персонажа создан автором с помощью контрастных красок, он соткан из авторских представлений о добре и зле, причем, на наш взгляд, М. А. Булгаков явно следует апокрифической линии в толковании образа Духа теней.

Такую же основу имеет и образ Маргариты – жертвы и ведьмы одновременно. Она не является демонологическим существом в прямом смысле слова. По В. Я. Проппу, Маргариту можно отнести к персонажам, которые выполняют функцию самопожертвования за главного персонажа (в данном случае, за Мастера). Ее превращение в ведьму, с одной стороны, это актуализация темных сил, которые не давали героине жить спокойной, сытой жизнью и почти привели ее к самоубийству (вспомним их первую встречу с Мастером, когда она шла свести счеты с жизнью). С другой – это торжество свободы, преодоление бытовых, социальных преград, имеющих временный характер, приближение к вечным ценностям – любви, состраданию, милосердию.

Таковыми двойственными характеристиками обладают и другие персонажи из свиты Воланда, которые демонстрируют признаки оборотничества. Самый колоритный из них – кот Бегемот, полуживотное-

получеловек, изначально демонстрирующий свою двойственную природу. Но есть и третья его ипостась, которая открывается в конце романа – демон-паж: «тот, кто был котом, потешавшим князя тьмы, теперь оказался худеньким юношей, демоном-пажом, лучшим шутком, какой существовал когда-либо в мире» [1].

Шут – персонаж карнавала, в мире которого он выступает в роли Короля. Шут – это перевернутая шкала оценок и ценностей, это бунтарь и зачинщик беспорядков и одновременно это тот, кто говорит правду.

Роль Шута в мире Булгакова примеряет Фагот-Коровьев, который не случайно часто «работает» в паре с Бегемотом. Подчеркнутая неряшливость, небрежность в одежде, суетливость, многословие ассоциируются с маргинальностью, тем более разителен контраст в конце романа, когда Коровьев показывает свое настоящее лицо – мрачное лицо рыцаря в фиолетовых доспехах.

В рамках демонологических концепций, предложенных фольклористами, Коровьев-Фагот репрезентирует образ черта, подбивающего обычных людей совершать абсурдные и неожиданные поступки (как в варьете). В этом аспекте он – своеобразное продолжение образа незадачливого черта, созданного Н. В. Гоголем в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Однако его предыстория, о которой мы узнаем в конце романа, существенно корректирует содержание этого типа, поскольку сопрягается с функциями Шута – главного персонажа карнавала. В развитии фабульного действия в произведении очевидна функция этого персонажа как «триггера» многих событий, что сообщает повествованию высокую степень динамичности.

Коровьев – манипулятор и провокатор, способный выполнить любое задание Воланда. Поведение Коровьева отражает тему разоблачения человеческих грехов в повести через его манипуляции и уловки, раскрывающие истинную сущность людей. Своими обманными приемами Коровьев помогает высветить темные стороны человеческой природы, служа инструментом для выявления и наказания грехов героев повествования.

Азazelло изображен как безжалостный убийца, помогающий Воланду в выполнении зловещих заданий. Мастерски владея оружием, Азazelло играет важную роль в ключевых событиях на протяжении всего повествования, воплощая собой пародию на гангстера или уличного бандита 1920–1930-х гг. Его персонаж вдохновлен падшим ангелом из мифологии, что придает его действиям символизм в рамках повествования.

Персонаж Азazelло в романе отражает черты падшего ангела Азazelля из Ветхого Завета. Несмотря на второстепенное положение в свите, Азazelло играет важную роль в поворотных моментах романа. Персонаж обладает сильными магическими способностями и невероятной силой воли. Его характер часто просматривается через его реплики, внешность и дей-

ствия, которые отражают его безжалостное и хладнокровное отношение к другим персонажам.

Гелла – единственная женщина в свите Воланда, репрезентирует сложный тип демонологического существа, объединяющего признаки ведьмы и вампира. О ведьминской сущности персонажа свидетельствует ее портрет: у нее ярко-рыжие волосы и зеленые «горящие, фосфорические» глаза, на шее уродливый шрам, но при этом она дьявольски красива.

Гелла – вампир. Вампиры издавна были увлекательной фигурой в мировой мифологии. Эти существа часто изображаются как нежить, которая питается жизненной силой живых людей, чтобы прокормить себя. Хотя конкретные характеристики вампиров могут варьироваться в зависимости от культуры, есть несколько общих тем, которые проходят через многие мифы о вампирах. Характерные черты вампиров в мировой мифологии могут включать в себя бессмертие. Во многих мифах вампиры изображаются как существа, которые не стареют и не могут умереть естественным путем. Кровожадность: вампиры обычно изображаются как существа, которым для выживания необходима кровь. Гелла как ведьма и вампир развивает тему двойственности демонологического существа.

Ряд «обычных» персонажей приобретают функции демонологических существ. Так, Наталья Прокофьевна, или Наташа, на первый взгляд, не имеет демонической сущности. Однако эта экономка Маргариты превращается в ведьму с помощью волшебного крема и решает остаться в этом облике. Наталья – сложный персонаж, воплощающий многие традиционные черты ведьмы и одновременно бросающий вызов стереотипам. Ее описывают как красивую женщину, вокруг которой витает атмосфера таинственности. Характер Наташи служит отражением двойственности, с которой часто ассоциируются ведьмы в фольклоре: их одновременно боятся и почитают за их сверхъестественные способности. На протяжении романа характер Наташи эволюционирует, и в итоге она становится символом неповиновения общественным нормам и ожиданиям, воплощая тему освобождения.

Интересную грань образа ведьмы демонстрирует Аннушка, чьи действия, приводящие к хаосу и несчастьям, соответствуют традиционному представлению о функции ведьмах.

Николай Иванович – второстепенный персонаж романа, который становится жертвой магии и превращается в борова. Превращение Николая Ивановича в животное влияет на развитие его характера, добавляя тайны в его скучную личность. Поведение в полнолуние символизирует его внутреннее смятение и желания, которые подавляются в обычной жизни.

Бал Сатаны в романе служит кульминацией развития характеров персонажей, особенно Маргариты и Воланда. Актуализируется тема мило-

сердия, связанная с характером Маргариты, которая сохранила в себе качества сострадания. Воланд устраивает грандиозное мероприятие, на котором собираются различные сверхъестественные существа. Гости бала размывают границы между добром и злом. Хаотичность бала имеет несомненную карнавальную природу, представляет собой перевернутый мир, в котором раскрываются скрытые истины, а общественные иерархии подвергаются сомнению.

Таким образом, демонологические персонажи в романе М. А. Булгакова представлены в авторской интерпретации, хотя частично и основываются на традиционных концепциях.

Образы демонологических существ в романе «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова репрезентируют концепцию двойственности, моральной неоднозначности. Во Вселенной Михаила Булгакова демонологические персонажи играют важнейшую роль, поскольку автор создает собственную, параллельную модель – вариацию Вселенной, где истина затуманена, а реальность постоянно меняется.

Список использованной литературы

1. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита. Глава 29 [Электронный ресурс] / М. А. Булгаков. – Режим доступа: <https://masterimargo.ru/book-29.html>. – Дата доступа: 16.03.2024.
2. Иванов, В. В. Славянская мифология [Электронный ресурс] / Вяч. Вс. Иванов, В. Н. Топоров // Мифы народов мира : энциклопедия. – Режим доступа: <https://philologos.narod.ru/myth/slavmyth.htm>. – Дата доступа: 24.02.2024.
3. Костенко, А. В. Дуалистическая концепция мироздания и ее влияние на демоническую природу Воланда в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / А. В. Костенко. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dualisticheskaya-kontseptsiya-mirozdanija-i-ee-vliyanie-na-demonicheskuyu-prirodu-volanda-v-romane-m-a-bulgakova-master-i-margarita>. – Дата доступа: 12.03.2024.
4. Малкова, Т. Ю. Полигенетичность демонических образов романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / Т. Ю. Малкова. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/poligenetichnost-demonicheskikh-obrazov-romana-m-a-bulgakova-master-i-margarita>. – Дата доступа: 16.03.2022.
5. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский, М. А. Робинсон. – М. : Наука, 1976. – 403 с.

[К содержанию](#)

УДК 004.912

М. А. КОРНИЛЮК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – В. Н. Смаль, канд. филол. наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРНЕТ-МАРКЕТИНГА В СОЦИАЛЬНОЙ СЕТИ INSTAGRAM

Ключевые слова: социальные сети, интернет-технологии, маркетинговые коммуникации, бренд, контент, хэштег.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности интернет-маркетинга в сети INSTAGRAM. Анализируются способы привлечения аудитории в интернете. Даются конкретные рекомендации по укреплению бренда.

В современном мире, с ростом популярности социальных сетей, маркетологи проявляют большой интерес к этому модулю для привлечения аудитории и продвижения своих брендов и компаний. Интернет-технологии становятся эффективным инструментом бизнеса, объединяя в общую цепочку поставщиков, производителей и потребителей [1, с. 37].

Продвижение в социальных сетях подобно вирусному маркетингу. Пользователи сами участвуют в распространении информации, а задача маркетолога – наладить этот процесс. Это не всегда удается, но если механизм работает хорошо, то рекламодателям не требуется много усилий для продвижения своего материала. Маркетинговые коммуникации, связанные с разработкой, формированием и совершенствованием продукта направлены на обеспечение успешного взаимодействия абсолютно всех субъектов маркетинговой системы, целью которого считается формирование пользующегося спросом продукта [2, с. 210]. Если размещенный контент набирает много лайков, то поток новых клиентов начнет неуклонно расти без дополнительных затрат на рекламу. Рекламирывать товары и услуги в сетях недорого, а и скорость работы с контентом позволяет рекламным компаниям быстро менять свои стратегии. Теперь вопрос в том, как превратить многочисленные возможности в реальность и извлечь из них максимальную пользу.

Какую пользу может принести компаниям Instagram? Она может повысить узнаваемость бренда или услуги. Этот процесс включает в себя два основных элемента. Во-первых, качественный контент. Это основа социальной сети Instagram. Креативные и содержательные фотографии и видеоролики способны привлечь целевую аудиторию. Во-вторых, рекламная функция социальной сети, а именно лидеры мнений. Сотрудничество с ли-

дерами мнений (блогерами, знаменитостями, медийными личностями), продвижение постов и таргетированная реклама помогут получить максимальный охват и быстрее распространить бренд. Поскольку Instagram – некоммерческая социальная сеть, получить немедленную прибыль невозможно. Однако он может создать спрос и стимулировать продвижение товаров и услуг. Рассмотрим основные особенности Instagram, которые определяют возможности использования приложения как в личных целях, так и для цифрового маркетинга.

Как уже было сказано выше, Instagram – это визуальная платформа, поэтому успешная маркетинговая стратегия должна включать качественные фотографии и видео. Визуальный контент играет ключевую роль в формировании первого впечатления о бренде, захвате внимания зрителей и создании эмоциональной связи с потребителями. Важность визуального контента проявляется в следующих аспектах:

- Привлечение внимания: качественный, привлекательный визуальный контент привлекает внимание пользователей и вызывает интерес к бренду. Хорошо продуманные фотографии, видео и графика могут выделить бренд на фоне конкурентов.

- Эмоциональное воздействие: визуальный контент может вызывать эмоции у аудитории и создавать более глубокую связь с брендом. Эмоциональное воздействие формирует лояльность клиентов и создает благоприятное отношение к бренду.

- Идентичность бренда: визуальный контент помогает сформировать узнаваемый стиль и образ бренда. С помощью цветовой палитры, шрифтов, логотипов и других элементов дизайна можно создать единый стиль и образ бренда, что способствует его узнаваемости.

- Повествование: визуальный контент может рассказать историю о бренде, его ценностях, продуктах и услугах. Фотографии и видео могут передать атмосферу бренда, его уникальные особенности и преимущества.

- Вовлечение аудитории: визуальный контент легко запоминается пользователями и поэтому способствует вовлечению аудитории. Интересный и оригинальный визуальный контент может понравиться и комментарию, репосты и покупки, и может побудить пользователей к действию.

- Хэштеги: хэштеги – это ключевые слова, которым предшествует символ "#", и они используются для того, чтобы помочь пользователям найти то, что их интересует. Хэштеги имеют следующие преимущества.

Во-первых, охват целевой аудитории: выбрав правильные хэштеги, соответствующие вашему бренду и отрасли, вы сможете привлечь целевую аудиторию, которая потенциально заинтересована в ваших товарах и услугах. Во-вторых, расширение сообщества: хэштеги позволяют создать сообщество вокруг вашего бренда и объединить людей с общими интересами

и ценностями. Это повышает лояльность к вашему бренду и создает позитивное взаимодействие с пользователями. В-третьих, анализ эффективности: с помощью аналитики вы можете отслеживать, какие хэштеги привели к более высокому уровню вовлеченности и взаимодействия. Это позволяет совершенствовать стратегии использования хэштегов и оптимизировать их для достижения максимального эффекта.

– Брендинг: создание уникальных хэштегов, которые напрямую связаны с вашим брендом, может повысить осведомленность и ассоциировать ключевые сообщения с вашей компанией.

Функции Instagram Stories и Reels позволяют пользователям создавать как короткий, так и длинный видеоконтент, что делает их эффективными инструментами для маркетинга бренда.

Сервис Stories позволяет пользователям: накладывать фильтры на посты; применять маски и эффекты; добавлять стикеры, GIF и эмодзи; накладывать музыку; добавлять хэштеги и геолокации; отмечать других пользователей; создавать опросы, прямые трансляции, снимать видео с различными эффектами, добавлять ссылки на кампании, задавать вопросы в специальном окне, отправлять историю, сохранять историю, скрывать историю и показывать ее только определенным кругам, просматривать статистику для конкретной истории. статистику по конкретной истории.

Reels – это сервис, позволяющий пользователям размещать вертикальные видеоролики продолжительностью до часа. Эксперты считают Reels сильным конкурентом TikTok, но на самом деле эта функция по пользованию далека от социальной сети TikTok. Кстати, это связано с тем, что пользователи, как правило, не знают о сервисе и им нужно время, чтобы привыкнуть к нему.

Instagram Stories и Reels – два популярных формата контента на платформе Instagram, которые играют важную роль в брендинге. Укажем некоторые причины, по которым эти форматы помогают в брендинге:

– Instagram Stories и IGTV дают возможность создавать короткие, динамичные, привлекающие внимание видео, которые могут привлечь внимание зрителей. Можно добавлять различные эффекты, фильтры и стикеры, чтобы сделать контент более интересным и запоминающимся.

– Оба формата позволяют взаимодействовать с аудиторией с помощью таких функций, как опросы, вопросы и анкеты. Это позволяет повысить вовлеченность аудитории и наладить более прочные связи.

– Instagram Stories и IGTV идеально подходят для того, чтобы рассказывать истории о вашем бренде, его ценностях, продуктах и услугах. С помощью этих форматов можно создавать разнообразный контент, рассказывающий обо всех аспектах бренда.

–Instagram Stories и IGTV можно использовать для продвижения новых продуктов и услуг, организации мероприятий и конкурсов, а также для демонстрации преимуществ вашего бренда.

Instagram Live – еще один мощный инструмент для брендинга на платформе Instagram. С помощью Instagram Live вы можете взаимодействовать со своей аудиторией в режиме реального времени. Вы можете отвечать на вопросы, устраивать сессии вопросов и ответов, демонстрировать продукты и услуги, делиться новостями. Это создает более тесную связь с вашей аудиторией и повышает вовлеченность. Instagram Live помогает создавать эксклюзивный контент, который можно увидеть только во время трансляции. Это может привлечь больше зрителей и побудить их к участию. Также прямые трансляции позволяют показать аудитории, кто вы есть на самом деле, что способствует укреплению доверия к вашему бренду. Использование Instagram Live для проведения онлайн-мероприятий, таких как вебинары, тренинги и интервью с экспертами, поможет вам получить новых подписчиков и укрепить позиции вашего бренда как эксперта в своей области.

Таким образом, можно сделать вывод, что интернет-маркетинг в Instagram – это в значительной степени творческая деятельность. Эта социальная сеть позволяет самостоятельно продвигать товары и услуги. Для этого важно помнить, что каждый из перечисленных инструментов имеет множество преимуществ, при использовании которых можно добиться успеха.

Список использованной литературы

1. Васильев, Г. А. Рекламный маркетинг / Г. А. Васильев. – М. : ИНФРА-М, 2013. – 276 с.
2. Данько, Т. П. Менеджмент и маркетинг, ориентированный на стоимость [Электронный ресурс] / Т. П. Данько, М. П. Голубев. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/danko-t-p-golubev-m-p-menedzhment-i-marketing-orientirovannyy-na-stoimost-m-infra-m-2011-416-s>. – Дата доступа: 28.10.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1-Есенин

М. Г. ЛАБАЙ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ С. ЕСЕНИНА: ИСТОКИ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ МОТИВЫ

Ключевые слова: поэзия, С. Есенин, мотив, лирика, толстовство, русская литература, духовность

Аннотация. С. Есенин является признанным классиком русской литературы XX в., нередко воспринимаемым сквозь призму сложившихся представлений о его лирическом герое. Однако духовные искания автора в области религиозного сознания нередко рассматриваются упрощенно. Тем не менее важным является влияние толстовства на мировоззрение С. Есенина, прямо говорившего на эту тему и косвенно выразившего процесс духовных исканий в ряде литературных мотивов. Религиозная направленность отдельных есенинских образов не может рассматриваться только как фон для воплощения новокрестьянских, урбанистических, политических, любовных и прочих аспектов творчества поэта, а должна учитываться с точки зрения авторской реинтерпретации христианских мотивов.

Начало XX в. – переломный период истории России, эпоха многочисленных революций и войн, когда перед человеком наиболее остро встает вопрос о смысле и цели существования. Стремясь ответить на возникшие этические вопросы, общество все чаще обращается к творческому наследию середины XIX – начала XX в. В частности, к работам «русских» экзистенциалистов – Л. Шестова и Н. Бердяева, чьи идеи произрастали на почве культурного наследия Ф. Достоевского, В. Соловьева, Л. Толстого. В работах русских авторов отчетливо прослеживается стремление вернуть человеку его свободу и разум. Особый интерес современных исследователей вызывают философские взгляды Л. Толстого, «страстного искателя правды и смысла жизни».

М. Н. Киреев в работе «Экзистенциальные истоки анархических воззрений Л. Н. Толстого» отмечает, что «Л. Толстой создает наиболее органичную русской культуре метафизику, в которой национальные черты и особенности приобретают вселенское измерение» [3, с. 7]. Центральная тема философской мысли Л. Толстого – вопрос о смысле бытия, связанный на глубинном уровне с вопросом о смерти. Философские воззрения Л. Толстого оформились в отдельное религиозное течение – «толстовство». Центральными понятиями толстовства стали самопожертвование, любовь и милосердие. Л. Толстой считал, что приближение к этим каче-

ствам важнее ритуалов и обрядов религии. Цель толстовского учения – сформировать у человека представление о смысле жизни, находящемся вне его самого, без этого его ждут тоска и в конечном итоге самоубийство. Основной идеей толстовства стал отказ от материальных благ в пользу духовных ценностей. Л. Толстой призывал минимизировать потребительский образ жизни, утверждая, что настоящее счастье и свобода достигаются через самоотречение и духовное развитие.

Учение Л. Толстого получило широкое распространение на территории России, и даже после смерти основателя по-прежнему имело последователей.

Многими в то время под влиянием передовых идей ожидался уход общества от православного мировоззрения, но внутренняя жизнь людей по-прежнему была связана с верой во Христа. Поэтому толстовское учение, в котором Христос представляется как человек, обладающий исключительными моральными стандартами, привлекало людей, оказавшихся на перепутье.

В 1912 г. толстовство увлекло юного С. Есенина. Интерес поэта к учению был частью поиска смысла жизни и стремления к пониманию своего места в мире. Толстовство как философское учение привлекло С. Есенина простотой, нравственностью, идеей отказа от материальных благ. Выросший в религиозной семье, в 1910-х гг. поэт ощутил духовный кризис. Детство поэта прошло в семье Ф. А. Титова – деда по материнской линии. Семья С. Есенина была глубоко религиозной, по словам Е. А. Воробьевой, в доме Ф. А. Титова «десять икон было в два ряда во весь угол» [4, с. 112]. Сам поэт вспоминал: «Первые мои воспоминания относятся к тому времени, когда мне было три-четыре года. <...> Бабушка идет в Радовецкий монастырь, который от нас верстах в 40. Я, ухватившись за ее палку, еле волочу от усталости ноги, а бабушка все приговаривает: “Иди, ягодка, Бог счастье даст”» [5, с. 40].

Оказавшись в условиях значительных социальных и культурных изменений, вызванных революциями и войнами, С. Есенин ощутил острый духовный кризис, связанный с изменением культурной парадигмы. В поисках смысла поэт обратился к идеям Л. Толстого, который в своих поздних произведениях поднимал вопросы о нравственности и смысле жизни. Впервые острый экзистенциальный кризис поэт ощущает в 1913 г. В стихотворении «Грустно... Душевные муки...» С. Есенин пишет про потерю смысла жизни и осознание бессмысленности своего существования: «Нет утешенья ни в ком. / Ходишь едва-то дыша. / Мрачно и дико кругом. / Доля, зачем ты дана!» [2, с. 630]. Юный С. Есенин признается, что чувствует себя одиноко среди людей, и это чувство заставляет поэта задуматься, зачем он живет. Толстовство на время наполняет его жизнь особым смыс-

лом. Обращаясь в письмах к Г. Панфилову, поэт утверждал: «Я человек, познавший Истину, я не хочу носить более клички христианина и крестьянина, к чему я буду унижать свое достоинство? Я есть ты. Я в тебе, а ты во мне. То же хотел доказать Христос, но почему-то обратился не прямо непосредственно к человеку, а ко Отцу, да еще небесному, под которым аллегорировал все царство природы. Как не стыдны и не унижительны эти глупые названия? Люди, посмотрите на себя, не из вас ли вышли Христы и не можете ли вы быть Христами. Разве я при воле не могу быть Христом, разве ты тоже не пойдешь на крест, насколько я тебя знаю, умирать за благо ближнего» [2, с. 670].

Толстовские воззрения, увлекшие С. Есенина, нашли свое отражение и в творчестве поэта. В 1914 г. он создал стихотворение «Шел господь пытаться людей в любви», в котором Бог, согласно учению Л. Толстого, низводится до уровня человека. По сюжету стихотворения Господь приходит на землю в облики нищего странника «пытаться людей в любви». В этот момент его замечает старый дед, пытающийся деснами обгрызть зачерствелую пышку. Господь сокрушается, что сердца людей не разбудишь, но дед, пожалев нищего, протягивает ему свой последний кусок хлеба. В данном тексте С. Есенин показывает читателю, что даже оказавшийся в трудной жизненной ситуации человек способен быть милосердным, а значит, может приблизиться к христоцентричным ценностям.

В середине 1910-х гг. С. Есенин отходит от толстовского учения. В этот период в творчестве поэта преобладают стихи, в которых Бог представлен в каноническом христианском смысле: «Исус младенец» [2, с. 107], «Я странник убогий» [2, с. 82], «Чую радуницу божью» [2, с. 47] и др.

После 1917 г. поэт увлекся революционными идеями, рассуждая о религии, С. Есенин предлагает рассматривать Христа и апостолов как сказочный элемент, а Библию как элемент культуры. Главная есенинская мысль этого времени: «От многих моих религиозных стихов и поэм я бы с удовольствием отказался, но они имеют большое значение как путь поэта до революции» [2, с. 688].

В этом же году автор почувствовал, что связь со старым миром окончательно разорвана. В связи с этим он создал поэму «Инония», отразив в ней свои политические и религиозные взгляды: «Время мое приспело, / Не страшен мне лязг кнута. / Тело, Христово тело, / Выплюваю изо рта. / Протянусь до незримого города, / Млечный прокушу покров, / Даже Богу я выщиплю бороду/ Оскалом моих зубов» [2, с. 161]. С. Есенин увидел для себя новый путь, искренне примкнув к большевикам. С революцией были связаны его надежды на реализацию крестьянской мечты об идеальном, на воплощение «святого мужицкого царства». Но вскоре поэт

разочаровался и ощутил острый духовный кризис. В стихотворении «Мне осталась одна забава» он признается: «Стыдно мне, что я в бога верил. / Горько мне, что не верю теперь» [2, с. 210]. Духовные искания С. Есенина зашли в тупик, он не мог вернуться к прошлому, но и не видел себя в настоящем. О. Е. Воронова утверждает: «Ситуация духовного “промежутка” между родной почвенной стихией и новой урбанизированной реальностью надолго определила трагическую экзистенциальную остроту мироощущения поэта, почувствовавшего себя в какой-то момент “посторонним”, “чужим”, “лишним” в родном отечестве» [1, с. 51].

С. Есенин в своем творчестве часто обращался к экзистенциальным темам, таким как смысл жизни, одиночество, смерть, свобода и ответственность перед собой и миром. В его стихах и поэмах прослеживается постоянное стремление к самопознанию, пониманию себя и окружающего мира. Оказавшись в условиях культурного и социального перехода, С. Есенин в поиске духовного ориентира обратился к учению Л. Толстого. В творчестве поэта в этот период главенствует идея о равенстве и бескорыстному служению другим. Но в условиях послеоктябрьской действительности С. Есенин отказался от прежних духовных ориентиров. Несмотря на это, поэт не смог полностью отказаться от религиозных убеждений, из-за чего испытывал острый духовный кризис, продлившийся вплоть до кончины поэта в 1925 г.

Список использованной литературы

1. Воронова, О. Е. Экзистенциальные мотивы творчества С. Есенина как объект научного исследования / О. Е. Воронова // Современное есениноведение. – 2014. – № 29. – С. 50–52.
2. Есенин, С. А. Сочинения / С. А. Есенин. – М. : Худож. лит., 1988. – 703 с.
3. Киреев, М. Н. Идеи Л. Н. Толстого о праве и морали / М. Н. Киреев // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2018. – №4. – С. 34–39.
4. Панфилов, А.Д. Константиновский меридиан: поиски, исследования, находки, мысли вслух, воспоминания сверстников и односельчан о детстве Сергея Есенина и селе Константинове / А.Д. Панфилов. – М. : Энциклопедия российских деревень : Народная книга, 1992. – 254 с.
5. Прокушев, Ю. Л. Сергей Есенин: образ, стихи, эпоха. – М. : Московский рабочий, 1975. – 423 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

С. А. ЛІТВИНОВІЧ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
Навуковы кіраўнік – Л. М. Садко, канд. філал. навук, дацэнт

**АРХІТЭКТОНІКА ГРАФІЧНАЙ НАВЕЛЫ “ЛЕЎ”
М. СЕННІКАВА І А. ЛАБУС СА ЗБОРНІКА
«ЛЕГЕНДЫ ДРЕМУЧЕГО ЛЕСА»**

Ключавыя словы: графічны раман, комікс, легенда, візуальныя сродкі, шрыфт.

Анатацыя. У артыкуле разглядаецца пабудова графічнай навелы “Леў” М. Сеннікава і А. Лабус як тэкст-графічнае адзінства, сінтэз візуальнага і вербальнага наратыву, аналізуюцца сродкі пабудовы сімуляннага аповеду, каларыстыка розных сюжэтных ланцугоў, звяртаецца ўвага на выкарыстанне анаматапеі і філактараў.

У сучаснай літаратуры творы, якія створаны на падставе прынцыпаў крэалізацыі, становяцца запатрабаванымі і папулярнымі. Так, графічныя раманы і коміксы трывала ўвайшлі ў кола чытання сучаснага чалавека. Такія тэксты ў графічных раманах і коміксах складаюцца з кадраў, фрагментаў, унутры якіх змешчаны вербальныя і візуальныя кампаненты. У графічным рамане і коміксе аповед разгортваецца па кадрах, у ім рэплікі, простая мова герояў дамініруюць над ускоснай і аўтарскай, а апісальная частка замяняецца выявай. Акрамя гэтага, значна пашыраюцца магчымасці паралінгвістыкі (графічнай сегментацыі, колеру, шрыфту, аптычных эфектаў і інш.). Наратыву графічнага рамана і комікса выдзяляе найбольш вострыя, дынамічныя эпізоды і практычна выключае статычна-апісальныя. Аднак для дыферэнцыяцыі графічнага рамана і комікса, на думку сучаснага вучонага-гуманітарыста М. Дубавіцкай, неабходна звярнуцца да прац М. Бахціна: «Главное различие комикса и графической новеллы касается категории хронотопа... В романе присутствует развитие, становление и описание формирования личности. Качества и черты героя не даны изначально, как в традиционных комиксах о супергероях, а подвергаются трансформации в результате выпавших на его долю испытаний» [1].

А. Ісаева, расійскі вучоны-літаратуразнавец, вывучаючы гісторыю станаўлення з’явы комікса другой паловы ХХ стагоддзя, з упэўненасцю адзначае, што ў дадзены перыяд якраз і адбываецца генезіс жанра графічнага рамана з сукупнасцю апавядальных і выяўленчых асаблівасцяў, «был заложен фундамент качественно нового контента: насыщенное содержание с определенным социополитическим и драматическим наполнением, ориентированным на более зрелую аудиторию» [2].

Акцэнтуючы ўвагу на сучасным стане графічнага рамана, можна зрабіць вывад, што яго мастацкі ўзровень старанна распрацаваны, выходзіць далёка за межы “нізавага” камерцыйнага віда мастацтва, набываючы вострую сацыяльную ангажыраванасць, глыбокі філасафізм, актуальную праблематыку.

Лічыцца, што сам тэрмін “графічны раман” стаў шырока вядомым у сувязі з выходам у 1978 г. калекцыі твора У. Айснера «Кантракт з богам». Наватарскі тэкст уяўляў сабой спалучэнне вербальнай і візуальнай інфармацыі аб непрыемных і палюхайчых сітуацыях з жыцця арэнднага дома для бедных сем’яў у часы вялікай дэпрэсіі ў ЗША.

У літаратуру і мастацтва Беларусі графічныя раманы ўваходзілі паступова. У кнізе «Легенды дремучага леса» (2018 г.) выкладзены гісторыі ад розных сцэнарыстаў і мастакоў Беларусі. Візуальнае выкананне пачынаецца з лёгкіх шрыфтоў простым алоўкам і працягваецца тлустай вугальна-чорнай графікай, мастакі ў розных стылях і манерах ствараюць візуальны шэраг для апавядаў з гісторыі і сучаснасці Беларусі. Тут ёсць звыклыя сюжэты пра легендарнага Машэку і Ёсяслава Чарадзея, Чырвонае балота і Мёртвае возера, вужыную карону і Памарока. Ёсць гісторыі і кшталту пост-фальклора: пра сакрэтную трэцюю ветку мінскага метро, пра тое, як страшна быць зачыненай у офісным кабінце. У кнізе на 140 старонках размясціліся і гарадскія легенды, і беларускі фальклор, і апавяданні з рэальнага жыцця.

Што тычыцца графічнай адаптацыі ўжо знаёмай амаль што кожнаму беларусу легенды пра назву горада Магілёва, то яе ўвасабленне належыць сцэнарысту М. Сеннікаву і мастаку А. Лабус. Сваю графічную навелу яны назвалі “Леў” і на вокладку змясцілі дэталева прамалёванага ганарлівага ільва ў колерах сепіі. Навела ўяўляе сабой цікавую творчую інтэрпрэтацыю знаёмага сюжэту, але чэстачу цікава выявіць, напрыклад, якія эпізоды падання сцэнарыст і мастак вылучылі для графічнага ўвасаблення і чаму (аналіз кампазіцыі, сэнсавых дамінант). Як атрымалася перадаць дынаміку падзей? Якімі аўтары ўбачылі герояў (праца з партрэтамі герояў), іх узаемаадносіны? Якая роля дэтале ў візуальным шэрагу? Як графічныя сродкі працуюць на раскрыццё сэнсу легенды?

Аўтары графічнай навелы “Леў” узяліся расказаць адразу тры варыянты ўзнікнення назвы горада, пры гэтым усе тры гісторыі развіваюцца сімультанна (адначасовае адлюстраванне розных бакоў прадмета, якія не могуць існаваць адначасова), змешчаны ў прасторы адной старонкі, займаюць аднолькавую колькасць аб’ёма, але адрозніваюцца візуальным увавасабленнем.

Гісторыя пра князя Галіцкага Льва Данілавіча па мянушцы Могій намалювана ў традыцыйным, часам найўным стылі лубка. Шрыфт выбраны роўны, гарманічны, без засечак і складаных дэталляў (малюнак 1):



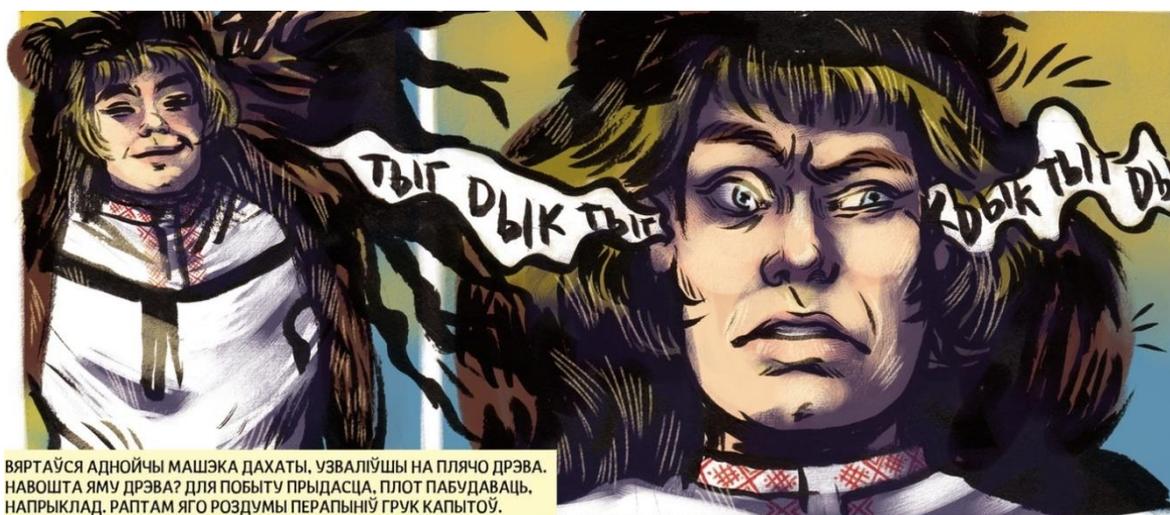
Малюнак 1 – Гісторыя пра князя Галіцкага Льва Данілавіча

Зусім іншая каларыстыка ўжываецца, каб намалюваць гісторыю пра таямнічага князя-пярэварацця, што перакідваўся ў ільва. Змрочныя колеры, атмасфера жаху, начныя падзеі вылучаюць гэтую сюжэтную лінію. Звяртае на сябе ўвагу і напісанне літар – блізкае да гатычнай традыцыі, выцягнутае, з моцным кантрастам. Такая чорна-белая каларыстыка крыху нагадвае стылістыку японскіх манга (малюнак 2):



Малюнак 2 – Гісторыя пра таямнічага князя-пярэварацця

Нарэшце, гісторыю пра волата Машэку створана асаблівай візуальнай мовай, яе вылучае маляўнічасць выяў, нахшталт амерыканскага коміксу, дзе упор робіцца на рэалістычныя колеры, якія больш адлюстроўваюць дынаміку сюжэту, чым перадаюць настрой сцэны. Вядома, эмоцыі ў гэтай стылістыцы не ігнаруюцца: яны дасягаюцца балансам колеру і святла, насычанасцю тых ці іншых адценняў (малюнак 3). Менавіта ў гэтай гісторыі аўтары выкарыстоўваюць распаўсюджаныя сродкі комікса і графічнага рамана – аанатапею (моўны прыём, які заключаецца ў стварэнні вербальных выказаў, якія імітуюць гукі дзеянняў, прадметаў або з’яў навакольнага асяроддзя) (малюнак 3), а таксама “слоўныя бурбалкі”, філактэры. Шэраг аанатапейных слоў (“тыг дык”, “трэск”, “бах”) дазваляе аўтарам у поўнай меры перадаць таксама і аўдыёвізуальны складнік і ўзмацніць ўздзеянне на чытача.



Малюнак 3 – Гісторыя пра волата Машэку

Такі паралельны аповед, які прымянілі М. Сеннікаў і А. Лабус у графічнай навеле “Леў”, прыём сцэнарнага “*dual-story*” удала заахвочвае чытача да гульнявога інтэрактыўнага чытання, чытання па чарзе, калі патрэбна спачатку прайсці адну галінку сюжэта, потым іншую. Аўтары ўзяліся за складаную гісторыю, дзе няма афіцыйна праўдзівай версіі, дзе легенды існуюць паралельна, падобна таму, як размешчаны на старонцы гэтай графічнай гісторыі. Такі візуальны наратыў спрашчае ўспрыманне гэтых легенд і паданняў і робіць яго цэласным ў свядомасці чытача. Акрамя таго, такая архітэктоніка частак дазволіла аўтарам звярнуцца да элементаў розных стыляў прамалёўкі персанажаў і сцэн (стылістыка японскай мангі, амерыканскага коміксу, народнага лубка).

Спис выкарыстанай літаратуры

1. Дубовицкая, М. А. Американский графический роман: мультимодальность и идентичность [Электронный ресурс] / М. А. Дубовицкая // Научный диалог. – 2022. – № 3. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/amerikanskiy-graficheskiy-roman-multimodalnost-i-identichnost>. – Дата доступа: 21.01.2023.
2. Исаева, О. А. Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США [Электронный ресурс] / О. А. Исаева. – 2016. – № 2 (27). – С. 165–168. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-stilya-rannih-graficheskikh-romanov-anglii-i-ssha/viewer>. – Дата доступа: 09.08.2023.
3. Легенды дремучего леса: антология комикса ; сост. Н. Сенников. – Минск : Сучасны комикс, 2018. – 140 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3

С. А. ЛІТВИНОВІЧ

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
Навуковы кіраўнік – Л. М. Садко, канд. філал. навук, дацэнт

**ГРАФІЧНАЯ НАВЕЛА “ДЗЕНЬ ГОРАДА” В. МАНКОВІЧ
СА ЗБОРНІКА «ЛЕГЕНДЫ ДРЕМУЧЕГО ЛЕСА»:
ЭСТЭТЫКА І ПАЭТЫКА**

Ключавыя словы: крэалізацыя, графічны раман, комікс, візуальныя сродкі.

Анатацыя. Артыкул прысвечаны асаблівасцям візуальнай арганізацыі навела “Дзень горада” В. Манковіч са зборніка «Легенды дрэмучэго леса». Разгледжаны невербальныя сродкі (монахром, “магічны квадрат”, мастацкія дэталі), а таксама тэкставыя элементы (баблы і анатацыя).

Крэалізаваны тэкст ўяўляе сабой асаблівы від камунікатыўнага феномену, які складаецца з інтэграцыі знакаў розных семіятычнай сістэм (моўных і нямоўных, вербальных і невербальных, акустычных і візуальных) і актыўна выкарыстоўваецца ў розных сферах грамадскага жыцця, у літаратуры і мастацтве, СМІ, адукацыі і г. д. Узнікненне крэалізаванай нарацыі адбылося ў глыбокай старажытнасці, гэта абумоўлена шырока распаўсюджанай традыцыйнай расказаць гісторыі ў малюнках, што ўласціва усім старажытным цывілізацыям (наскальныя малюнкi, сярэднявечныя ілюстраваныя рукапісы, шматлікія фрэскі, вітражы і т. п.).

На сённяшні дзень тэксты рэкламы, афішы, плакаты, мемы, эмодзі, лагатыпы, карты, дыяграмы, банеры, а таксама коміксы і графічныя раманы – прыклады крэалізаванай нарацыі з значным камунікатыўным патэнцыялам, паколькі яны могуць перадаваць больш інфармацыі за меншы час і ў меншай прасторы, а таксама выкарыстоўваць розныя каналы перадачы інфармацыі. Крэалізаваны тэкст можа выконваць інфарматыўную, пазнавальную, рэкламную, мастацкую, забаўляльную і іншыя функцыі. Ён можа таксама спалучаць у сабе некалькі функцый адначасова, што павышае яго камунікатыўную каштоўнасць і прывабнасць. Графічны раман, як яркі прыклад крэалізацыі, адлюстроўвае тэндэнцыі развіцця сучаснага грамадства і культуры, якія характарызуюцца глабалізацыяй, інтэрактыўнасцю і мультымадальнасцю.

Структурна графічны раман складаецца з звязаных паміж сабой панэляў-кадраў і іх кампанентаў (рамка кадра, малюнак ўнутры (выяўленчы вобраз), балон, або бабл). Злучэнне кадраў забяспечваецца ў выніку працэсу “дабудоўвання” – працы ўяўлення чытача, погляд якога перамяшчаецца праз спецыяльныя “канаўкі” (тэрмін пазначае прастору паміж

панэлямі, графічныя прамаліяваныя рысы) ад кадра да кадра. Акрамя таго, графічны раман захоўвае такія рысы традыцыйнага рамана, як наяўнасць нарматыўнай структуры, сюжэту, развіццё галоўнага персанажа, хранатоп, дыялог з сучаснасцю і інш.

У 2018 г. выйшаў зборнік графічных раманаў і коміксаў “Легенды дремучага леса” беларускіх сцэнарыстаў і мастакоў. У кнізе змешчана восем гісторый рознай тэматыкі: ад легендарных фальклорных гісторый пра ваўкалака Ёсяслава Чарадзея, купалаўскага машэку і вужыную карону да аповеду ў стылі тэорыі змовы пра сакрэтную ветку метро ў Мінску.

Што тычыцца стылістычных асаблівасцей гэтай анталогіі, то куратар праекта і сцэнарыст шэрагу тэкстаў М. Сenniкаў адзначае: «Стыль беларускіх художников – что-то среднее между западным и восточным: много чрезмерной экспрессии, как в японской манге, но композиция, построение кадра скорее западные. Такой симбиоз, возможно, имеет объяснение. Справа от Беларуси – Россия и Восток, а слева – Европа» [1].

Большасць гісторый створана згодна эстэтыкі і паэтыкі хорара, дзе пануе атмасфера нявызначанасці, хвалявання, дзе дзейнічаюць змрочныя і магічныя героі. Але адна з гісторый, расказанная і намалёваная В. Манковіч, – гэта невялікі эпізод з рэальнага жыцця. Як сведчыць аўтар, «мой комикс отличается от многих других в сборнике. Такая история могла бы произойти где и когда угодно, но она произошла именно с белорусской девочкой в белорусской столице в 2017 году. Она показывает Минск и весь мир таким, каким его вижу я» [1].

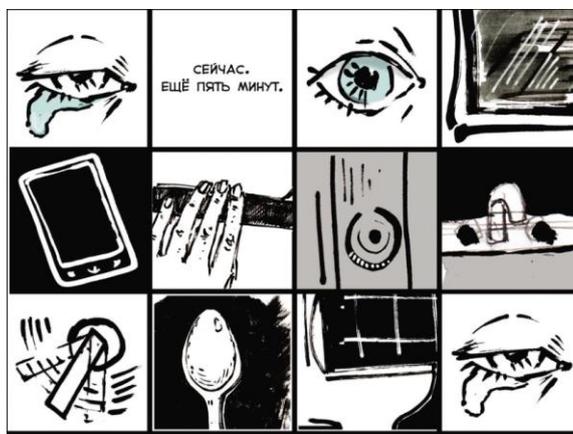
Аўтар выбірае для візуальнага ўвасаблення свайго твора стылістыку мінімалізму і монахромю. Гэта лагічнае рашэнне, бо сітуацыя, якую апісвае гэты твор, зусім звычайная: дзяўчына выпадкова аказалася зачыненай у прыбіральне офіса, дзверы ніяк не адчыняюцца, сябры круцяць замок рознымі спосабамі, а гераіня, хоць і разумее, што турбавацца няма прычыны, але амаль што губляе прытомнасць і ледзве спраўляецца са сваёй панікай.

Кантраст чорнага і белага перадае эмоцыю і напружанне, а чорная прастора, напэўна, можа лічыцца асобным персанажам гэтай графічнай навелы пра фобію гераіні (малюнак 1). Аўтар прытрымліваецца трохактнай структуры аповеду. У якасці прэвью тут выкарыстоўваецца аўтарскі тэкст, змешчаны ў “магічны квадрат” (малюнак 1), насычаны старажытнымі і сучаснымі забабонамі і страхамі. Гэтая візуальная галаваломка робіцца візуальнай метафарай клеткі, пасткі, абмежаванай прасторы, у якую трапіла гераіня.



Малюнак 1

Падобны прыём выкарыстоўваецца ў творы яшчэ адзін раз – у асноўнай частцы, каб перадаць, як мітусяцца думкі гераіні, эмоцыі хутка змяняюць адна другую. Тут некалькі раз узнаўляюцца вобразы слязы (бо гераіня сам на сам сустрэлася са сваім даўнім страхам), замка, ручкі дзвярэй, акна, смартфона, што намалёваныя дробна, эскізна, без дэталізацыі, бо гераіня як бы не ў сілах “навесці фокус”, яе зрок крыху расплываецца ад разгубленасці (малюнак 2).



Малюнак 2

Пры адмалёўцы коміксу ёсць ўмоўнае правіла – адзін кадр (карцінка ў панэлі) ўключае толькі адно дзеянне, і паміж гэтымі кадрамі павінна быць ўзаемасувязь. Аўтар графічнай навелы “Дзень горада” выбудоўвае шлях, па якім трэба прайсці чытачу, каб зразумець асноўны сэнс. Гераіня па тэлефоне бесклапотна дамаўляецца з сябрам сустрэцца зусім сора (рэпліка змешчана ў “слоўныя бурбалкі”, філактэр) і, напэўна, хутка крочыць да дзвярэй з нецяргпеннем чакаючы вясёлай размовы і цікавага вечара. Але яе спадзяванні разбітыя. Наступны кадр панэлі – выява рукі, што сціснула ручку на дзвярах – канчаткова дае ўяўленне, што здарылася тое,

чаго так баялась гераіня, яна не можа выйсці. Гэты момант выразна выяўлены з дапамогай аноматапеі: крыку “аааааа”, просьбы аб дапамозе. Аноматапея тут дапамагае візуалізаваць і ажывіць сітуацыю, дадае атмасферу дынамічнасці і інтэнсіўнасці, а таксама дазваляе чытачу больш поўна ўспрымаць падрабязнасці падзеі (малюнак 3).



Малюнак 3

Колер літаральна ўрываецца ў твор у шчаслівым фінале, калі гераіня, нарэшце, высвабодзілася з сваёй пасткі і сустрэлася з сябрамі. Кампанія с задавальненнем гуляе па Мінску, што святкуе Дзень горада. Феерверкі цалкам занімаюць увагу сяброў, праганяючы дурны настрой і змрочныя перажыванні (малюнак 4).



Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Селиванов, Т. Истории из Дремучего леса: в июле выходит сборник белорусских комиксов [Электронный ресурс] / Т. Селиванов // Спутник. Беларусь. – Режим доступа: <https://sputnik.by/20180704/sbornik-belorusskih-komiksov-vyidet-iyule-1036371425.html>. – Дата доступа: 18.08.2024.

[К содержанию](#)

УДК 0870

ЛУ ЮЙСЮ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Т. В. Сенькевич, канд. филол. наук, доцент

ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ В КОНТЕНТЕ РЕГИОНАЛЬНЫХ СМИ БЕЛАРУСИ И КИТАЯ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Ключевые слова: культурная репрезентация, медиастратегия, национальная идентичность, глобализация кросс-культурная коммуникация.

Аннотация. В данном исследовании анализируются различия в стратегиях культурной репрезентации между региональными СМИ Беларуси и Китая с акцентом на то, как эти стратегии формируют и поддерживают культурную идентичность. Сравнивая то, как СМИ в обеих странах демонстрируют местные культурные события и укрепляют культурные традиции, можно осмыслить ту ключевую роль, которую играют СМИ в развитии национальной культурной идентичности и межкультурной коммуникации. Исследование демонстрирует, что, несмотря на давление глобализации, СМИ обеих стран активно поддерживают культурную преемственность, укрепляя социальную сплоченность путем распространения культурных ценностей.

Belarus and China have significant historical, political and cultural differences that directly affect their media environments and cultural representation strategies.

The media environment of the Republic of Belarus is characterised by a unique focus on disseminating the country's rich cultural heritage and improving social and cultural understanding. The media widely cover local cultural events, historical facts and contemporary social issues, demonstrating the diversity and complexity of Belarusian culture. The deep cultural ties of Belarus with the East Slavic cultural space, in particular with Russia, are often reflected in media coverage. This not only helps society to maintain cultural resonance with neighbouring countries, but also strengthens national respect and recognition of traditional cultural values throughout the country. By exploring a wide range of cultural topics, the Belarusian media provide the public with a platform for deep understanding and engagement in the cultural life of the country.

Chinese media are also strictly controlled by the government, and the party media play an important role in shaping the country's image and cultural identity. In recent years, China has promoted 'cultural awareness', Chinese cultural traditions have been disseminated through the media, and China's own culture and values have been promoted globally. This cultural background includes not only the revival of traditional Chinese culture, but also the widespread promotion of the core values of socialism.

When studying the strategies of representation of cultural issues by the regional media of Belarus and China, it is necessary to answer a number of questions: What are the main differences in the representation of cultural issues in Belarusian and Chinese media? How do the media of the two countries use cultural themes to form national identity and cultural identity? How do the media of both countries cope with cultural differences and the influence of globalisation? The results of these questions will reflect the mechanisms of representation of cultural issues in the media of both countries, thereby strengthening national ideologies and national identities.

Both countries represent their cultural roots through the media, which not only reflects their different historical development paths, but also reveals their respective coping strategies in the context of globalisation.

The Republic of Belarus carefully preserves its cultural heritage, while incorporating itself into the common East Slavic cultural context, feeling that it is the heir to the common Slavic culture.

China is endeavouring to create a unique image of cultural confidence by strengthening the promotion of traditional culture and basic socialist values.

Belarusian and Chinese media demonstrate different attitudes towards globalisation issues. China promotes the Belt and Road Initiative, demonstrating its culture of openness and inclusiveness, spreading cultural 'soft power' around the world, while Belarus pays more attention to strengthening cultural ties with neighbouring countries and maintaining a stable international image.

Culture is a decisive force in the way people organise the universe of meaning and order the world. According to the theory of representation, culture and symbols construct and reproduce reality in the media and influence society's perception of the world. British researcher Stuart Hall writes: «Representation as a process of meaning production and exchange between culture bearers involves the use of language, signs and images that symbolise or represent things» [1]. The scholar believes that representation is not just a reflection of reality, but the active construction and shaping of reality with the help of symbolic systems (such as language, images, sounds, etc.). The choice and use of cultural symbols has a significant impact on society's understanding of a particular culture or group.

In the media, cultural representation strategies include the use of symbols, language and images through which the media construct images of 'us' and 'them'. For example, certain cultural elements are given positive or negative meanings. The media present cultural conflicts, national identities or historical events in a certain perspective, which subtly influences public cognition. In Belarus and China, the media use different representational strategies to shape the national image and cultural identity. For example, Chinese media often use historical symbols and cultural traditions to emphasise the superiority and

continuity of Chinese culture, while Belarusian media often use pan-Slavic cultural symbols to emphasise the commonality of the East Slavic context.

Cultural communication theory focuses on how culture is disseminated through the media, especially in the era of globalisation and informatisation. Regional media play a dual role in the process of cultural communication: on the one hand, they disseminate local culture and strengthen national identity; on the other hand, they are also a window for global cultural exchanges, promoting intercultural understanding by presenting other cultures.

In the context of globalisation, media is not only an instrument of information transmission but also a participant in cultural production. Regional media can show the cultural characteristics of a particular region through news, film and television programmes, music and other forms, and influence audiences' understanding of themselves and others. For example, against the backdrop of the Belt and Road Initiative, Chinese media disseminate Chinese culture to the international community through cultural products such as TV series and documentaries to strengthen cultural «soft power»; Belarusian media focus more on integrating their own culture and Russian culture and to some extent show a tendency to resist Western culture.

Cross-cultural communication theory studies communication and mutual understanding in different cultural environments. There are significant differences in cultural background, historical experiences and social values between Belarus and China, which have had a profound impact on the media representation of the two countries. In Belarus, the cultural representation of the media often carries a strong influence of Slavic culture, especially in political and historical topics, and Russian cultural symbols are widely used. In contrast, Chinese media rely more on local cultural symbols such as Confucianism, traditional festivals, etc. to emphasise the uniqueness and long history of Chinese culture.

Cross-cultural communication includes not only the presentation of one's own culture internationally, but also the exchange between different cultural groups in a multicultural society. By presenting different cultural issues, the media in Belarus and China not only reflect their own cultures and values, but also treat the cultures of other countries differently to a certain extent. From the perspective of intercultural communication, we can get a better understanding of how the two countries present cultural issues through the media and how to carry out cultural communication and cultural identity in the context of globalisation.

List of references

1. Hall, S. The work of representation // Representation: Cultural Representations and Signifying Practices / Ed. by S.Hall. – London, 1997. – P.156

[К содержанию](#)

УДК 0870

МА ЖУИ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

СОЦИАЛЬНЫЕ СЕТИ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Ключевые слова: социальные медиа, информационная повестка дня, механизм репрезентации, медиатехнологии.

Аннотация. Новые медиатехнологии произвели революцию в социальных медиа. Рост числа пользователей Интернета ускоряет эволюцию социальных приложений и нарушает правила подачи информации, принятые в традиционных медиа.

The development of human technology has led to great changes in all spheres of social life, especially in the media industry. The development of technology has led to the emergence of a large number of new media. At the same time, the reform of the media system is deepening, media integration is not stopping, the media industry is fragmenting, the old media model is disintegrating, and the new media business model is taking shape. In particular, the emergence and development of social media has significantly changed the communication mode and working concept of traditional media. They not only turn the former mass communication methods into instant communication, but also question the traditional media operation concept, pay attention to user experience, improve service quality, create news products and other new concepts.

Social media is a kind of new media whose sociability has been greatly improved, with significant communication characteristics such as interaction, instant, individuality, fragmentation and platform. Its emergence is either a challenge or an opportunity for traditional media, especially traditional paper media. In terms of challenges, social media has attracted a large number of users with its new technology and new forms, and users have flocked to social media, and advertisers are more willing to advertise on social media, resulting in the loss of traditional paper media audiences, declining advertising circulation, and difficult to sustain profits. In terms of opportunities, it means that traditional paper media can learn from the communication and operation concepts of social media, give play to their inherent advantages of authority, credibility and professionalism, and vigorously carry out media integration and transformation development.

In the era of «attention economy», users like hot news that everyone pays attention to. In the era of mobile internet, the popularity of all kinds of mobile terminals allows users to view news anytime and anywhere, and they are more inclined to view short news, news with pictures and short videos than lengthy commentaries. In addition, through social media, users can share, forward and comment information, which largely fulfils their need to express their own opinions. As can be seen, social media are increasingly involved in the news media sphere and become an indispensable means for users to obtain news information and discuss news events.

Compared to traditional media, especially traditional paper media, social media with its interactive, personalised, participatory, community-based and fragmented mode of communication has a profound impact on information sources, communication channels and timeliness, which is both a challenge and an opportunity for traditional paper media. Traditional media, especially paper media, are currently facing challenges such as loss of audience, falling circulation and skyrocketing advertising revenues.

In this process of enhanced communication, audiences are divided into two types. The first is the large number of ordinary online audiences, who are the main users of social media and the groups that information publishers want to win over the most. Conventional audiences play an important early role in shaping the information agenda. The other type is opinion leaders. They are a small part of the audience group, but due to their strong social influence and social circle, they will further accelerate the formation of the information agenda and play an important role in the ‘explosive’ development of information.

Social media are becoming more and more mature and the relationship between ‘social’ and ‘media’ is becoming more and more close – increasingly close, so much so that it has now become an important part of our lives. Its influence extends to all aspects of society, be it culture, economics, education, any social activity, even government, businesses and sports organisations. The impact of social media is multifaceted.

Social media has changed the way business is conducted. Businesses and consumers can communicate online through social media. This greatly reduces time and space constraints and users can launch their own media anytime and anywhere they have internet access.

Nowadays, the main media for people's life and entertainment is social media network. When people open their computer, the first thing they do is to visit Weibo, Twitter or Facebook. In social media, every grassroots netizen can have their own network space. They only need to register, they can express their opinions online through texts, pictures, videos and other forms, communicate news of their lives and create their own social circle. Now the «social communication» of people has become unhindered.

Social media has become an important public relations tool. Over the past three years, social media has entered the political arena, and many government agencies and leaders around the world have embraced social media, using it to advocate for national policies and explore people's opinions. According to a report by Burson-Marsteller, which surveyed 253 countries, nearly 77.7 per cent of world leaders have social media accounts, with Barack Obama being the most popular leader. Social media is no longer something far removed from the top leaders of a country, it is gradually becoming one of the important platforms for democratic politics in many countries. The recently coined term «twiplomacy» refers to the use of social media such as Twitter as a platform for national diplomacy. All these fully illustrate the impact of social media on human social life. Therefore, we need to find better ways to study social media and know how to use it properly.

However, social media has a downside that we must consider. In fact, its rapid development is a double-edged sword. On the one hand, social media has become a window for people to get information, express themselves and market themselves. Life, economy, politics, sports and so on can be better developed through social media. On the other hand, due to the convenient and fast dissemination of information on social media, some negative and bad information also spreads quickly, which can be uncontrollable in a short time. Even negative news such as false deception, pornographic information, forming anti-moral views, etc., can mislead the thoughts of netizens, harm the society and destroy social harmony. Social media influences people's daily behaviour, and this influence can often affect the decisions people ultimately make. Therefore, people seek to understand communication behaviour and the internal laws of information on social media.

Researchers [1], stating the importance of social media for obtaining a large amount of information and getting acquainted with the latest news, draw attention to the fact that social media communicate information, facts and events subjectively, inaccurately, according to personal attitudes. These media do not fulfil the requirements of modern journalism, such as accuracy and objectivity. Consequently, the new format of communication that social media have offered has a number of potentially negative effects in addition to positive ones.

List of references

1. Internet media: theory and practice : textbook for university students / Edited by M. M. Lukina. – M. : Aspect Press, 2010. – 348 p.

[К содержанию](#)

УДК 821.161

Г. М. МАКАРЕВИЧ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

ПРАЖСКИЙ ТЕКСТ В РОМАНЕ Д.РУБИНОЙ «СИНДРОМ ПЕТРУШКИ»

Ключевые слова: Пражский текст, Д. Рубина, «Синдром Петрушки», городской текст, топос, миф.

Аннотация. В данной статье рассматриваются особенности города как особого феномена культуры, выявляются особенности конструирования и рефлексии «городского текста» Праги в романе «Синдром Петрушки» Д. Рубиной.

В современной гуманитаристике значительное распространение получают тенденции, связанные с изучением «текста города», «городского текста». Вслед за известным филологом В. Топоровым принято выделять целый ряд характеристик города как художественного образа. Ученый указывает на личностно-биографические, историко-культурные, топографические, ландшафтные, климатические характеристики города, что ярко проявляют себя в создании художественного мира литературного произведения. Культуролог Ю. Горелова отмечает, что «образ города, с одной стороны, опирается на специфику конкретного предметного пространства, с другой, является результатом восприятия этого пространства» [3, с. 18].

Целый ряд писателей в своих произведениях обращаются к описанию Праги, одного из самых магических и красивых городов Европы. Это Ф. Кафка («Процесс»), Г. Майринк («Голем», «Вальпургиева ночь»), Ю. Зейер («Ян Мария Плойгар», «Инультус»), В. Мрштик («Санта Лючия»), А. Сова (стихотворения, «Роман Иво», «Странствия бедных»), И. Карасек из Львовиц («стихотворения. «Готическая душа», «Роман Манфреда Макмиллена»), К. М. Чапек-Ход («Антонин Вондрейц»), произведения Л. Перуца, картины О. Кокошки, Э. Филлы, Э. Шиле.

«Пражский текст» (как одно из проявлений «городского текста») в творчестве этих и других писателей, поэтов и художников образуется на основе «культурного мифа» о Праге, т.е. совмещения представлений об этом городе, которые присутствуют как в культуре, истории, облике города, так и в отражении этой реальности в различных текстах (фольклорных, литературных и т.д.).

Современный культуролог и филолог Я. Шимов отмечает: «Прага – город несколько провинциальный по духу и в то же время очень логичный

и естественный с точки зрения исторической и культурной» [4]. Филолог А. Бобраков-Тимошкин указывает на «необычность пражского исторического и культурного ландшафта, связанную с одной из главных характеристик чешской столицы – ее многоязычием, сосуществованием в Праге вплоть до середины XX столетия трех культур и двух языков» [2].

По мнению А. Бобракова-Тимошкина, «Прага может выступать как символ национального мифа, как пространство, наделенное, как правило, «магическими», «фантастическими» характеристиками, в котором возрастает роль конкретных топосов, приобретающих особую, отличную от общекультурной, «пражскую» семантику, как «герой» или «двойник» главного героя, антропоморфный организм, оказывающий решающее влияние на сюжет» [1]. Часто Прага в сознании героя сопоставляется с любимой женщиной, что сближает судьбу героя с судьбой города.

Для характеристики пражского пространства важны и характеристики основных топосов «пражского текста», связанных с мотивами сакрального центра (храм, дворец, Град, мост и т.д.) и лабиринта (блуждание героев по улицам предместий и города). Одна из важных черт пространства в «пражском тексте» – восприятие его как пространства мистического, необычного, открытого влияниям потусторонних сил. Этот «пражский миф» связан с «золотым веком» города, который при Рудольфе II в XVI в. стал столицей Священной Римской Империи. Чародей и алхимик, этот император собрал в Праге множество магов, каббалистов, ученых и шарлатанов со всего мира, из-за чего город стал обрастать таинственными легендами о гомункулах, философских камнях, сделках с дьяволом. Эти фантастические истории под пером художников-романтиков были воплощены мифологему Праги как города мистики и свободы.

Часть литературных и живописных произведений с топографической точностью воспроизводит пражское пространство, климатические особенности города, цветовую гамму при его описаниях. С другой стороны, «мистичностью» города объясняется неопределенность его черт, туманность, миражность, когда по преимуществу Прага изображается или в воспоминаниях, или в дымке заката, ночи, осенних или зимних сумерек, старинных районов с гулкими средневековыми улочками. Частотным мотивом аудиальных характеристик этого города становится колокольный звон на закате и особый взгляд героя на Прагу с одного из холмов над городом или с Карлова моста.

В романе «Синдром Петрушки» Дины Рубиной, одного из самых ярких писателей современной русской литературы, значительная часть событий разворачивается в Праге. Именно этот город становится сценой, проработанной декорацией для спектакля жизни, что разыгрывается в этом произведении. Город здесь предстает грандиозным кукольным театром,

где улицы выстроены в виде многоярусной ширмы, а весь город как бы находится в атмосфере предчувствия кукольного представления.

Важную мысль романа «Синдром Петрушки» транслируют уже строки эпиграфа из раннехристианского апокрифа «Псевдоклементины». Некий Симон Волхв, соревнуясь с Создателем, заявляет, что из воздуха, воды и крови создал человеческое существо, а душу взял у убитого им мальчика. Этот зловещий мотив гомункулуса, мистического очеловечивания кукол и «окукливания» людей проходит сквозь всё произведение, главным героем которого является Петр, чья профессия связана с изготовлением кукол и с сценическими выступлениями, где его подопечные играют наравне с живыми актерами. Петр считает себя куклой Петрушкой, главной же куклой в его руках становится девочка Лиза, которую он выбрал еще в детстве, растил, сделал своей женой и партнершей на сцене, где её никто не может отличить от марионетки.

Позже появляется гениально созданная им кукла Эллис – двойник Лизы, ее полная копия, которую люди путают с живой девушкой. Многие в этом романе имеют мистические объяснения. Так, в ходе повествования, своеобразного расследования становится понятным, что род Лизы преследует проклятие. Дети часто рождаются больными, с «синдромом петрушки» – улыбающегося слабоумия. Но есть в роду кукла-оберег, Корчмарь, что может прислать в семью здоровую девочку с рыжими, как у Лизы и ее матери, волосами. Все смешивается в этой истории рода – куклы, люди, обереги и проклятия. Прага в этом романе выбрана далеко не случайно, она становится ареной кульминационных событий сюжета, с одной стороны, как мистический город, «миражный и обманный», с другой, – большой кукольный театр. Безусловно, культурный код Праги включает в себя и легенду о чудовищной «кукле» Големе, что пошла против своего создателя.

Д. Рубина погружает нас в атмосферу волшебной пражской зимы. Передвигаясь с персонажами, мы узнаем места города: арки Малостранских мостовых башен, Мостецкую, собор Святого Микулаша, собор Девы Марии, где автор упоминает еще одну куклу – куклу младенца Иисуса.

Эллис, кукла-двойник Лизы, задуманная, как подчеркивает автор «в недобрый час», в качестве подменной партнерши в легендарном номере Петра, стала апогеем мастерства кукольника, она действительно начинает конкурировать с живой Лизой. Эллис, становится проклятием и для Петра, и для Лизы. Парадоксально, но отвергающий ее опасность, которая заключается в ее «жизнеподобии», Петр воспринимает Эллис не менее серьезно, чем Лиза. И если Лиза балансирует на грани безумия, уже не понимая, кто она сама, после того, как появилась Эллис, то Петр ценит свое создание не только как свое гениальное творение, но и как женщину, которую любит наравне с Лизой. Автор проводит метафорические параллели между обра-

зом Петра Уксусова, кукольника, оживляющего марионеток, и образом Творца, что создает людей. Помогает воплотить авторскую задумку, оттенить идею именно «пражский текст», ядром которого является мистицизм этого города, образ глиняной куклы-великана Голема и образ Карлова моста – лиминального пространства для главного героя, что дважды исполняет здесь свой особый танец, первый раз от переполняющего его счастья, второй раз – находясь за гранью безумия.

Прага в романе «Синдром Петрушки» Д. Рубиной – не только фон развития событий, но и персонаж художественного мира произведения, «текст», который погружает читателя в мистическую атмосферу легенд и преданий, сложных взаимоотношений Творца и творения, оживших кукол и родовых проклятий. Ю. Горелова отмечает: «Образ места включает в себя визуальные и эстетические характеристики места, его эмоциональное воздействие, его символику, образ представляет собой неповторимый узор смыслов, основа которых находится в реальном географическом пространстве» [3].

Список использованной литературы

1. Бобраков-Тимошкин, А. Е.. «Пражский текст» в чешской литературе конца XIX – начала XX веков : автореферат дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 [Электронный ресурс] / А. Бобраков-Тимошкин / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/prazhskii-tekst-v-cheshskoi-literature-kontsa-xix-nachala-xx-vekov/read>. – Дата доступа: 15.05.2024.
2. Бобраков-Тимошкин, А. Феномен и трагедия пражского многоязычия [Электронный ресурс] / А. Бобраков-Тимошкин // Новое литературное обозрение. – 2004. – № 4. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/4/fenomen-i-tragediya-prazhskogo-mnogoyazychiya.html>. – Дата доступа: 15.05.2024.
3. Горелова, Ю. Р. Образ города в восприятии горожан: [Электронный ресурс] / Ю. Р. Горелова. – М.: Институт Наследия, 2019 – 154 с. – Режим доступа: https://heritage-institute.ru/wp-content/uploads/2019/06/Ю.-Р.-Горелова_Образ_города_compressed.pdf. – Дата доступа: 12.05.2024.
4. Шимов, Я. Прага: скромное обаяние «посторонней» столицы. Очерк психологии города [Электронный ресурс] / Я. Шимов // Логос. – 2002. – № 3. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/logos/2002/3/praga-skromnoe-obayanie-postoronnej-stoliczy.html>. – Дата доступа: 12.05.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 / 82-3

В. В. МАЗУРУК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

**КОНЦЕПТ «ДОРОГА» В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МОДЕЛИ
КОСМО-ПСИХО-ЛОГОСА**

Ключевые слова: концепт, архетип, дорога, русская поэзия, космо-психо-логос, модель мира.

Аннотация. Автором статьи исследуется концепт «дорога» в русской модели мира, воплощенной в триединстве миропредставления, менталитетных особенностей мировосприятия и словесного воплощения в художественном тексте. Рассмотрены основные трактовки данного концепта в современной филологической науке, представлены интерпретации его места и роли в культуре.

Концепт «дорога» занимает особое место в русской культуре, выходя за рамки простого обозначения пространственного перемещения. Он пронизывает все уровни языкового сознания, приобретая глубокий экзистенциальный смысл и отражая особенности национального мировосприятия. В контексте русской модели космо-психо-логоса, предложенной Г. Гачевым, «дорога» выступает как важнейший элемент, связывающий микрокосм человека с макрокосмосом вселенной, социальное с природным, прошлое с будущим.

Тема пути, дороги, странствия берет свои истоки из мифопоэтических и религиозных моделей мира. Образ дороги является универсальным, «вечным» образом фольклора и литературы: он присутствует в песнях, сказках, былинах, пословицах. Путь – это соединение двух определенных точек пространства. В современной фольклористике указывается, что «дорога – посредник фольклорного пространства, связывающий внутренний мир-дом с внешним миром и дома друг с другом» [5, с. 65].

Одним из важных аспектов в русской культуре является понятие «дорога». Оно является древним символом, который присутствует как в фольклоре, так и в произведениях многих русских классиков. Фольклор передает национальные традиции, поэтому образ пути занимает особое место в нем. Его можно встретить в различных жанрах, таких как песни, сказки, былины, пословицы, обереги и прочее. Каждый из них приносит свой вклад в формирование концепта «дороги», отражая антропоцентрическую сущность этого символа.

В концепции дороги отражаются различные пространственные метафоры: горизонтально – начало и конец дороги; вертикально отражается

другая противоположность – земное и небесное. «Охват» пространства передается через такие конструкции: над дорогой, под дорогой, по дороге, за дорогой и другие. Это как само пространство дороги, так и пространство за ее пределами.

Фольклорная интерпретация концепта «дорога» включает в себя множество разнообразных мотивов. Один из них – отправление в совершенно новый мир, который людям предстоит изучить. Новое всегда ассоциируется с определенными страхами. Образ дороги может быть дополнен символическим значением. Например, в народной традиции: на обочинах дорог, особенно на перекрестках, принято было хоронить самоубийц. Таким образом, образ дороги включает inferнальную сферу. Дорога – это и перекресток, место, где человек должен сделать свой выбор, актуализируя экзистенциальную проблематику.

Мотив дороги и путешествий занимает важное и неоднозначное место в литературе. С одной стороны, дорожные зарисовки часто служили фоном для основного действия, инструментом для развития сюжета. С другой стороны, почти каждый великий русский писатель обращался к образу пути как к глубинному символу, наполняя его философским смыслом, размышлениями о судьбе человека, историческом пути России, проблемах нравственности и прекрасного. Таким образом, дорожный мотив, казалось бы, традиционный и второстепенный, становится в руках мастеров слова художественным средством, отражающим их мировоззрение и творческий замысел.

В условиях русской художественной культуры дорога, путь приобретают особое значение. Бесконечный простор, ширь, даль, дорога, Русь-тройка становятся константными знаками России. Понимание дороги как пространственной материализации времени породило такие смысловые варианты, как жизненный путь, жизнь, исторический путь. М. М. Бахтин указывает: «Можно прямо сказать, что дорога в фольклоре никогда не бывает просто дорогой, но всегда либо всем, либо частью жизненного пути; выбор дороги – выбор жизненного пути» [1, с. 271].

Образ дороги в русском менталитете далек от привычных представлений о легком и счастливом пути. Наоборот, он пропитан трагизмом и безнадежностью: дорога ассоциируется с тяжелой долей простого народа, с горечью разлук. Это путь бойца, уходящего в неизвестность, безысходность разорения и ссыльной доли. Однако в этом трагическом контексте проявляется и глубинный философский смысл дороги – как метафоры жизненного пути человека, его духовных поисков, стремления к самопознанию. Дорога становится символом не только внешних испытаний, но и внутренней работы души.

Мотив пути-дороги в поэзии Серебряного века приобретает новые очертания. Странничество здесь – это отчаянный поиск духовного идеала, жажда обрести «другой мир» или прикоснуться к божественному. В то же время, мотив бездомья становится символом глубокого кризиса – крушения привычных устоев, потери веры и жизненных ориентиров.

Поэты Серебряного века остро ощущали ритм своей эпохи, неразрывную связь с судьбой России, стоявшей на пороге больших перемен. Их творчество пронизано философскими исканиями, размышлениями о смысле бытия и вечных духовных ценностях. Атмосфера тревоги и глобального перелома нашла свое воплощение в образе «духовного странничества», где поэт выступает как искатель истины, творящий собственный мир гармонии в пространстве стиха.

Важно отметить, что сам мотив пути приобретает в русской литературе философскую глубину уже в начале XIX в. Он перестает быть лишь сюжетным ходом и трансформируется в многогранный символ, отражающий мировоззрение автора. При этом романтики и реалисты предлагают собственные, отличающиеся друг от друга интерпретации образа дороги. По мнению Ю. М. Лотмана, дорога (путь, жизненный путь человека) является и средством раскрытия характера во времени. «С появлением образа дороги как формы пространства формируется идея пути как нормы жизни человека, народов и человечества» [3, с. 249].

Рубеж веков обостряет проблематику пути, наделяя его новыми оттенками. Тема духовного кризиса, утраченных иллюзий и социальных противостояний тесно переплетается с мотивом дороги. Символисты, акмеисты, футуристы, при всем многообразии их творческих манифестов, оказались объединены трагизмом эпохи и стремлением найти выход из лабиринта исторических испытаний. Это время стало эпохой расцвета искусств: живопись, музыка, литература – все сферы творчества били ключом, рождая новые стили и формы.

Г. М. Фридендер утверждал, что в русской литературе начала XX в. существует устойчивый комплекс образов и мотивов, выражающий «сознание переходного характера переживаемой эпохи». В их число входят: «мотивы дороги, дорожного экипажа, колокольчика, образы «странника», ветра, метели» [4, с. 139].

Образ дороги, безусловно, не был уникальным для творчества С.А. Есенина. Этот мотив имеет глубокие корни в русской литературе, и поэт опирался на опыт своих предшественников. Однако важно отметить, что на каждом этапе своего пути он наделял образ дороги новыми, неповторимыми чертами. В ранней лирике С. Есенина дорога предстает перед читателем в особом виде – светлом, радостном, наполненным яркими красками. Она ассоциируется с юностью, открытостью, ожиданием буду-

щего счастья, предстает перед нами желтой, белой, серебристой и всегда наполнена теплом: «...пенной я цвет разнесу...» («Сыплет черемуха снегом...», 1910), «...не чужда тропинка» («Тебе одной плету венок...», 1915).

Отличительной чертой ранних произведений Есенина, касающихся дороги из села в города или же городских дорог, является наличие непривлекательных пейзажей: «...Еду грязною дорогою с вокзала / Вдалеке от родимых полян...» («Туча кружево в роще связала», 1914), «...Еду на баркасе / Тычусь в берега...» («Дымом половодье», 1910). В некоторых ранних произведениях уже начинает проглядываться связь дороги с христианскими мотивами, так у поэта появляется образ богомольца, странствующего монаха: «Шел господь пытатъ людей в любви» (1914), «По дороге идут богомолки» (1914), «Калики» (1910). Появляется новая трактовка дороги, как истинного пути к Богу в прямом смысле. «Дорога – собственно дорога, путь – собственно путь, и странничество, таким образом, – простейший способ познать себя и Бога, а прозябание в храмах и корпение над книгами – не более чем самообман» [2, с. 3].

В отличие от ранней лирики, которая была создана во многом под воздействием духа странничества и поиска Бога, своего места в жизни, поздняя лирика описывает желание лирического героя вернуться домой, но оно неосуществимо («...Да! Теперь решено. Без возврата», 1922). Идущая изнутри потребность к перемене мест, путешествиям и внутренняя обреченность на эти скитания, оказывает влияние на мировоззрение поэта. Исследователи этот феномен объясняют «ментальной подвижностью» русского народа, «стремлением к уходу и охотой к перемене мест» [2, с. 9]. Поэт говорит о том, что он в этой жизни только странник, который проходит свой путь (жизнь). Ему тоскливо от того, что данный путь заканчивается, но все равно не теряет надежду на продолжение своего пути.

Мотив странничества, бродяжничества в поздней лирике Сергея Есенина появляется все в более безнадежном виде. В произведении «Не ругайтесь. Такое дело!...» (1922) лирический герой поэта чувствует свою бесприютность в новом мире, который возник после революции, которая повлекла за собой необратимые социально-культурные изменения. Воспринимать существующую действительность поэту особенно сложно было после годового путешествия по Европе и Соединенным Штатам Америки, где особенно остро чувствуются происходящие на родине изменения, которые были чужды С. Есенину. Поэт создает образ человека, живущего за пределами социального мира, существующего вне общества и не подчиняющегося общим правилам: «...Буду громко сморкаться в руку / И во всем дурака валять...», «перекину за плечи суму», «провоняю я редькой и луком» («Не ругайтесь. Такое дело!...», 1922).

В произведениях позднего периода явно ощущается чувство близкого окончания жизни: опустошение и увядание души. Доминирующей темой данного этапа является утрата желания странствовать по родной земле («Не жалею, не зову, не плачу...», 1921). В концепте «дорога» поэт выражает не только поиск своего места в мире или уход из жизни, странник у него также выступает в качестве философа, т. к. каждый человек, вошедший в этот мир, является странником («Отговорила роща золотая...», 1924).

Исследование концепта «дорога» в контексте русской модели космопсихо-логоса позволяет глубже понять особенности национального мировосприятия, его ценностные ориентации и экзистенциальные искания. «Дорога» в русской культуре – это не просто образ пространственного перемещения, а многогранный символ, концентрирующий в себе представления о времени, судьбе, нравственном выборе, духовном поиске и преображении. Концепт «дорога» занимает центральное место в русской литературе, где он приобретает особую многозначность и философскую глубину.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М.Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Бурханов, Р. А. Странничество на Руси: философско-антропологические и социокультурные смыслы / Р. А. Бурханов // Вестн. Нижневарт. гос. ун-та. – 2012. – № 3. – С. 3–10.
3. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
4. Фридлиндер, Г. М. Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века / Г. М. Фридлиндер. – Л. : Наука, 1971. – 293 с.
5. Цивьян, Т. В. Движение и путь в балканской модели мира : исслед. по структуре текста / Т. В. Цивьян ; Рос. акад. наук, Ин-т славяноведения. – М. : Индрик, 1999. – 374 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 / 82-3

В. В. МОЗЫРЧУК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

**ТЕМА БЕЗУМИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА (НА МАТЕРИАЛЕ
РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ
И НАКАЗАНИЕ»)**

Ключевые слова: безумие, сумасшествие, русская проза, преступление, символический сон, Ф.М.Достоевский.

Аннотация. В статье рассматривается природа безумия героя романа «Преступление и наказание» Родиона Раскольникова, мастерски изображённого Ф. М. Достоевским. Отмечено, что данная тема имеет получила свое отражение в творчестве многих писателей второй половины XIX в. В статье делается разграничение понятия «безумие» и «сумасшествие», последнее из которых означает полную потерю контроля над рассудком, что не характерно для Раскольникова. Исследуются мотивы, предпосылки преступления.

В русской литературе второй половины XIX в. тема безумия занимает одно из центральных мест. Данный мотив, а также образы сумасшедших отражены в таких произведениях, как «Дом сумасшедших. Русский эротический пасквиль» (1858) А. Ф. Воейкова, «Красный цветок» (1883) В. М. Гаршина, «Чёрный монах» (1894) А. П. Чехова, «Записки сумасшедшего» (1884) Л. Н. Толстого и, конечно же, «Преступление и наказание» (1866) Ф. М. Достоевского. Обращение авторов к проблеме безумия свидетельствует, с одной стороны, об углублении психологизма критического реализма, а с другой стороны – явило собой новую грань в художественном познании человека, стремление изучить запредельные загадки человеческого сознания, таящего в себе как прекрасное, так уродливое.

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» – один из самых глубоких психологических романов русской литературы, в котором тонко и многогранно был представлен процесс погружения героя в состояние безумия. Родион Романович Раскольников – главный герой романа «Преступление и наказание» – решает совершить убийство старухи-процентщицы, считая это поступком, оправданным социальной справедливостью, а также необходимостью для улучшения своего материального положения. Однако вскоре после преступления он осознает свою вину и переоценивает свою преступную теорию, перенося себя из категории «право имею» в категорию «твари дрожащие».

Безумие и искажение сознания, в результате которых Р. Раскольников совершил страшное преступление, является новаторской частью романа Ф. М. Достоевского, в которой точно, удивительно достоверно отражена физиологическая сторона патологического состояния героя. Безумие трактуется либо как «сумасшествие» (т.е. «потеря рассудка, умопомешательство» [2, с. 677]), либо как «безрассудство, полная утрата разумности в действиях, в поведении» [2, с. 38]. Раскольникова сложно назвать сумасшедшим, т. к. он совершенно холодно, последовательно приходит сначала к своей теории, а затем – к идее эксперимента, рационально планирует убийство. Однако последующее за преступлением состояние героя говорит о помешательстве его сознания, проявившееся как в духовном, так и в физиологическом отношении.

Главной причиной безумия становится внутренний конфликт героя, который оказался для него непреодолимым. Автор демонстрирует изнанку внутреннего противоречия Раскольникова, изображая целую цепь стимулов, повлекших за собой нервное расстройство.

Первой предпосылкой к расстройству оказывается нищета главного героя, его семьи, окружающих людей (бедственное положение семьи Мармеладовых и т.д.). Скитаясь по Петербургу, Раскольников видит страшные сцены нищеты, отчаянья, знакомится с людьми, которые из-за нехватки денег находятся «на дне» жизни. Сам он показан в произведении как «молодой человек, живущий в крайней бедности» [1, с. 3]. Ему, сыну мещанина, выросшему в провинциальной семье, приходится жить в крохотной каморке и постоянно думать о «хлебе насущном». Молодой человек пытается облегчить страдания незаслуженно оказавшихся на краю людей, но у него не получается оказать помощь ни родным – маме и Дуне, ни знакомым – Соне, Мармеладову и его семье. Это порождает чувство безысходности и несправедливости мироустройства. Чтобы поесть, герою приходится закладывать собственные вещи.

Вторая предпосылка, оказавшая влияние на сознание Раскольникова, – образ Петербурга, который создаёт особую мрачную гнетущую атмосферу (быт, нравы, городской пейзаж). У Ф. М. Достоевского это не город величественных дворцов и палат, фонтанов. Это город с чёрными лестницами, облитыми помоями, дворцами-колодцами, напоминающими душегубку, город облупленных стен, невыносимой духоты и зловония. В этом городе невозможно остаться здоровым, он душил и давил. Не случайно в его описании преобладает жёлтый цвет – символ болезни, нищеты, убожества жизни. Жёлтые обои и мебель в комнате старухи-процентщицы, жёлтая, «похожая на шкаф или сундук» [1, с. 2] каморка Раскольникова, дома окрашены в жёлто-серый цвет, желтоватые обои в комнате Сони, «мебель жёлтого отполированного дерева» [1, с. 67] в кабинете Порфирия Петрови-

ча, жёлтый цвет обоев в номере гостиницы, где остановился Свидригайлов. Жёлтый цвет усиливает атмосферу нездоровья, печали, вызывает чувство подавленности и угнетённости, невыносимой болезненности.

Третьей и главной предпосылкой убийства становится разработанная Р. Раскольниковым теория, которая оправдывает нарушение Божьего закона. Герой романа показан как философ-анархист, проверяющий собственную идею на практике. Размышляя о причинах существующего социального неравенства и несправедливости, Р. Раскольников приходит к выводу, что существует резкое различие между двумя категориями людей. В то время как огромное количество людей молчаливо и покорно подчиняются всему, что преподносит им жизнь, немногие – «необыкновенные» люди – являются подлинными двигателями истории человечества. При этом они нарушают общепризнанные нормы морали и не останавливаются перед преступлением для того, чтобы навязать человечеству свою волю. Современники проклинали этих людей, но потомки признают их героями. Раскольников не только обдумал эту идею, но даже изложил её в газетной статье за год до совершения убийства. Возникают вопросы, которые Раскольников формулирует так: «Вошь ли я, как все, или человек?», «Тварь ли я дрожащая или право имею?» [1, с. 89]. Вседозволенность сильных мира сего (особенно Наполеона как исторического кумира) порождает извращенное представление о величии человека, убивая гуманность.

Главный герой стремится противопоставить себя «обыкновенным», рядовым людям, он не хочет, подобно большинству людей, молчаливо повиноваться и терпеть. Но отсюда, по его мнению, возможен лишь один вывод – он должен доказать себе и окружающим, что он не «тварь дрожащая», а природный «властелин судьбы», имеющий право преступать нравственные законы. Этот вывод и приводит Раскольникова к его преступлению, которое он рассматривает как испытание своей внутренней силы, необходимое для того, чтобы определить, принадлежит ли он к породе «необыкновенных» людей или ему остается повиноваться и терпеть, как остальным, слабым натурам. Герой Достоевского решается преступить черту высшего закона, усомнившись в его справедливости.

Немаловажными признаками безумия Раскольникова являются символические сны, которые раскрывают его внутреннее состояние. Первый сон Р. Раскольникова был о лошади. Маленький Родион со своим отцом направляются в церковь, но проходят мимо кабака и видят, как выпившие мужики жестоко избивают беззащитную лошадь. Родион очень хочет её защитить, но на его глазах её убивают железным ломом. Этот сон подготавливает и остерегает его, говорит о том, что злодеяние, которое он задумал (убийство старухи-процентщицы) противоречит его чистой душе и может его убить. Под лошадью подразумевается сам Раскольников, который, идя

на грех, убивает самого себя, чистоту своей души. Это могут доказать его слова после совершения убийства: «...Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!... А старушонку эту чёрт убил, а не я...» [1, с. 86].

Во втором сне сначала представлена идиллия, которая в последствии была разрушена: «Ему всё грезилось, и всё странные такие были грезы: всего чаще представлялось ему, что он где-то в Африке, в Египте, в каком-то оазисе» [1, с. 14]. Сон символизирует жажду души к чистому и прекрасному. Он снится Родиону накануне убийства, заставляет задуматься и даёт понять, что герою ещё не поздно выбрать иной, праведный путь. Здесь также представлены противопоставления океана и солнца. Океан представляет собой большое количество озлобленных людей, разврата и нищеты, а солнце – это, конечно же, свет, прозрение.

Раскольников находится в страданиях, муках совести и разочаровании в самом себе. Ему снится сон со старухой-процентщицей, которая жестоко смеётся над ним, когда Родион снова пытается убить её топором, но у него ничего не получается. Победный смех старухи – свидетельство поражения светлой стороны души преступника. Родион проигрывает, не доказывает, что он как Наполеон, которым он так восторгался, потому что его мучает совесть за содеянное. Раскольников понимает, что его теория ложная.

Кроме того, инициалы Родиона Романовича Раскольникова – Р. Р. Р. – напоминают топоры: не исключено, что это намёк на совершённые героем убийства (старухи-процентщицы, Лизаветы и, возможно, её не рождённого ребёнка или себя самого).

Таким образом, природа безумия Раскольникова обусловлена его крайне эмпатичной натурой, тонкой, ранимой душой, болезненно переносящей несправедливость мироустройства и страданий невинных людей. Однако непоследовательность, нелогичность его теории, шедшей вразрез с его человечностью, а также жестокость последующего преступления и невыносимые муки раскаяния, граничащие с потерей рассудка, свидетельствуют об утрате согласованности разума с действиями. Такая противоречивость подтверждает безумие, настигшее душу и сознание Раскольникова, которую Ф. М. Достоевский мастерски изображает в романе «Преступление и наказание».

Список использованной литературы

1. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский – М. : АСТ, 2015. – 672 с.
2. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / под ред. Н. Ю. Шведовой. – 18-е изд., стереотип. – М. : Рус. яз., 1986. – 797 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.111(73).09(043.3)

А. В. НАНОС

Беларусь, Новополоцк, Полоцкий государственный университет
имени Евфросинии Полоцкой
Научный руководитель – З. И. Третьяк, доктор филол. наук

«ДРУГАЯ ЖИЗНЬ» Ф. РОТА: ОТНОШЕНИЯ «АВТОР-ТЕКСТ-ЧИТАТЕЛЬ» В МЕТАПРОЗЕ

Ключевые слова: метапроза, постмодернизм, автор, текст, читатель, Филип Рот, саморефлексия, текст-в-тексте, *mise en abyme*

Аннотация. Статья посвящена исследованию отношений «автор-текст-читатель» в метапрозе. В качестве примера использован роман «Другая жизнь» американского писателя Филипа Рота. Продемонстрировано, как в метапрозе, которая становится особенно популярной в эпоху постмодернизма, пересматриваются отношения в системе «автор-текст-читатель» в сторону повышения субъектности текста и читателя. Опираясь на игру, как один из наиболее важных принципов постмодернизма, и отличаясь саморефлексивностью, которая проявляется в тематизации процесса писательского творчества, метапроза стремится уравнивать читателя в правах с автором, организует их внутренний диалог. Подобное стремление метапрозы отчетливо демонстрирует роман «Другая жизнь». С одной стороны, необычная композиция произведения побуждает читателя самому проинтерпретировать противоречащие друг другу истории, выбрать из них правдивую. С другой – с помощью метарефлексии предлагает проверить правильность своей интерпретации и погрузиться в процесс создания романа.

Эпоха постмодернизма обозначила пересмотр отношений в системе «автор-текст-читатель». Во второй половине прошлого века под влиянием идей постструктуралистов (Ж. Деррида, Р. Барт, М. Фуко) происходит отказ от авторского центризма и смещение интереса литературоведов к самому тексту и фигуре читателя. Так, текст стал мыслиться свободным в своем проявлении: он сам по себе является источником смыслов и интерпретаций, и над ним более не тяготеет воля автора. Что касается читателя – воспринимаемый ранее как объект авторского воздействия, теперь он обрел субъектность и стал восприниматься как равноправный участник творческого процесса [4, с. 957–958].

Одним из наиболее важных принципов литературы постмодернизма является игра, которая стремится уравнивать в правах читателя с автором, создать условия для их диалога. Наглядно демонстрирует игровой принцип метапроза, которая наиболее часто рассматривается в контексте постмодернистской литературы. Отличительным элементом метапоэтики является саморефлексия, которая проявляется в романе описанием процесса его со-

здания. Наличие подобного дополнительного плана актуализирует процесс творчества, соучастником которого становится читатель.

Рассмотрим данную особенность метапрозы на примере романа «Другая жизнь» (*The Counterlife*, 1986) [5] американского писателя Филипа Рота (*Philip Roth*, 1933-2018). Роман состоит из пяти глав, каждая из которых представляет собой законченную историю. «Обычно существует некий договор между автором и читателем, который разрывается на последней странице книги, – рассуждает Рот о своем романе в интервью о Натане Цукермане. – В этой книге договор разрывается в конце каждой главы...» [6, с. 245]. Но «Другая жизнь» – это не пять отдельных сюжетов, никак не связанных между собой. Скорее, это альтернативные версии одной жизни, которую может прожить каждый из героев романа.

Наиболее отчетливо стратегия Рота проявляется в сюжетных линиях братьев Генри и Натана Цукерманов. Так, старший брат Генри, который решается на операцию на сердце и умирает в конце первой главы «Базель», «оживает» во второй главе «Иудея». В четвертой главе «Глостершир» уже Натан повторяет историю брата – теперь он страдает от сердечного недуга и, решившись на операцию, погибает. В этот момент создается впечатление, что Рот просто заменил главного героя в уже знакомом сюжете. Но, как отмечает сам писатель, «Другая жизнь» – это роман «где вы никогда не доберетесь до сути вещей ... книга последовательно шаг за шагом подрывает все предположения, сделанные по ходу сюжета, а читатель постоянно демонтирует все свои реакции» [6, с. 245].

Очередной «подрыв» предположений происходит, когда после смерти Натана Цукермана выясняется, что он – автор романа, который сейчас держит в руках читатель. Когда заканчиваются похороны героя, его брат Генри приходит в его квартиру и обнаруживает рукопись, содержание которой соответствует содержанию предыдущих трех глав романа «Другая жизнь». Другими словами, роман представляет собой «текст в тексте» (Ю. Лотман) [2, с. 155], а точнее – *mise en abyme* (А. Жид) или «геральдическую конструкцию» (М. Ямпольский) [8, с. 71].

Впервые Рот прибегнул к построению «текст в тексте» в романе «Моя мужская правда» (*My Life as a Man*, 1974) [7]. Произведение совмещает в себе два семиотических пространства: автобиографическое повествование главного героя Питера Тернопола и предмет его творчества – рассказы о Натане Цукермане. К слову, Цукерман впервые появляется именно в этом романе как вымысел главного героя: он создан Тернополом, который, в свою очередь, создан Ротом. В романе «Другая жизнь» Натан уже приобретает большую субъектность: от главы к главе он становится то второстепенным, то главным героем, иногда совмещая эти роли с функци-

ей рассказчика. В моменте, когда обнаруживается его рукопись, он наделяется еще и функцией автора.

Несмотря на схожесть, «текст в тексте» и *mise en abyme* имеют между собой существенное различие. «Текст в тексте» подразумевает включение в текст дополнительного семиотического пространства и фиксацию «чужого слова» [3, с. 45–46]. Такой подход демонстрирует роман «Моя мужская правда». Для *mise en abyme* же характерно наличие вставного эпизода, который удваивает события, происходящие в главном повествовании [3, с. 45–46]. Так происходит в романе «Другая жизнь», где рукопись Цукермана является вставным элементом, который комментирует предыдущие главы и предсказывает события последней главы «Христианский мир».

Включение подобного элемента – еще один инструмент для Рота сблизить автора, текст и читателя. До момента смерти Цукермана в четвертой главе «Глостершир» роман предлагал три законченные истории, побуждая читателя гадать, какая из них правдива. Однако с введением в сюжет рукописи Цукермана происходит новый разворот и изменение правил игры. Этот элемент предлагает прочесть текст уже определенным образом и проверить читателю правильность своей интерпретации [1, с. 28]. Более того, вставной эпизод не только указывает на «правильное» прочтение, но и с помощью метарефлексии демонстрирует процесс создания основных сюжетных линий романа.

Рефлексию над текстами Цукермана осуществляет его старший брат Генри и молодая женщина Мария, с которой у Натана была любовная связь. Они оба обнаруживают некоторые сходства между собой и героями романа, хотя эти сходства оказываются лишь поверхностными: они касаются только имен персонажей, некоторых фактов из их жизни. В целом же каждая история напоминает мозаику, составленную из эпизодов жизни Цукермана и его близких. Часто эти эпизоды переплетены совершенно неожиданным образом, значительно изменены фантазией автора, в результате чего граница между реальным и вымышленным становится размытой. Таким образом, Рот продолжает исследовать начатую в романе «Моя мужская правда» тему взаимосвязи искусства и действительности, невозможности для писателя отделить одно от другого. Рассуждения Генри по ходу прочтения рукописи лишь подтверждают эту идею: «...Натан был совершенно не в состоянии заняться чем-либо, что не является целиком и полностью плодом его творчества. Натан ближе всего подходил к реальной жизни и ее перипетиям в произведениях, которые он сочинял о реальной жизни...» [5, с. 405].

«Зачем вы мне этим забиваете голову?», – предвосхищает реакцию читателя Рот на свой необычный роман. Ответ на него заключается в том,

что «Другая жизнь» – способ показать насколько близки автор и читатель в преображении действительности: «...все мы временами пишем вымышленные версии своих жизней, противоречивые, но взаимно переплетающиеся истории, которые, какими бы тонко или грубо сфальсифицированными они ни были, создают наше представление о реальности и являются для нас точнейшим приближением к истине» [6, с. 246].

Обобщая сказанное, отметим, что роман Ф. Рота «Другая жизнь» демонстрирует многие элементы метапоэтики. Это неконвенциональное построение романа с отсутствием единого начала, середины и конца; наличие вставного элемента, создающего зеркальность повествования; саморефлексия, изображающая процесс конструирования вымышленного мира; тематизация процесса творчества. В совокупности эти элементы создают условия для литературной игры, в которой активизируется роль читателя. Предлагая роман с несколькими альтернативными историями, Рот стремится не только побудить читателя искать ту, что правдива, но и показать его близость к автору в вопросе преобразования действительности.

Список использованной литературы

1. Вир, Д. Автор как герой: личность и литературная традиция у Булгакова, Пастернака и Набокова / Д. Вир ; [пер. с англ. А. Степанова]. — СПб. : Academic Studies Press / Библиороссика, 2023. — 231 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).
2. Лотман, Ю. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. Лотман. — Таллин : Александра, 1992. — Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. — 479 с.
3. Муравьева, Л. Е. Редупликация (mise en abyme) и текст-в-тексте / Л. Е. Муравьева // Новый филологический вестник. — №2 (37). — 2016. — С. 42–51 [Электронный ресурс] — Режим доступа: https://www.academia.edu/27698725/Mise_en_abyme_and_Text_within_a_text. — Дата доступа: 17.04.2024.
4. Постмодернизм. Энциклопедия.— Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001.— 1040 с.— (Мирэнциклопедий).
5. Рот, Ф. Другая жизнь : [роман] / Филип Рот ; [пер. с англ. Ю. Шор]. — СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2010. — 574 с.
6. Рот, Ф. Зачем писать? Авторская коллекция избранных эссе и бесед / Ф. Рот; пер. с англ. Олега Алякринского. — М. : ИД Книжники, 2021. — 552 с.
7. Рот, Ф. Моя мужская правда [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://www.libfox.ru/339024-filip-rot-moya-muzhskaya-pravda.html>. — Дата доступа: 17.04.2024.
8. Ямпольский, М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Ямпольский. — М. : РИК «Культура», 1993. — 464 с.
9. Roth, Ph. Counterlife [Electronic resource]. — Mode of access: <https://oceanofpdf.com/authors/philip-roth/pdf-epub-the-counterlife-download-76060281016/?id=000567363753>. — Date of access: 17.04.2024.

[К содержанию](#)

УДК 81'367.628:811.161.1

А. А. ПАВЛОВА

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы

Научный руководитель – Т. А. Пивоварчик, канд. филол. наук, доцент

МЕЖДОМЕТИЯ КАК СРЕДСТВА ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ РЕАКЦИИ АУДИТОРИИ НА НОВОСТНУЮ ИНФОРМАЦИЮ

Ключевые слова: русский язык, междометие, междометные реакции, сетевая коммуникация, эмотивный дискурс, комментарий

Аннотация. Современная сетевая коммуникация предоставляет богатый речевой материал для наблюдений за эмотивными междометиями как «отголосками мгновенного состояния души» (А. А. Потебня). В докладе анализируются междометия, которые в качестве реакций на новостной контент оставляют комментаторы на публичных страницах редакций СМИ в социальных сетях. Семантический и функциональный анализ междометий проводится с учетом языкового контекста и особенностей развития сетевого гипертекста. Устанавливается взаимосвязь между типом новости и количеством и качеством междометных реакций.

В условиях цифровой коммуникации одним из важнейших индикаторов читательского интереса и показателей качества новостного контента является активность аудитории, выражаемая в количестве и качестве обратной связи. В зависимости от платформы, на которой размещено новостное сообщение, мы можем говорить о следующих способах реагирования аудитории: лайк/дизлайк (YouTube), реакции (Telegram), лайк (Instagram, «ВКонтакте»), репост/поделиться (все указанные платформы). Данные способы реагирования на опубликованный контент являются встроенным функционалом площадки, на которой размещена новость, и служат маркерами востребованности контента. Однако более значимыми и показательными (не для алгоритма, а для человека) являются реакции пользователей, облеченные в речевую форму.

Наибольший интерес у исследователей, занимающихся проблемами речевого взаимодействия участников онлайн-сообществ, вызывает комментарий как жанр сетевого диалога и информационно-комментарийные блоки как особые диалогические структуры. В поле зрения русистов находятся вопросы регулирования и гармонизации сетевой коммуникации, дискурсивной, речевой и смысловой организации комментариев как вторичных текстов (Л. Р. Дускаева, Т. Н. Колокольцева, Н. Д. Голев, Л. Г. Ким, Т. И. Стеклова, Н. Г. Нестерова, Т. А. Пивоварчик, И. И. Минчук, Е. Н. Василенко), лингвокультурной, лингвостилистической, лингвопрагматической специфики интернет-комментария (Е. И. Горошко,

О. В. Лутовинова, Н. И. Клушина, В. А. Мишланов), грамматика ответной комментирующей речи в массмедиа (Е. В. Выровцева, А. А. Малышев).

Единую классификацию комментариев как реакций читателей выстроить сложно, поскольку, как отмечает И. Н. Иванова, «типы реакций находятся в тесной зависимости от целого ряда факторов, таких как тематика сообщений, отношение комментирующего к обсуждаемой тематике, количество существующих комментариев и их характер, а также от степени проявления эмоций при выражении мнения» [3, с. 33]. В то же время для большей части интернет-комментариев характерны такие общие черты, как непринужденность и повышенная эмотивность (ср. с определением Н. Г. Асмус интернет-комментария как эмоционально-экспрессивной единицы текста [1, с. 24]), поэтому в речевой организации русскоязычного комментарийного диалога важное место занимают междометия. Как указывал В. В. Виноградов, «междометия составляют в современном языке живой и богатый пласт чисто субъективных речевых знаков, а именно – знаков, служащих для выражения эмоционально-волевых реакций субъекта на действительность, для непосредственного эмоционального выражения переживаний, ощущений, аффектов, волевых изъявлений» [2, с. 611].

Цель данной статьи – выявить и описать типичные междометные реакции в комментариях на новостной контент с высоким эмоциогенным началом. В качестве материала исследования выбраны комментарии читателей к новостным постам, опубликованным в группе «Телеканал Россия 1» («ВКонтакте»): «Сегодня день рождения у Олимпийского чемпиона по танцам на льду Романа Костомарова. 10 января Костомаров был госпитализирован с тяжёлой пневмонией» от 08.02.2023 года (339 комментариев по состоянию на 20 марта 2024 года); «“Каждый день стараюсь делать что-то новое”. Роман Костомаров поделился новым видео с тренировок» от 29 июня 2023 года (869 комментариев по состоянию на 20 марта 2024 года); «Это настоящее чудо – Роман Костомаров на льду вместе с Татьяной Навкой исполнили свою олимпийскую программу “Кармен”» от 17 декабря 2023 года (1317 комментариев по состоянию на 20 марта 2024 года). Данные публикации последовательно демонстрируют ход резонансного события, за которым наблюдало всё русскоязычное сообщество.

Всего отобрано 478 контекстов; все примеры далее приводятся с сохранением авторской орфографии и пунктуации.

В комментариях пользователей под публикацией «Сегодня день рождения у Олимпийского чемпиона по танцам на льду Романа Костомарова. 10 января Костомаров был госпитализирован с тяжёлой пневмонией» выявлено 8 комментариев, содержащих в себе междометные единицы (2% от общего числа): господи, ой, эх, боже. Контекст позволяет нам определить основную эмоцию ‘сочувствие’, выражаемую комментаторами под

сания текста, что может свидетельствовать о высокой вовлеченности пользователя и повышенной эмоциональной реакции на новостной контент с высоким эмоциогенным началом. Следует отметить, что высокая регулярность употребления междометий Bravo и Брависсимо может быть обусловлена использованием автором в тексте публикации междометия Bravo: Фигуристы выступили на концерте «Вместе и навсегда», посвящённому 50-летию Ильи Авербуха. 🌸 Bravo!, что свидетельствует о намерении автора спровоцировать аналогичную реакцию «знаков солидарности» от комментаторов, задавая тон обсуждения.

Особый интерес представляют производные междометия, используемые в комментариях ко всем анализируемым постам, в которых употребляется звательная форма слов Бог и Господь. «Источником распространения этих форм являются, прежде всего, молитвы» [4, с. 98]. Анализ показал, что в процессе сетевого речевого взаимодействия его участники используют данные междометия для выражения разного спектра эмоций. Очевидно, что значения данных междометий могут быть определены только в конкретных контекстах, например: Господи, как жаль...; Боже, как же он теперь! Здоровья Роману!; Господи. Плачу ‘сочувствие’, ‘сострадание’; Боже мой... Сильный человек!; Боже! Роман!!! Bravo!!! ‘восхищение’; Господи, ну молодец! Всё у тебя получится, Рома! Живи!; Господи! Сколько мужества! Хочется только обнять и поддержать! ‘одобрение’ ‘поддержка’.

Анализ комментариев к публикациям в социальной сети «ВКонтакте», последовательно демонстрирующей ход резонансного события, свидетельствует о повсеместном распространении междометий и междометных выражений. Актуализированные значения междометий демонстрируют зависимость от установки автора публикации и намерений комментаторов, обусловленность принципами и логикой сетевой коммуникации (в том числе эффектом эмоционального заражения) и определяются в контексте. Отмечается высокая частота повторений употребляемых междометных единиц, что может быть обусловлено «цепной реакцией» пользователей на предыдущие комментарии.

Список использованной литературы

1. Асмус Н. Г. Аксиологический потенциал интернет комментария как отражение социальных ценностей / Н. Г. Асмус // Рос. исслед. – 2021. – № 2 (2). – С. 22–32.
2. Виноградов, В. В. Русский язык (Грамматическое учение о слове: учеб. пособие) / В. В. Виноградов; – М. : Русск. яз., 2001. – 719 с.
3. Иванова, И. Векторная вариативность и характер реакций читателей на сообщения в онлайн-медиа / И. Иванова // Медиалингвистика. – 2023. – Т. 10. – №1. – С. 27–42.
4. Купцова, А. А. Формы звательного падежа слов Бог и Господь в междометных образованиях русского языка / А. А. Купцова // Вестн. Бур. гос. ун-та. – № 10. – 2009. – С. 97–101.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

Я. Я. ПЕКАРЬ

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет
имени Янки Купалы
Научный руководитель – Т. Е. Автухович, доктор филол. наук,
профессор

ЭКФРАСИС КАК МИНУС-ПРИЁМ

Ключевые слова: экфрасис, минус-приём, современная русская литература, Э. Лимонов, А. Матвеева.

Аннотация. Рассматривается актуальное для наших дней понятие экфрасиса. Анализируются книга Э. Лимонова «Мои живописцы» и рассказ А. Матвеевой «Красавица». Отмечается, что в книге Э. Лимонова, посвященной произведениям живописи, отсутствуют экфрасисы картин. В основе произведения лежит пересказ биографий знаменитых художников, которые смешиваются с псевдоисторическими фантазиями автора и его личными воспоминаниями. Ретроспекция картин представляет собой субъективное словесное описание некогда увиденного автором. В рассказе А. Матвеевой «Красавица» внимание направлено не на картину, а на обрамляющую ее раму, что является метафорическим отражением «исчезновения» традиционного искусства. Делается вывод, что отсутствие экфрасисов в произведениях Э. Лимонова и А. Матвеевой выступает как «минус-прием», свидетельствующий об изменении культурного поля. Тексты, в основе которых присутствует установка на отражение реальной жизни, являются сигналом о переходе к новому художественному языку, ориентированному на исследование повседневной действительности.

Экфрасис – это «перевод» с языка изображения на словесный язык [3, с. 259]. По замечанию Ю. А. Башкатовой, «слово пытается приобрести свойство изобразительности, а изображение получает свойства повествовательности» [2, с. 262]. Среди других видов интертекста экфрасис выделяется визуальностью. Он позволяет авторам вплетать в своё произведение реальные примеры мирового искусства, обозначать собственные впечатления от них, передавать чувства персонажей от созерцания предметов творчества. Перевод картин и фрагментов архитектуры в словесную форму предоставляет писателям простор для использования метафорических описаний. Экфрасис, в отличие от пейзажа, например, больше связан с сюжетом литературного произведения и часто является сюжетообразующим фактором.

Изучение экфрасиса началось в начале XX в., хотя само понятие существовало ещё в античности. Как указывает Н. В. Брагинская, первое упоминание экфрасиса как словесного описания произведения искусства встречается в 1912 г. в труде П. Фридендера, посвящённом памятникам византийской литературы. «Там, где экфрасис может быть отдельным произведением, где он выделен и назван, т. е. в поздней античности и в Визан-

тии, – там его прежде всего заметила и современная наука» [3, с. 261], – пишет Н. В. Брагинская. Исследователь обращает внимание на определенную «незамеченность» экфрасиса, поскольку его воспринимали скорее как «украшение», нечто «факультативное». В этом смысле была важна авторитетность авторов экфрасисов, а именно то, насколько излагаемые ими сведения ценны в плане разбора того или иного произведения искусства.

С точки зрения учёных XX в., экфрасис это ещё и знаковая система. Главными принципами при описании являются цветовая и световая символика, зрительная лексика, семантика глагольных форм, композиционно заданная схема восприятия описываемого объекта. Особое внимание уделяется деталям, мотивам, образам, символам. Однако экфрасис не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный текст, экфрасис срастается с рассказываемой историей, образуя с ней неразрывное целое. Экфрасис позволяет автору зафиксировать зрительное впечатление, однако картина, включённая в произведение, показывает больше, чем видит глаз. Голосами героев писатель подсказывает, на что стоит обратить внимание. Так стирается традиционное противопоставление словесного и живописного, а личное впечатление читателя по своему дополняет увиденное.

Исследования, связанные с экфрасисом, становятся все более значимым направлением в современном литературоведении. «Рожденный античной традицией дискурсивных типологией, он, экфрасис, выплыл на волне интереса к риторике, характерного для структурализма и для новой критической теории. Относясь к явлению межвидовому, пограничному, смешанному, – понятие отвечает самым глубоким запросам постмодернизма», – пишет об экфрасисе Л. Геллер [4, с. 45].

В экфрастических текстах, возникших в переходную эпоху XX–XXI вв., картины дают подсказки к сюжету литературного произведения и его развязке, к сути эмоционального и эстетического переживания его героев. Однако литература последних лет демонстрирует утрату семантической функции экфрасиса, который теперь выступает способом конструирования *реальности* на страницах произведения, сигнализируя об отказе от «художественности» и установке на приближение литературы к жизни.

В качестве примера стремления автора выйти за пределы искусства в реальную жизнь, сделать акцент на действительности можно привести книгу Э. Лимонова «Мои живописцы» (2018). Личность Эдуарда Лимонова и его творчество часто оказывались в эпицентре литературной (и не только) полемики. Регистр критических оценок – от похвальных до оскорбительно-осуждающих – доказывает, что интерес к его произведениям вызван реальной потребностью читателей в расширении привычных рамок художественной литературы на ее жанровом, тематическом и проблемном уровнях.

Книга «Мои живописцы» представляет собой двадцать шесть «википедийно» пересказанных биографий знаменитых художников, которые смешиваются с псевдоисторическими фантазиями и личными воспоминаниями автора. Все это приправлено свойственным Лимонову чрезмерным субъективизмом.

Т. Е. Автухович предлагает обратить внимание на оба слова в названии: «В определении "мои" имплицитно акцентируется, что именно эти художники стали фактом жизни автора книги, более того, Лимонов периодически подчеркивает сходство некоторых деталей своей биографии с соответствующими фактами биографии своих героев» [1, с. 120]. «Своими» Э. Лимонов называет представленных в книге художников и в связи с отказом от «традиционного пиетета перед гениями (своеобразное панибратство, хлестаковское самовозвеличение), от общепринятых оценок и истолкований картин» [1, с. 120]. Писатель достаточно резко отзывается о картинах, которые принято считаются шедеврами мирового искусства. По мнению Э. Лимонова, у «Мадонны Евхаристии» Сандро Боттичелли «лицо усталой и озабоченной служанки» [5, с. 26], а Джоконда Леонардо да Винчи – «стареющая библиотечарша в шали» [5, с. 40]. Историческая ценность полотен снижается индивидуальным впечатлением.

Э. Лимонов ставит себя рядом с творческими гениями: «С Врубелем я лежал в одном сумасшедшем доме» [5, с. 67]. Между фрагментами биографии художника Э. Лимонов вспоминает историю о том, как ему повстречались двое калек на костылях. Однофамильцев Врубеля судили за «запутанное криминальное кровавое дело» [5, с. 67].

Картины, которые вспоминает Э. Лимонов, отсылают его не столько к размышлению о природе творчества, сколько к воспоминаниям о собственной жизни: «Моя мамка по характеру, наверное, была Ева, по масштабам, конечно, не вышло, Ева-то – праматерь человечества» [5, с. 45]. Далее: «Ван Гог – это наше милое бабушкино прошлое. Потому его адаптировал обыватель. Ван Гог – это поэтизация обыденного, поэтому он нравится простолюдинам» [5, с. 73]. Э. Лимонов переосмысливает возвышенный мир искусства, представляя его перед читателем как повседневную, наполненную осязаемыми элементами быта жизнь, в то время как символическое значение произведений художников разного времени им не учитывается.

«Переселение душ» живописного гения у Э. Лимонова выражено лишь фиксацией сходных черт в творческой манере художников. Ранее недоступный обывателю творческий путь художника опускается до частного, фрагментарное описание полотен пересекается с бытовыми заметками. Художники уже не гении далёкого прошлого, а такие же люди, во многом, по мнению Э. Лимонова, бесталанные.

Необычное видение встречаем в рассказе А. Матвеевой «Красавица». Главный герой не пытается описать или осмыслить картину – в своих воспоминаниях он акцентирует, как, будучи ещё ребёнком, был смущён наготой нарисованных женщин, поэтому рассматривал не полотна, а рамы, которые он полюбил «из противоречия и страха» [6, с. 81]. То, что традиционно считается лишь обрамлением истинного шедевра, захватывает всё внимание мальчика. Тут и рамы «раззолочённые, со скошенными внутрь краями, щедро украшенные древесными листьями, цветами, ягодами и раковинами» [6, с. 81], и «рамы с букетами и виньетками», «рамы, покрытые тёмными пятнами времени» [6, с. 82]. Герой тоже оказывается внутри рамы, но метафорически, когда даёт бабушке слово не повторять поступок матери: «Я дал слово. Бабушка взяла меня в рамку» [6, с. 81]. О том, что мать покончила с собой, герой не говорит прямо, но читатель может догадаться об этом по фрагментам его воспоминаний.

Рембрандта мальчик полюбил за то, что наготы у него было меньше всего. При этом воспоминания о художнике связаны не с восхищением перед гением, а с приятным завершением экскурсии: «Ещё чуть-чуть – и будет мороженое и воздух и огромные лиственницы, высаженные во дворе музея, помашут на прощанье своими мягкими лапами» [6, с. 81].

Неоднократно рассказчик отмечает вторичность рамы по отношению к картине, но всё равно видит в полотне и его обрамлении неразрывное целое: «Сама по себе рама ценности не имеет, но без неё картина всё-таки не была бы тем, чем мы восхищаемся» [6, с. 83]. Грабители, вырезающие картину из рамы, совершают «ещё одно преступление против искусства» [6, с. 83].

Описание увиденных в Музее произведений прерывается бытовыми вставками о прилавках на Самокатной, где уже взрослый герой торгует багетами и рамами. На размышления о смене времени героя наталкивает не символический подтекст некогда увиденных портретов, а девчужка-покупательница с выкрашенными в сиреневый цвет волосами: «В моём детстве многие бабушки красились в сиреневый, ярко-рыжий, красный цвета, а теперь это делают подростки» [6, с. 81].

В завершении рассказа впечатление о «Даме за туалетом» Джулио Романо пересекается с воспоминаниями о матери: «Как странно, что я забыл её лицо, – что помню только тело, укрытое не способной ничего спрятать прозрачной тканью, тело в красной воде» [6, с. 86]. Рассказчик забывает и лицо натурщицы, и лицо наложившей на себя руки матери. И если к даме он подошёл «так решительно, как будто собирался сделать предложение», то на женский голос, повторяющий слова матери – «Смотри, какая красавица», – он повернулся медленно, «опасаясь спугнуть призрак – и глянуть ей наконец-то в лицо» [6, с. 86].

Как и в книге Э. Лимонова, в рассказе А. Матвеевой впечатление рассказчика противопоставлено общепризнанному эстетическому толкованию картин. Рамы, на которые обычно обращают внимание во вторую очередь, для героя А. Матвеевой становятся главным объектом созерцания.

Экфрасис, призванный установить диалог с культурой, углубить, дополнить, разъяснить эмоциональное и эстетическое переживание, в выбранных нами произведениях выступает как минус-прием (термин Ю. М. Лотмана), не столько давая представление о картинах, сколько отсылая к ним. Шедевры художников в произведениях представлены как элемент действительности, как декорация, утратившая своё семиотическое значение. Смещение внимания с полотен и их скрытого смысла метафорически свидетельствует об «исчезновении» традиционного искусства, о смене социокультурной ситуации. Если ранее экфрасис фиксировал изменения в культуре и искусстве перелома эпох, выполнял метапоэтическую функцию, то сейчас выступает в произведениях как минус-приём: реально существующие полотна упоминаются в тексте, даже описываются, но их понимание снижено до обывательского, буквального и наивного. Таким образом, представленные писатели не ставят своей задачей разгадать тайну художника, мотивировку выбора им сюжетов и образов, прочесть визуальный текст. На первый план выходит повседневность с её бытовыми проблемами и личными переживаниями, что позволяет говорить о переходе к новому художественному языку, ориентированному на исследование и отражение реальной жизни.

Список использованной литературы

1. Автухович, Т. Е. «Мои живописцы» Э. Лимонова: конец экфрасиса и/или декларация нового художественного языка? / Т. Е. Автухович // Норма и отклонение в литературе, языке и культуре : кол. моногр. / Гродн. гос. ун-т им. Янки Купалы ; отв. ред. Т. Е. Автухович. – Гродно : ЮрСаПринт, 2021. – С. 118–127.
2. Башкатова, Ю. А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета / Ю. А. Башкатова. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. – 141 с.
3. Брагинская, Н. В. Экфрасис как тип текста / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. – М. : Наука, 1977. – Вып. 4. – С. 259–283.
4. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М. : МИК, 2002. – С. 5–22.
5. Лимонов, Э. Мои живописцы / Э. Лимонов. – СПб. : Питер, 2018. – 140 с.
6. Матвеева, А. А. Армастан. Я тебя тоже : повести, рассказы / А. А. Матвеева. – М. : Изд-во АСТ, 2023. – 248 с.
7. Морозова, Н. Г. Экфрасис в прозе русского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. Г. Морозова ; Новосибирский гос. ун-т. – Новосибирск, 2006. – 24 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1

А. С. ПОПЕКА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Л. А. Годуйко, канд. филол. наук, доцент

К ПОНИМАНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА – ЧЕРЕЗ ЕГО ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Ключевые слова: лингвистический анализ текста, коммуникативный регистр, ССЦ, тип речи, стилевая принадлежность, средства связности текста.

Аннотация. В статье представлен анализ фрагмента повести Ю. Нагибина в нескольких аспектах: содержательно-смысловом, композиционном, функциональном, стилистическом, языковом.

«Книги надо не прочитывать, но читать и перечитывать», – говорил много веков назад древнеримский государственный деятель, писатель и адвокат Плиний Младший. Мысль эта по-прежнему актуальна...

К сожалению, не всякий овладевший грамотой – настоящий читатель. Не каждому дано умение глубоко понимать текст, вдумываться в него, всматриваться в детали. Стать тонко чувствующим, рассуждающим, аргументированно отстаивающим свою точку зрения читателем будущему словеснику помогают различные виды анализа текста: филологический, литературоведческий, сравнительный, лингвистический и др. Последнему и посвящено наше небольшое исследование.

Исходной реальностью филологии является текст. Высшими действиями в работе с ним являются анализ и интерпретация, которые учат человека внимательно читать и глубоко воспринимать другой текст – «текст жизни». «Лингвистический анализ – в широком смысле это анализ языкового поля текста любого стиля и жанра, он предполагает комментирование языковых единиц разных уровней, образующих текст, и рассмотрение особенностей их функционирования с учетом их системных связей» [1, с. 8]. Основной целью данного вида анализа является детальное исследование языка художественного произведения для достижения более глубокого понимания его идейного содержания.

В качестве примера мы выбрали отрывок под названием «Странное лето» (в адаптированном виде он представлен в учебнике по русскому языку для 10-го класса [2, с. 226]) из повести «Сирень» советского и российского писателя, журналиста, прозаика, сценариста, автора мемуаров Ю. М. Нагибина. Текст состоит всего из 13 предложений (они пронумерованы нами для удобства анализа).

1 Странное то было лето, все в нем перепуталось. 2 В исходе мая листва берез оставалась по-весеннему слабой и нежной, изжелта-зеленой, как цыплячий пух. 3 Снежно-белая черемуха расцвела лишь в первых числах июля, а сирень еще позже. 4 Такого не помнили ивановские старожилы. 5 Впрочем, они и вообще ничего толком не помнили: когда ландышам цвести, а когда ночным фиалкам, когда пушиться прозрачно-легким одуванчикам и когда проклюнется первый гриб. 6 Но, может быть, странное лето внесло сумятицу в их старые головы, отбив память об известном порядке?

7 Сильные грозовые ливни, не положенные в начале июня – им время в августе, когда убраны хлеба и поля бронзовеют щетиной стерни, – усугубили сумятицу в мироздании. 8 И сирень зацвела вся разом, в одну ночь вскипела и во дворе, и в аллеях, и в парке. 9 А ведь положено так: сперва запенивается белая, голубая и нежно-розовая отечественная сирень, ее рослые кусты теснятся между флигелем и конюшнями, образуют опушку старого парка. 10 Через пять-шесть дней залиловеет низенькая персидская сирень с приторно-душистыми свешивающимися соцветиями, образующая живую изгородь между двором и фруктовым садом. 11 А через неделю забросит в окна господского дома отягощенные кистями ветви венгерская сирень с потрясающе красивыми блекло-фиолетовыми цветами. 12 А тут сирени распустились разом, после сильной ночной грозы, переполошившей обитателей усадьбы прямыми, отвесно падающими опасными молниями. 13 И даже куст никогда не цветшей махровой сирени возле павильона зажег маленький багряный факел одной единственной кисти.

Все предложения в тексте объединены общей темой, выраженной в заголовке, – *странное лето*. Основная мысль текста – *лето, в котором всё перепуталось, внесло сумятицу в привычный порядок вещей*. Содержание текста разворачивается последовательно, через два **сложных синтаксических целых** (ССЦ), раскрывающих подтемы: 1) *природные катаклизмы, случившиеся тем летом (1–7)*; 2) *закономерности цветения разных сортов сирени (8–13)*. Деление на ССЦ не совпадает с абзацным членением: первое ССЦ включает абзац 1 и часть абзаца 2. Вынос последнего предложения первого ССЦ в абзац 2 «возвращает» к теме «аномальности» лета, делает на ней акцент («7 ...усугубили сумятицу в мироздании. 8 И сирень зацвела вся разом, в одну ночь вскипела...»), а в целом усложняет композиционно-синтаксическую и логико-стилистическую структуру текста.

В тексте переключаются несколько **коммуникативных регистров**: 1) репродуктивный – автор при помощи языковых средств изображает картины действительности, воспринимаемые героем произведения (*2 В исходе мая листва берез оставалась по-весеннему слабой и нежной...; 3 Снежно-белая черемуха расцвела лишь в первых числах июля и др.*); 2) реактивный –

отношение героя к сложившейся природной ситуации (*1 Странное то было лето*); 3) обобщающий – сопоставление привычных явлений, свойственных типичному лету, с теми, которые герой наблюдает в лето «странное» (*9 А ведь положено так: сперва... ; 10 Через пять-шесть дней ... ; 11 А через неделю...*).

Тип речи текста – **рассуждение с элементами описания**. Рассуждение реализуются через свойственную для данного типа речи структуру: тезис (*1 Странное то было лето, все в нем перепуталось*) и доказательства; но вывод в анализируемом отрывке отсутствует. Неличные местоимения и местоименные наречия (*1 всё, 4 такого, 8 вся, 9 так, 12 тут*); частицы со значением усиления (*9 ведь, 13 даже*), вводные слова, выражающие большую/меньшую степень вероятности (*5 впрочем, 6 может быть*) служат для логического отражения хода авторского мышления. Риторический вопрос усиливается выразительность речи (*6 Но, может быть, странное лето внесло сумятицу в их старые головы, отбив память об известном порядке?*).

Маркерами текста-описания выступают активно используемые слова, обозначающие качества, свойства, признаки предметов и явлений (*1 странное лето, 2 цыплячий пух, 3 снежно-белая черемуха, 5 первый гриб, 6 старые головы* и др.). Широко представлены имена существительные, которые служат для создания тематической, пространственной и временной целостности текста. Всего в тексте 188 словоформ, представляющих разные части речи; среди них в количественном отношении доминируют имена существительные (63 словоформы, что составляет 33,5 % всех словоформ текста; и это значительно превышает данные «Частотного словаря русского языка» под ред. Л. Н. Засориной [3, с. 927], согласно которому частотность анализируемого лексико-грамматического класса в русском языке составляет 26,65 %). Наряду с глаголами несовершенного вида (в форме прошедшего времени: *2 оставалась, 4 не помнили*), репрезентированы глаголы совершенного вида: в форме прошедшего время со значением результативного (*1 перепуталось, 3 расцвела, 6 внесло* и др.) и в форме будущего времени со значением последовательного действия (*5 проклюнется, 10 заливает, 11 забросит*).

Частотно использование согласованных и несогласованных определений (*7 сильные грозовые ливни, 9 белая, голубая и нежно-розовая отечественная сирень, 9 рослые кусты, 9 старый парк, 10 низенькая персидская сирень с приторно-душистыми свешивающимися соцветиями, в окна дома* и др.). Востребованы ряды ряды однородных членов, в качестве которых нередко выступают обстоятельства места (*2 оставалась слабой и нежной, изжелта-зеленой; 7 хлеба и поля бронзовеют; 8 и во дворе, и в аллеях, и в парке; 9 теснятся между флигелем и конюшнями; 11 между двором и фруктовым садом* и др.).

Текст написан **в художественном стиле речи**. Автор ставит перед собой задачу погрузить нас в атмосферу позднего пробуждения природы. Это проявляется через активное использование тропов: эпитетов (2 *слабая и нежная листва*, 5 *прозрачно-легкие одуванчики* и др.), метафор (7 *бронзовеют щетиной стерни*, 8 *сирень вскипела*), сравнений (2 *как цыплячий пух*); через тщательное описание деталей.

Смысловая **связность текста** проявляется в том, что каждое предложение содержательно продолжает предыдущее. Предложения в тексте связаны различными языковыми средствами.

Лексические средства связи – это, в первую очередь, слова нескольких тематических групп: а) «колоризмы» (2 *изжелта-зеленый*, 3 *снежно-белый*, 5 *прозрачно-легкий*, 7 *поля бронзовеют*, 9 *белый*, 9 *голубой*, 9 *нежно-розовый*, 10 *залиловеет*, 11 *блекло-фиолетовый*, 13 *багряный*); б) «растительность» (2 *листва*, 2 *березы*, 3 *черемуха*, 3 *сирень*, 5 *ландыши*, 5 *фиалки*, 5 *одуванчики*, 5 *гриб*, 7 *хлеба*, 7 *стерни*, 9 *кусты*, 10 *соцветия*, 10 *живая изгородь*, 10 *фруктовый*, 10 *сад*, 11 *кисти*, 11 *ветви*, 11 *цветы*); в) «время» (1 *лето*, 2 *май*, 2 *по-весеннему*, 3 *июль*, 3 *позже*, 5 *ночной*, 6 *память*, 7 *начало*, 7 *июнь*, 7 *время*, 7 *август*, 8 *ночь*, 10 *день*, 11 *неделя*); г) «пространство» (7 *мироздание*, 8 *двор*, 8 *аллеи*, 8 *парки*, 9 *флигель*, 9 *конюшнями*, 9 *опушка*, 10 *двор*, 10 *сад*, 11 *окна*, 11 *дом*, 12 *усадыбы*, 13 *павильон*). Данные лексемы являются «проводниками» темы и основной мысли; они (слова) помогают автору точно, красочно, детально нарисовать в нашем воображении картину весенне-летней природы. В качестве морфологических средств связи выступают местоимения, местоименные наречия – анафорические (5 *они*, 7 *им*) и катафорические (9 *так*, 12 *тут*); союзы (*но*, *а*, *и*); вводное слово (5 *впрочем*).

Таким образом, анализируемый текст погружает нас в климатическую аномалию и вызванную последней «путаницу» в головах людей и поведении растений. Повествователь неприятно удивлен, что повторяющийся из года в год порядок пробуждения флоры нарушен, и в то же время способен оценить маленькое чудо: куст никогда не цветшей махровой сирени зажег маленький багряный факел одной-единственной кисти. Этот «огонек» – символ надежды на чистое, светлое, обновленное будущее.

Список использованной литературы

1. Писарук, Г. В. Лингвистический анализ текста в вузе и школе : учеб.-метод. пособие / Г. В. Писарук, Т. М. Лянцевич ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : БрГУ, 2021. – 146 с.
2. Русский язык : учеб. для 10 кл. учрежд. общ. средн. образ. с бел. и рус. яз. обуч. / В. Л. Леонович, Т. Н. Вольнец [и др.] – Минск : Нац. ин-т образ., 2020. – 296 с.
3. Частотный словарь русского языка / Л. Н. Засорина [и др.]. – М : Рус. яз., 1977. – 936 с.

[К содержанию](#)

УДК 7.046:398:821.161.3

Т. А. РАДЧЕНКО

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – В. Ф. Подставленко, канд. филол. наук,
доцент

ЭЛЕМЕНТЫ БЕЛОРУССКОЙ МИФОЛОГИИ И ФОЛЬКЛОРА В ПРОИЗВЕДЕНИИ ЯНА БАРЩЕВСКОГО «ШЛЯХТИЧ ЗАВАЛЬНЯ, ИЛИ БЕЛАРУСЬ В ФАНТАСТИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ»

Ключевые слова: фольклор, мифология, жанр, стиль, белорусская литература.

Аннотация. Данная статья посвящена изучению фольклорных сюжетов и мифологических образов в творчестве известного белорусского писателя Яна Барщевского и в его книге «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах». В соответствии с целью работы основными методами исследования являются проблемно-тематический, компаративный метод и метод образного анализа художественного произведения. В ходе исследования автор изучает особенности устного народного творчества Беларуси. Устное народное творчество – это фундаментальная часть культуры народа. Это то, что сохранилось не только в памяти белорусов, но и в активном быту, сыграло большую роль в национальном самосознании, в развитии литературы и искусства. Устное народное творчество сопутствовало белорусам во всех аспектах жизни и плодотворно влияет на социальную жизнь в настоящее время. Особенно красочно и подробно в своих произведениях традиции, фольклорные сюжеты и быт белорусов описал Ян Барщевский, придав тем самым одной из своих самых известных книг живописный белорусский колорит. «Шляхтич Завальня» – это сборник рассказов, на страницах которого автор представил увлекательные истории из прошлого белорусского народа. Актуальность исследования заключается в малой изученности указанных произведений отечественными литературоведами. В результате исследования автором выявлены особенности фольклорных сюжетов и мифологических образов в творчестве Яна Барщевского.

Ещё задолго до того, когда художественное слово было обнаружено в древнейших памятниках письменности, белорусский народ выражал свои настроения в песнях, сказках, легендах и преданиях, которые были первыми проявлениями его художественного творчества, и, как утверждает Е. В. Крикливец: «Со времен античности ученых волновал вопрос отношения художественного произведения к первичной реальности, так как именно это универсальное отношение является выражением символической природы любого произведения искусства» [2, с. 164]. Белорусский фольклор является основой богатой и разнообразной культуры нашего народа, его сердцем и душой. Знакомство с фольклорными произведениями Беларуси может многое рассказать читателю о менталитете нашего народа. Белорусский национальный фольклор – один из самых богатых в славянском

мире. Он насыщен педагогическим опытом и народной мудростью. Толерантность, терпимость, добродетельность как традиционные христианские добродетели являются отличительными чертами белорусов. Более того, они соседствуют с такими качествами, как личное достоинство, целенаправленность, активность. Один из тех, кто сумел запечатлеть всю удивительность и многокрасочность белорусского фольклора был Ян Барщевский, представивший множество занимательных рассказов в своей книге «Шляхтич Завальня». Книга является единым циклом коротких рассказов, объединённых обрамляющим повествованием и общей фигурой слушателя. Читателю предстают все слои общества: крепостные крестьяне и городские купцы, небогатые шляхтичи и крупные магнаты, униатские попы и монахи-иезуиты, нищие и чиновники. Несмотря на социальный контекст, в книге есть место и элементам мифологии. Сюжет книги строится на рассказах разных людей, каждый из которых по-своему уникален и интересен читателю.

В произведении повествуется о судьбе народа, о его борьбе за свободу и глубоких переживаниях, но ключевой фигурой всё же является сам Шляхтич Завальня. Со страниц книги мы знакомимся с характером и бытом хозяина усадьбы. Завальня близок к природе и народу, достаточно любопытен и гостеприимен: “Говоря это, он взял зажжённую свечу и поставил на окно. Пан Завальня имел обыкновение делать это каждую вьюжную ночь. Как и у всякого доброго христианина, жила в его сердце любовь к ближнему, кроме того, он был рад гостям, желая побеседовать с ними и послушать их истории. Заблудившиеся путники, завидев с озера свет в окошке, радовались, как измученные морскими волнами мореплаватели, когда углядят издалека в ночной тьме свет портового фонаря, и съезжались все в усадьбу моего дяди, будто в придорожную корчму, чтоб обогреться и дать отдохнуть коням” [1, с. 4].

Книга состоит из рассказов путешественников, которые делятся с хозяином усадьбы историями, и очерками автора, в которых он повествует об обычаях народа. Ещё только с названия первого рассказа читатель может увидеть намёки на белорусскую мифологию. Первый путешественник повествует читателю о чернокнижнике и драконе. Здесь особенно примечателен образ ленивого человека, который часто порицается в баснях и сказках: “Карпа – чалавек несумленны і лянiвы – iдзе на параду да Парамона, найстрашнейшага чараўніка ў нашай ваколiцы, апавядае яму пра сваю сiмпатыю да Агапкi, пра ўмовы, якiя пан загадаў яму выканаць за год. Словам, просiць яго, каб адкрыў спосаб, якiм хутка можна забагацець, а ён гатовы на ўсё, хоць душу д’яблу прадаць, абы толькi дамагчыся свайго” [1, с. 16].

В тексте сохраняются привычные для белорусских сказок образы: злой пан, находчивый лентяй, дракон, волшебный петух. Они приобретают дополнительный символизм.

Рассказ второго путешественника о крестьянском парне Василии, который обидел лешего своим поступком. И в этой истории присутствуют традиционные мотивы белорусской культуры, включающие в себя наказание за плохие поступки и осуждение лени. К тому же, автор показывает каноничный образ лешего как злопамятного хозяина леса, имеющего власть над судьбой людей, которые посмели обидеть его.

В рассказе третьего путешественника читатель снова встречает образ простого парня, который имеет дело со сверхъестественным существом. Охотник Семён обратился к ужину королю за помощью, и тот подарил ему свою корону. Однако, следуя концепту сказочных символов, читатель уже может понять, что ничего хорошего из этого не выйдет, ведь символ змеи, зачастую, имеет негативное значение во многих культурах. Рассказы второго и третьего путешественника имеют одну общую сюжетную черту: описывается сделка человека с дьяволом. Во втором повествовании злой пан заключает договор с нечистой силой, а в третьем это представлено завуалировано, через символ чёрного пса и змеи. К тому же уговор с королём уже распался после того, как Семён поцеловал крест.

Четвёртый путешественник рассказал историю жизни крестьянина Марки, который жил недалеко от города Невеля. Юноша превратился в волка и постепенно терял человеческое обличие, но ему удалось вернуть свой прежний облик, сделав один хороший поступок. Здесь читателю снова встречаются мифологический контекст: колдуньи, обращение человека в зверя. Однако самым главным в этом рассказе является посыл, который учит не предаваться желанию мести и всегда помнить о том, что человечность и хорошее отношение к ближнему принесёт счастье.

Пятый и шестой рассказ тесно связаны темой бога, которая так же часто раскрывается в белорусской культуре. Оба текста содержат в себе упоминание божественных чудес, которые не только помогают простому человеку, но и поучают его. Так, например, в шестом рассказе автор повествует о таинственной женщине Плачке, которая помогает людям своими таинственными чудесами, но её могут видеть только те, кто не знает высокомерия.

Идейное содержание отрывка достаточно открыто раскрывается самими героями: нужно любить Бога, ближнего и правду, в беде не поддаваться отчаянию и помнить, что нет на свете ничего вечного: “Схаваўшыся ў густым кустоўі, я чуў усе словы ксяндза і адразу вырашыў не толькі не шкодзіць людзям, але нават старацца ім служыць і дапамагаць у чым толь-

кі змагу: а можа, і нада мною Бог злітуецца, душа ж мая несмяротная. З гэтымі думкамі і пакінуў ксяндза і аратых” [1, с. 44].

В сьдзьмом і восьмом расказе автор предаёцца воспоминанням о собственном прошлом и в тексте явно прослеживается тема любви к родному краю и его красотам. Рассказ о возвращении в родные края наполнен напряженной атмосферой, но в нём часто встречаются пейзажи, которые олицетворяют живописные и обширные земли Беларуси, ее незаурядную природу и уникальную атмосферу: “Ці памятаеш той дзіўны захад сонца, які бачылі мы колісь, наведваючы гэтыя ваколіцы? Якое цудоўнае было неба! Пасмы густых хмараў расцягнуліся над даляглядам, а іх распаленыя краі гарэлі рубінавым агнём; з воблака лілося, накшталт вадаспаду, чырвонае святло, і, быццам на абразях, залатыя промні, падзеленыя ценямі, стралялі ўгору. Нас захапляў гэты пекны малюнак, а хмары ўсё больш і больш гусцелі, і ўрэшце знікла святло; агонь бліскавіцы прабег па небе, і бузупынна грымела на захадзе” [1, с. 47].

Белорусский фольклор является чистейшим, прямым отражением нашего менталитета. Жизненная философия предков отражается в рассказах персонажей Барщевского очень чётко. Она базируется на любви к родной земле, к ближнему, уважении традиций, желании жить просто, честно и иметь своим трудом всё необходимое, на осуждении пороков. Основной идеей зачастую является послыл, что счастье само находит тех, кто щедр душой. Также затрагивается и тема сохранения себя, обычаев, традиций и культуры. Книга Яна Барщевского не только даёт читателю возможность насладиться колоритом белорусской культуры и мифологии, но также позволяет поразмыслить над важными жизненными вопросами и заглянуть в себя.

Список использованной литературы

1. Баршчэўскі, Я. Шляхціч Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях / Я. Баршчэўскі. – Мінск, 1990. – 383 с.
2. Крикливец, Е. В. Художественное пространство - время : к истории вопроса / Е. В. Крикливец // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XV (62) регион. науч.-практ. конф. преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, посвященной 100-летию со дня основания УО "ВГУ им. П. М. Машерова", Витебск, 3-5 марта 2010 г. – Витебск, 2010. – С. 164-165. URL: <https://rep.vsu.by/bitstream/123456789/15683/1/164-165.pdf>. - Дата доступа: 23.03.2023.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1[82.09:001]

У. А. РАЛЬКО

Беларусь, Мінск, Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт
імя Максіма Танка

Навуковы кіраўнік – Т. М. Тарасава, доктар філал. навук, прафесар

ДА ПРАБЛЕМЫ ІНТЭРМЕДЫЯЛЬНАСЦІ Ў ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВЕ

Ключевые слова: інтэрмедыяльнасць, літаратуразнаўства, узаемадзеянне мастацтваў, медыя.

Анотацыя. Спецыфіка розных відаў мастацтва і іх узаемадзеянняў цікавіла філосафаў, мастакоў і пісьменнікаў яшчэ ў старажытныя часы. Кожная эпоха вырашала дадзенае пытанне зыходзячы з прынятай навуковай парадыгмы, прапаноўвала і распрацоўвала канцэпцыі, якія з’яўляліся водгукам на актуальныя працэсы ў культуры. Асаблівае месца ў сучаснай навуцы займаюць даследаванні ўзаемадзеянняў вербальнага (літаратура) і візуальнага (жывапіс, графіка, фатаграфія) мастацтваў. Раскрыць спецыфіку карэляцый слова і выявы дазваляе тэорыя інтэрмедыяльнасці – адзін з самых папулярных напрамкаў у сучасным літаратуразнаўстве. Тым не менш у гуманітарыстыцы крытэрыі інтэрмедыяльнага аналізу да гэтага часу ўяўляюцца даволі размытымі, назіраецца тэрміналагічная вар’ятыўнасць у акрэсліванні міжмастацкіх узаемадзеянняў, адзначаецца наяўнасць некалькіх тыпалогій інтэрмедыяльных карэляцый. Тэорыя інтэрмедыяльнасці актыўна развіваецца сёння ў заходнім (О. Ханзэн-Лёвэ, В. Вольф, Р. Брузгенэ), расійскім (Н. Цішуніна, А. Цімашкоў), украінскім (Л. Генералюк) і польскім (М. Васілеўска-Хмура) літаратуразнаўстве. Праблема міжмастацкіх узаемадзеянняў праз прызму інтэрмедыяльнасці даследуецца і ў беларускім літаратуразнаўстве (Я. Гарадніцкі). У артыкуле прапаноўваецца трактоўка паняцця інтэрмедыяльнасць некаторымі літаратуразнаўцамі.

Праблема ўзаемадзеяння і ўзаемадапаўнення розных відаў мастацтва цікавіла філосафаў, мастакоў і пісьменнікаў яшчэ ў старажытнасці. Кожная эпоха вырашала дадзеную праблему, зыходзячы з прынятай навуковай парадыгмы. Напрыклад, эпосе Рэнэсансу было ўласціва спецыфічнае “спаборніцтва” паміж мастацкай літаратурай і пластычнымі мастацтвамі. Філасофія, эстэтыка, культуралогія і філалогія то размяжоўвалі віды мастацтва, акцэнтуючы асноўную ўвагу на спецыфіцы кожнага з іх, то імкнуліся знайсці кропкі судакранання паміж імі, але трэба адзначыць, што ўсе віды мастацтва ніколі не існавалі ізалявана.

Адной з вядучых тэндэнцый ХХІ ст. з’яўляецца цеснае ўзаемадзеянне літаратурнай творчасці з выяўленчым мастацтвам. На сённяшні дзень у літаратуразнаўстве, калі гаворка ідзе пра ўзаемадзеянне мастацтваў, шырока выкарыстоўваецца паняцце інтэрмедыяльнасць. Даследаванні гэтай з’явы – перспектыўны і актуальны кірунак у літаратуразнаўстве, які ар-

ганічна ўпісваецца ў сучасную міждысцыплінарную мадэль навуковага пазнання. Феномен інтэрмедыяльнасці ўзнікае як вынік ускладнення прынцыпаў арганізацыі літаратурнага твора, які асімілюе пэўныя асаблівасці твораў іншых відаў мастацтва.

Першым, хто прапанаваў ужываць тэрмін інтэрмедыяльнасць быў нямецкі славіст О. Хансэн-Лёвэ. У пачатку 80-х гадоў XX ст. даследчык разглядаў інтэрмедыяльнасць як сістэму цытат аднаго мастацтва ў творах іншага мастацтва [4, с. 22]. Але трэба адзначыць, што некаторыя вучоныя адносяць узнікненне дадзенага тэрміну да пачатку XIX ст. Украінскі даследчык М. Ісагулаў указвае на тое, што тэрмін інтэрмедыяльнасць быў ужыты англійскім паэтам С. Колрыджам у 1812 годзе для абазначэння функцыі алегорыі. Аднак тая трактоўка паэта не супадае з сучасным паняццем. Філософ І.П. Ільін разумее дадзенае паняцце так: у шырокім сэнсе – стварэнне цэласнай полімастацкай прасторы ў сістэме культуры; у вузкім – асаблівы тып ўнутрытэкставых узаемаадносін у мастацкім творы, дзе ўзаемадзеянні чаюць розныя віды мастацтва.

Расійская даследчыца Н. Цішуніна дае наступныя азначэнні інтэрмедыяльнасці: “У шырокім сэнсе – гэта стварэнне цэласнай полімастацкай прасторы ў сістэме культуры; у вузкім сэнсе – адмысловы тып унутрытэкставых узаемасувязяў у мастацкім творы, заснаваны на ўзаемадзеянні мастацкіх кодаў розных відаў мастацтваў” [2, с. 152]. І. Пагарэлава тлумачыць інтэрмедыяльнасць як “любый выпадак траспазіцыі адной знакавай сістэмы ў іншую, непарарыўны працэс узаемадзеяння тэкстаў у агульным ланцужку сусветнай культуры і навукі”; а таксама “ўзаемаўплыў мастацкага літаратурнага дыскурсу і невербальных знакавых сістэм (прасторывах і музычных відаў мастацтва)” [2, с.160].

Тэрмін інтэрмедыяльнасць (англ.: *inter + media/art = intermedia/interart*) у яго самым шырокім значэнні адносіцца да любых узаемадзеянняў паміж рознымі медыя і, такім чынам, выкарыстоўваецца для апісання значнай колькасці культурных феноменаў.

Кажучы пра “медыя”, варта звярнуць увагу на даследаванне А.А. Хамінавай і Н.М. Зільберман, якія ў працы «Тэорыя інтэрмедыяльнасці ў кантэксце сучаснай гуманітарнай навукі» абагульняюць пошукі папярэдніх даследчыкаў у трох асноўных значэннях: 1) камунікатыўны канал, спосаб перадачы інфармацыі; 2) сродкі масавай інфармацыі ў іх сувязі з тэхнагеннымі працэсамі ў сучаснай камунікацыі; 3) знакавая сістэма, код [3, с. 43].

Такім чынам, інтэрмедыяльнасць разумеецца як актыўнае ўзаемадзеянне (але не зліццё) паміж рознымі медыямі, а таксама як спецыфічная форма існавання ў сучасных тэхнічных, сацыякультурных і эканамічных умовах. Значыць, каб выявіць пэўныя тыпалагічна-роднасныя рысы, характэрныя для розных відаў мастацтва, і тое што іх сапраўды збліжае, не-

абходна перш за ўсё звярнуцца да аналізу таго, што іманентна ўласціва іх прыродзе.

Мастацтвазнаўца А. Цімашкоў разглядае інтэрмедыяльнасць як: 1) універсальную культуру, абумоўленую самой анталогіяй камунікацый тэкстаў і незалежную ад волі аўтара ці чытача; 2) рознага віду ўзаемадзеянні экстремацкай і інтэрмацкай скіраванасці; 3) аўтарскую стратэгію з усвядомленай устаноўкай на спалучэнне ў сваёй творчасці ці пэўным творы некалькіх мастацтваў; 4) спецыфічную форму дыялогу культур, якая ажыццяўляецца з дапамогай узаемадзеяння мастацкіх рэфэрэнцый.

Літаратурная творчасць з'яўляецца інтэгральным складнікам агульнага мастацкага працэсу, што дазваляе ўспрымаць літаратурны твор не толькі як эстэтычны аб'ект, які мае пэўныя рысы падабенства з творамі іншых відаў мастацтва, але і прымяняць пры яго аналізе метады і прыёмы агульнага мастацтвазнаўчага значэння.

Беларускія даследчыкі таксама пачалі звяртаць увагу на тое, якім чынам літаратура ўзаемадзеічае з іншымі відамі мастацтва, і ў першую чаргу выяўленчымі. Бо для сучаснага культурнага працэсу характэрная тэндэнцыя да візуалізацыі культурнай прасторы праз візуальныя ўяўленні, знакі і сімвалы. На сённяшні час гэты працэс становіцца аб'ектам уважлівага аналізу з боку літаратуразнаўцаў. Тут варта згадаць нацыянальнага даследчыка Я. А. Гарадніцкага, адным з аспектаў даследавання якога з'яўляецца вызначэнне тыпалагічнай роднасці мастацкіх сістэм, што акрэсліваецца паняццем інтэрмедыяльнасць.

Даследчык Я. Гарадніцкі ў манаграфіі «Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць» (2014 г.) мастацкую літаратуру разглядае ў трох навуковых дыскурсах:

- 1) камунікатыўнасць творчага працэсу;
- 2) інтэрмедыяльнасць як выяўленне тыпалагічнай блізкасці мастацтваў;
- 3) наратыўнасць як адзін з самых істотных спосабаў раскрыцця змястоўна-фармальнай цэласнасці літаратурнага твора [1, с. 121].

Усе вызначаныя літаратуразнаўцам аспекты маюць багата пунктаў перасячання і судакранання, яны ўзаемадапаўняюць адзін аднаго, утвараючы ў сваёй сукупнасці адзіную прастору даследчага метатэксту.

Такім чынам, навукоўцамі было прапанавана многа падыходаў да вырашэння праблемы ўзаемадзеяння мастацтваў. Кожны даследчык прапаноўвае ўласную тыпалогію інтэрмедыяльных узаемадзеянняў. Але большасць з іх схільныя ўспрымаць інтэрмедыяльнасць як працэс дыялогу паміж мастацтвамі. Пры гэтым важна вызначыць не толькі тыпалагічна агульныя рысы і характарыстыкі, якія збліжаюць літаратуру з іншымі відамі мастацтва, але і тое, што іх адрознівае. Іх параўнанне і супастаўленне даюць якраз добрую магчымасць для вызначэння спецыфікі кожнага з

мастацтва, у тым ліку і літаратуры як надзвычай спецыфічнага віду мастацтва, матэрыялам тварэння для якога паўстае эстэтычна пераўтворанае маўленне чалавека, а выніковым аб'ектам творчага акта з'яўляецца мастацкі свет літаратурнага твора, які ўспрымаецца віртуальна. Мы можам разглядаць дадзеныя аспекты інтэрмедыяльнасці не толькі паасобку, але і ў іх суаднесенасці і ўзаемадзеянні. Гэта дазваляе бачыць адну і тую ж з'яву пад рознымі вугламі гледжання. Такім чынам, аб'ектам даследавання можа быць як сам працэс, так і яго канчатковы вынік – кампаненты аднаго віду мастацтва ў іншым.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гарадніцкі, Я. А. Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць. / Я. А. Гарадніцкі. – Мінск : Беларуская навука, 2014. – 401 с.
2. Тэорыя літаратуры ў дыялогу еўрапейскіх культур / М. А. Тычына [і інш.] ; навук. рэд. М. А. Тычына ; – Мінск : Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літаратуразнаўства імя Янкі Купалы, 2017, – 550 с.
3. Хамянова, А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хамянова, Н. Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. – 2014. № 389. С. 38–45.
4. Ханзен-Леве, О. А. Интермедиальность в русской культуре / О. А. Ханзен-Леве // От символизма к авангарду : пер. с нем. / О. А. Ханзен-Леве ; под ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М., РГГУ, 2016. – 450 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1.09

Р. И. РОДЦЕВИЧ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет

имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

**«ПРОЗА ЖИЗНИ» КАК ПРЕДМЕТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ИССЛЕДОВАНИЯ А. А. ФЕТА («СЕМЕЙСТВО ГОЛЬЦ»)**

Ключевые слова: «проза поэта», тематика, онтологические и экзистенциальные темы, автобиографизм, публицистичность.

Аннотация. Проза А. А. Фета представлена совокупностью художественного, мемуарного, критического и публицистического дискурсов. Отмечается значимость в художественной прозе автобиографического начала. Тематико-проблемное поле художественной прозы реализуется преимущественно в рамках онтологического и экзистенциального векторов.

А. А. Фет – замечательный поэт, но это только часть его литературной репутации. О других гранях его личности, творческой в том числе, широкий читатель почти не знает.

«В наше время словосочетание “проза Фета” для многих кажется оксюмороном» [2, с. 333], – замечает Л. И. Черемисинова. Между тем у А. А. Фета серьезное прозаическое наследие. Проза поэта представлена совокупностью критического, публицистического и мемуарного дискурсов.

Анализируя художественные прозаические произведения поэта, легко убедиться, что для рассказов Фета характерно автобиографическое начало. Л. И. Черемисинова замечает: «Документальная фактографическая основа составляла базу всех прозаических сочинений Фета. Он почти не придумывал сюжетных ситуаций, а брал их из реальной жизни, обычно – из собственного житейского опыта. В этом смысле его поэзия противоположна прозе: насколько в поэзии были важны вдохновение, иррациональное начало, «лирическая дерзость», настолько в прозе следование правде жизни оказывалось необходимым условием правды искусства» [2, с. 354].

Всего законченных художественных прозаических произведений Фета известно семь: «Каленик» (1854), «Дядюшка и двоюродный братец» (1855), «Семейство Гольц» (1870), «Первый заяц» (1871), «Не те» (1874), «Кактус» (1881) и «Вне моды» (1889). В данной статье детальнее остановимся на произведении «Семейство Гольц».

В самом кратком изложении фабула рассказа «Семейство Гольц» – это история «неравного брака», в котором «не стерпелись, не слюбились».

Трагедия завязывается в самом начале рассказа: «Когда Луизе исполнилось шестнадцать лет, мать вывезла ее в Собрание на бал» [2, с. 79],

на котором девушка и встретила некоего военного ветеринара Гольца (имени и отчества у него нет). Портрет Гольца Фет сразу же дает в нарочито негативной «материальной» оценке, подчеркивая скрывающуюся в нем до поры звериную природу и темную душу, позволяющие читателю предугадать ужасное будущее подобной партии: «...особенное впечатление произвела молодая девушка на одного весьма некрасивого господина небольшого роста, черного как смоль, который, не танцуя, весь вечер простоял за стулом г-жи Зальман (матери девушки. – *P.P.*) и как-то хищно следил глазами за порхавшею по зале Луизой» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**2, с. 79–80]. В тон этому мрачному портрету тревожное ощущение героини: «Девушке... Гольц казался каким-то зловещим вороном...» [2, с. 80].

Настойчивое преследование девушки Гольцом подобно звериной дикости самца, ничего не видящего, кроме своей самки («...мать бегала от него по всем углам залы» [2, с. 80]). Скоропостижная потеря матери, по всей видимости, единственной защитницы девушки, крайне тяжело переносится Луизой: «На похоронах Луизу нельзя было оторвать от гроба матери. Она едва не помешалась от горя» [2, с. 81]. Быстрое же увлечение отца новой дамой и его упреки дочери в неблагодарности вынуждают Луизу согласиться на этот «брак по расчету».

«Между ними нет враждебности, зато нет и дружбы» [2, с. 86], – метко замечает автор-повествователь об отношениях четы в браке. М. С. Макеев отмечает: «Само по себе это не является катастрофой... По-настоящему катастрофическим становится вмешательство в их отношения постороннего человека с характерным именем Иринах Иванович Богоявленский...» [**Ошибка! Источник ссылки не найден.**, с. 308]. Прототип героя – Иринах Иванович Введенский – университетский друг поэта, нигилист, с которым Фет познакомился в пансионе Погодина.

Богоявленский забавы ради принимается растлевать сознание военного ветеринара. Однако Гольц оказывается слишком непробиваемым и его не удается развратить абстрактным мышлением. Тогда Богоявленский раздувает в нем его преувеличенное самомнение и в конечном счете приучает его к пьянству. С этого и начинаются мытарства Луизы. Гольц много пьет, и друг покойного нигилиста Сидорыч даже водит его в определенные каморки к своему знакомому Ицки, где они на пару обкрадывают бедолагу. «Я сама, сама, собственными руками всех погубила!» [2, с. 102] – перспекцией проносится мысль карающей самой себя Луизы, когда она, желая бороться с пагубным пристрастием мужа, однажды вылила вон остатки алкоголя, на что Гольц ответил тем, что вообще перестал являться домой и приносить деньги. Луиза, в один чудовищный день еще и узнав, что даже ее приданое похищено, поняла, что «...никакая экономия не могла сделать

что-либо из ничего» [2, с. 103]. Подобно Катерине Ивановне Мармеладовой, она из последних сил сводила концы с концами: пошив и продажа одежды с помощью подруги помогали до времени держаться на плаву.

Показательный словесный портрет Гольца дает полковник, начальник округа Федор Федорович Гертнер, который даже при одном упоминании имени «главы» семейства выходит из себя: «Боже мой, боже мой! <...> Ах, какой каналья! Если б не его несчастная жена и бедные дети, я бы давно в три шеи вытурил его из службы» [2, с. 109]. Жена Гертнера, Марья Ивановна, даже «...каждый месяц посылает этой бедной женщине несколько рублей. Что ж бы вы думали? Пьяная образина пронюхает и украдет у жены последнюю копейку» [2, с. 110].

Трагедия заканчивается самоубийством героини. «Когда посторонние осмотрели чулан, то увидали Луизу Александровну лежащую на глиняном полу с глубоко перерезанным горлом. Подле нее нашли мужнину бритву с рукояткой, туго завернутой полотенцем. Видно, все обдумано и приготовлено было заранее» [2, с. 112]. Никакого сожаления в связи со смертью супруги у Гольца нет; он лишь «...прошамкал: “Собаке собачья смерть”» [2, с. 113].

Несмотря на то что Фет никогда не симпатизировал все более нараставшему к концу его жизни движению эмансипации женщин, считая это явление пустым и глупым, в рассказе «Семейство Гольц» достаточно определенно звучит «женский вопрос». Тема «неравного брака» в Российской империи долгое время стояла достаточно остро. В 1862 г. В. В. Пукирев написал свою знаменитую скандальную картину «Неравный брак», на которой, в отличие от его предшественников, изобразил не «ручьи слез» с заламыванием рук, не «страшный ужас» искаженных от горя лиц, а христианское смирение девушки воле родителей. Именно такое смирение демонстрирует Луиза: лишившись защиты матери, она добровольно повинуется воле отца. Понимая, что без матери ее детей у мужа-пьяницы заберут, она добровольно идет на смерть, которая позволит ее детям жить в приюте и получать образование.

В отличие от поэзии, проза поэта отстает от возвышенного идеала, в некоторых моментах едва ли не «отдавая» натурализмом (в первую очередь, конечно же, идет речь о рассказе «Семейство Гольц»). Современный исследователь отмечает по этому поводу: «С точки зрения Фета, предмет изображения в искусстве является красота, будничная жизнь – антагонист искусства. Тем не менее именно “проза” жизни стала предметом эстетического осмысления Фета в повести “Семейство Гольц”» [3].

Подчеркнем, что, исследуя эту «прозу» жизни, автор стремился осмыслить ее в привычных для себя эстетических категориях красоты и

духовности, что перевело историко-культурный пласт тематики этого произведения в экзистенциальный и онтологический регистры.

Список использованной литературы

1. Макеев, М. С. Афанасий Фет / М. Макеев. – М. : Молодая гвардия, 2020. – 443 с.
2. Фет, А. А. Сочинения и письма : в 20 т. – М. : Акад. проект, 2002–2015. – Т. 3 : Повести и рассказы. Критические статьи. – СПб. : Фолио-Пресс, 2006. – 518 с.
3. Черемисинова, Л. И. Нарративная стратегия в повести А.А. Фета «Семейство Гольц» [Электронный ресурс] / Л. И.Черемисинова. – Режим доступа: <file:///C:/Users/luda/Downloads/narrativnaya-strategiya-v-povesti-a-a-feta-semeystvo-golts.pdf>. – Дата доступа: 28.10.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 / 82-3

В. Д. САХАРЧУК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет

имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

ОНИРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В МАЛОЙ ПРОЗЕ А. П. ЧЕХОВА

Ключевые слова: онейросфера, сон, онирические мотивы, малая проза, русская литература, рассказ.

Аннотация. Статья представляет результаты исследования природы и сущности онейросферы в малой прозе А. П. Чехова. Автором подчеркивается функциональная значимость онирических мотивов в раскрытии психологического подтекста художественных образов рассказов русского писателя, описывается механизм взаимодействия реальности с онейросферой героев.

Малая проза А. П. Чехова наполнена онирическими мотивами, которые отражают его интерес к физиологии и к психологии человека. В его художественных текстах реалистично описан процесс засыпания и пробуждения, бессонница и сонливость (дремота), а также состояние психики человека в этих состояниях.

Самая часто встречающаяся функция онирического мотива в малой прозе А. П. Чехова – это сон-исполнение желания «маленького человека». Например, в рассказе «Сон репортера» Петр Семеныч перед сном читает письмо от редактора: героя просят посетить бал французской колонии и выдают ему билет для участия в розыгрыше дорогой вазы. Репортер после прочтения письма оскорбляет и передразнивает его, жалуется на нехватку денег, чувствуя несправедливое отношение к себе. Успокоившись, герой засыпает.

А. П. Чехов красочно описывает переход сознания героя в сон, рисуя сюрреалистическую картину того, как снообразы вытесняют действительность из сознания: «Из всех щелей, дыр, окон медленно поползло во все стороны желе, полупрозрачное, мягкое... Потолок стал опускаться... Забегали человечки, маленькие лошадки с утиными головками, замахало чье-то большое мягкое крыло, потекла река...» [7]

Во сне герой попадает на бал и получает письмо, в котором узнает, что редактор уже щедро заплатил ему за работу. Петр наслаждается изысканным залом, почтительным отношением к себе и скупает много лотерейных билетов. Ему достается ваза и любовь красивой барышни-аристократки. Однако ваза начинает увеличиваться, заполнив собой всю комнату. Возлюбленная Петра ревнует его к ней и разбивает ее. После ге-

рою снится, что он упал вниз головой с шестого яруса Большого театра. Герой просыпается и видит себя на полу возле своего дивана.

Во сне ярко реализуются внешние атрибуты счастливой жизни, которые герой желал заполучить: богатство, уважение начальства и окружения, красивая женщина. Эти снообразы демонстрируют приземленность желаний «маленького человека», его духовную ограниченность.

Стоит отметить важность художественной детали в снах чеховских героев. Вечно растущая ваза – метафора раздутого «эго» героя. Настоящее наслаждение он получает от возвышения в обществе, а для других чувств, таких как любовь, уважение, места в его сознании не остается. Оттого и ревность барышни героя к вазе: они вдвоем «не влезают» в пространство героя.

Таким образом, метафоричность онирического мотива способствуют созданию характеристики персонажей, а пространство сна выступает альтернативной, «счастливой» реальностью. Подобную функцию несут сновидения и в рассказах «На подводе», «Сон», «Сон репортера», «Умный дворник» и др. Здесь онирический мотив отличается собственной композиционной целостностью, создавая структуру «текст в тексте».

В рассказе А. П. Чехова «Спать хочется» сон рассматривается как острая физиологическая потребность, как прием ретроспекции и как отражение желаний героини. Научно доказано, что без сна мозговая активность человека нарушается: «Неврологические расстройства часто сочетаются с бессонницей, а бессонница может играть роль в развитии когнитивных нарушений» [3, с. 85]. Данный художественный текст имеет в себе психологическую основу, так как известно, что А. П. Чехов перед написанием рассказа ознакомился с трудом А. Лесевича «Эксперименты в область психиатрии», где описаны причины внезапного насилия. Они вызваны или внезапным помешательством, или некой постоянной силой (темным влечением) в сознании больного. Второе объяснение насильственных действий коррелирует с состоянием главной героини рассказа [2, с. 44].

Если говорить о структуре произведения, то стоит отметить, что сон и его фрагменты наполняют все композиционные части рассказа. Символично, что он начинается с традиционной русской колыбельной. Ведь в обязанности 13-тилетней няньки Варьки входит большая часть работы по дому и забота о ребенке своей хозяйки. Ребенок непрерывно плачет, не давая героине уснуть. Она борется со сном, но вскоре проваливается в него. А. П. Чехов, как и в других рассказах, описывает плавный переход героини в мир грез. Реальность и снообразы сплетаются в сознании героини: «Она видит темные облака, которые гоняются друг за другом по небу и кричат, как ребенок» [8]. Как ребенок кричат и птицы. Варька также видит боль-

шое количество людей, которые падают в грязь и кричат, как бы озвучивая ее желание: «Спать, спать!» [8].

Именно А. П. Чехов через сон Варьки знакомит читателя с ее прошлым: ее отец умер от болезни, Варька с матерью была вынуждена идти в город просить милостыню и пытаться наняться к кому-то в слуги. Поскольку героиню постоянно будят ее хозяева и ее сон постоянно обрывается, об истории Варьки читатель узнает фрагментарно.

Рассказ приобретает кольцевую композицию: бессонная ночь – рабочий день – бессонная ночь. Кольцевым становится и противостояние в мыслях Вари: спать нельзя – спать хочется. Даже сон героини про отца и мать повторяется. Из этого круга логично предположить, что Варька не высыпается уже не первые сутки, ее состояние ухудшается. Днем она борется со сном, отвлекаясь на поручения хозяйки. От них зависит ее жизнь, и она выполняет каждое. Однако вскоре многочисленные просьбы еще больше усугубляют состояние Варьки: «Варька, сбегай за водкой! Варька, где штопор? Варька, почисть селедку!..» [8]

В итоге Варька оказывается в состоянии полуяви, реальные события и сновидения наслаиваются друг на друга. Героиня постоянно засыпает, сама не замечая этого. Подобно описанию сна в рассказе «Сон репортера», реальные вещи изменяются в размерах и отражают истинные желания героя: «Она садится на пол, чистит калоши и думает, что хорошо бы сунуть голову в большую, глубокую чашу и подремать в ней немножко... И вдруг калоша растет, пухнет, наполняет собою всю комнату» [8]. Точно так же желание заснуть заполняет все ее мысли. Болезненное сознание Вари приходит к выводу, что враг ее бессонницы – ребенок. Задушив его, героиня засыпает. Поступок Варьки А. П. Чехов иронично обыгрывает в последних строках рассказа: «...спит, как мертвая» [8]. Можно предположить, что так автор предсказывает трагичную судьбу героини: она избежала смерти от бессонницы, но приблизила смерть от закона или бедности. Варька – очередной обреченный персонаж в галерее «маленьких людей» в чеховских рассказах.

С психологической точностью А. П. Чехов описывает постепенное созревание «безумия» Варьки. Вначале она просто наблюдает за ожившими тенями, туманящими ей голову и клонящими в сон. А в конце произведения, не в силах бороться с естественным желанием организма, измученная Варька уже смеется, глядя на них, подмигивает и грозит пальцами, а они смеются и удивляются ей в ответ, как бы радуясь и оправдывая ее идею избавиться от главного раздражителя. Не демонстрируя свои эмоции ранее, после совершения убийства она радостно смеется, что является неадекватной реакцией на смерть младенца, но вполне отражающей ее физическое и ментальное истощение.

Сон в данном рассказе является частью подтекста писателя, объективно повествующем о бедности и о разделении людей на хозяев и слуг-рабов даже после отмены крепостного права (зачастую в рассказах их можно назвать жертвами). А. П. Чехов специально использует повествование от третьего лица и бесчувственное отношение ко всем героям рассказа для того, чтобы раскрыть реалии жизни в российской действительности в 1890-е гг. И сон, и явь служат одной цели – раскрыть тему обездоленного детства и расслоения общества. Автор показывает отсутствие сострадания и нравственный упадок как у слуг, так и их владельцев. Варька – круглосуточная работница, у хозяев – вечный отдых (об этом читатель догадывается по ее приказам Варьке); Варьке никто не пытается помочь или дать отдых, а сама нянька готова убить самого невинного в доме – ребенка. Господство хозяев видно и в количестве реплик: Варька за весь рассказ произнесла всего два предложения. Даже ребенок в описании А. П. Чехова не вызывает сострадания: его имя и пол не называется, никакие его действия, кроме плача, не описываются. В рассказе он не более чем главный раздражитель.

В идейно-содержательном уровне текста проглядывается мифоэпическая пара: жизнь – сон (синоним смерти). Символично, что два неспящих героя в конце рассказа уходят в «потусторонний» мир: «заснул» ребенок и спит, как мертвая, Варенька. Ироничное сравнение автора подчеркивает мифологическую схожесть состояний двух детей.

Сон Варьки, помимо отражения реальных событий, наполнен мифологизмом и символизмом. В начале сновидения она видит «широкое шоссе, покрытое жидкой грязью». Одни из толкований дороги в традиционной духовной культуре – судьба человека, путь души в загробный мир (синоним сна), пространство между «своим» и «чужим», нечистый локус [4, с. 124]. Грязная дорога во сне может символизировать то, свой жизненный путь героиня замарает «грехом».

Предвестник смерти также угадывается в образе кричащих ворон и сорок из сна Варьки. Вороны в традиционной духовной культуре являются вестниками смерти: «Ворон, ворона – в народных представлениях нечистые (дьявольские, проклятые) зловещие птицы, связанные с миром мертвых»; «Его крик является предвестием смерти» [4, с. 434–436]. Сороки также (как и все семейство вороновых) считаются нечистыми птицами с вредоносными функциями [4, с. 28]. Поскольку о сне птицы кричали во сне Варьки голосом ребенка, логично предположить, что именно этого «ворона» она захочет убить и, исходя из синонимии сон – смерть, он будет кричать «на том свете».

Следующий рассказ А. П. Чехова с лексемой «сон» в названии – «Сонная одурь». «Большой толковый словарь русского языка» разъясняет, что сонной одурью называют «дурманящее или помрачающее сознание

действие» [1]. В такое состояние впадает защитник во время судебного процесса под монотонное «жужжание» секретаря. Далее описывается монолог героя, похожий на поток сознания. Защитник представляет, чем сейчас заняты его дети, теща, жена и другие родственники, критикует их. Ему хочется «послать все к черту» и отдохнуть с Наташей или цыганкой Глашей. Фрагменты размышлений защитника не целостны, перебивают друг друга. Такое повествование служит отражением усталости героя и «усыпляет» читателя, погружая его в «сонную одурь» вместе с персонажем.

Процесс перехода героя из полуяви в сон описано в свойственной А. П. Чехову манере, т. е. автор искажает пространство в восприятии своего персонажа: «Судьи и присяжные уходят в самих себя, публика рябит, потолок то опускается, то поднимается... Мысли тоже прыгают и наконец обрываются» [6, с. 99]. Родственники-раздражители исчезают из головы защитника, и он погружается в приятный сон: «Глаша...добрая, хорошая» [6, с. 99]. Благодаря этой детали можно утверждать, что перед нами очередной чеховский сон-исполнение желаний героя. Сновидение – успокаивающее спасение от скучного судебного процесса и от «сонной одури». Данный рассказ, с одной стороны, показывает безразличие участников судебной системы к своей работе, с другой, реалистично описывает заявленное в названии состояние человека. В подобных рассказах автор реализует свой потенциал и как писатель, и как врач, знающий человеческую природу.

Особое место в прозе А. П. Чехова, имеющей мотив сна в своем содержании, занимает рассказ «Зеркало». Он не исключает свойственной А. П. Чехову реалистичности, однако включает в себя большое количество мифологических элементов, отсылающих к изначальному (фольклорному) значению сна в словесном творчестве славян – прогностическому видению из «потустороннего» мира.

Героиня сидит в своей комнате у зеркала в новогодний вечер. Она зажигает свечи и вглядывается в свое отражение, мечтая о замужестве. Указанный А. П. Чеховым хронотоп намекает, что дочь генерала занимается традиционным новогодним гаданием на суженого. Канун Нового года – время гаданий на судьбу родственников, на урожай и на замужество молодых [4, с. 419]. Зеркало – часто используемый предмет для контакта с «потусторонним», неотъемлемая часть именно таких гаданий, которая обладает особой магической силой в «нечистое» время суток (вечер, ночь, при свете луны). По народным преданиям, если задать зеркалу вопрос о суженом при свете свечи, то в нем можно увидеть ответ [4, с. 321–323]. В данном тексте представлен сон-видение. Вдруг отражение героини расплывается в сером тумане, и она начинает видеть в отражении свое будущее: мужа, его болезнь и смерть, свою тяжелую жизнь матери-одиночки [5]. Хоть генеральскую дочь и нельзя отнести к литературному типу «маленького человека»,

А. П. Чехов в этом видении демонстрирует, что в данный период времени несовершенства социальной системы оказывают влияние и на их жизнь: большое количество болезней, недостаток врачей, плохие дороги и др.

Несмотря на явную мифологическую составляющую и таинственную атмосферу ритуала (серый туман в зеркале, новогодний вечер), свое видение героиня воспринимает скептически: она не придает ему большого значения и чувствует облегчение после пробуждения/выхода из видения, игнорируя прогностическое значение явившейся ей истории. Также поступает и сам автор, оставляя читателю открытый финал. Таким образом, в рассказе «Зеркало» А. П. Чеховым был использован сон-видение, выступающий в роли метафоры «кошмарной» жизни в чеховской России.

Подводя итоги, можно сказать, что онирические мотивы в прозе А. П. Чехова очень разнообразны по структуре. Сон может быть описан как отдельное композиционное целое, а может пронизывать весь текст произведения. Стоит отметить и наличие снов, которые герои выдумывают для своих целей, сближая в сознании читателя сновидение с ложью («Сон», «Козел или негодяй?»). Самая частотная функция сновидения в рассказах А. П. Чехова – сон-исполнение желания героя, реже используется сон-ретроспекция и сон-предсказание. Однако все описанные А. П. Чеховым сны психологичны и призваны углубить характеристику героя. Для их создания автор руководствуется медицинскими исследованиями, а фольклорный символизм присутствует только в отдельных текстах, уступая место реалистической традиции в литературе.

Список использованной литературы

1. Большой толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <https://gramota.ru/poisk?query=одурь&mode=slovari&dicts%5B%5D=42> – Дата доступа: 20. 06. 2024.
2. Зейферт Е.И. «Спать хочется» А.П. Чехова: поэтика, «оправдывающая» Варьку // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2021. № 3. С. 42–52.
3. Пизова Н. В. Бессонница: определение, распространенность, риски для здоровья и подходы к терапии / Н. В. Пизова // Медицинский совет, 2023. – Т. 17, №3, 2023. С. 85-91.
4. Славянские древности : этнолингвистический словарь : в 5 т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. – М. : Международные отношения, 1995–2012.
5. Чехов А. П. Зеркало [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/4161/index.html> – Дата доступа: 23. 06. 2024.
6. Чехов А. П. Избранное: рассказы, повести, драмы / А. П. Чехов. – Л. : Гос. изд-во худ. лит-ры Ленинград, 1944. – 443 с.
7. Чехов А. П. Сон репортера [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <http://chegov-lit.ru/chegov/text/son-reportera.htm> – Дата доступа: 22. 06. 2024.
8. Чехов А. П. Спать хочется [Электронный ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/683/p.1/index.html> – Дата доступа: 20. 06. 2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161

Т. Р. СКРИПНИК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол.наук, доцент

ПРОТРЕПТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ В АДРЕСОВАННОЙ ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА

Ключевые слова: протрептик, послание, адресованная лирика, адресат речи, обращение.

Аннотация. В статье представлены результаты исследования ряда диалогически ориентированных произведений А. С. Пушкина, а также определены черты жанра протрептика, имеющего типологические схождения с эстетикой и поэтикой адресованной лирики, стихотворного послания.

Известный современный стиховед М. Гаспаров отмечает, что формальные признаки жанра послания – это «наличие обращения к конкретному адресату», а также такие мотивы, как «просьбы, пожелания, увещевания» [2, стб. 763].

Послание «К Каверину» А. С. Пушкина датировано 1817 годом. В нем юный Пушкин устами лирического героя дает дружеские наставления, как надо строить отношения в обществе, какими ценностями жить. Подобная дидактико-морализаторская направленность, открытый риторизм и прямое обращение к собеседнику – черты протрептической традиции:

Пока живётся нам, живи,
Гуляй в моё воспоминанье;
Молись и Вакху и любви
И черни презирай ревнивое роптанье [3, с. 151].

Адресат поэзии, ныне гвардейский офицер, до войны с Наполеоном получил блистательное образование в Московском и Геттингенском университетах, «понюхал», по словам Пушкина, науки и порох, имел богатый жизненный опыт. В стихотворении автор перечисляет необходимые ингредиенты счастья: любовь, красоту, науки. Вспоминает и веселого Вакха, без чьего настроения трудно обойтись в молодой жизни, где всегда есть место «безумным шалостям». Каверин становится для героя стихотворения своеобразным Наставником, примером для подражания. Диалог с приятелем выписан в манере протрептической беседы, с развернутой аргументацией и

глубокими вопросами, адресованными в первую очередь самому себе, какой же путь в судьбе выбрать.

Таким образом, практически до последнего дня своей жизни Пушкин, не изменяя ценностям, сформулированным в лицейские годы, стремился следовать им, накапливая знания и мудрость, создавая красоту. По большому счету, и сегодня, спустя два века, в 17 лет любой молодой человек может сделать эти ценности основой и ориентиром своей жизни.

Спустя год А. Пушкин пишет послание «Жуковскому», оно адресовано мэтру от начинающего автора:

Блажен, кто знает сладострастье
Высоких мыслей и стихов!
Кто наслаждение прекрасным
В прекрасный получил удел
И твой восторг уразумел
Восторгом пламенным и ясным [3, с. 211].

В тексте А. Пушкин обращается к протрепетическому приему похвалы за определенную благодетель. В данном случае, за благодетель творчества, высокого ума и благородной души. Обращает на себя внимание мастерство афористичности строки, чеканности высказывания, что также является характерным признаком жанра протрепетика.

В стихотворении «Поэту» А.С. Пушкин использует прямое обращение к собеседнику. Адресатом речи становится Поэт, наделенный особой миссией. Поучение поэту – это нравственный завет, канон, который научит правильному отношению к жизни, выражается подобное поучение через императивы «не дорожи», «останься», «живи»:

Поэт! не дорожи любовью народной.
Восторженных похвал пройдет минутный шум;
Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.
Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный [3, с. 297].

В отличие от парадного красноречия и протрепетика философского или религиозного характера в стихотворении «Поэту» А. Пушкина фиксируются лексические единицы из категории разговорных (толпа, бранит, плюет):

Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник [3, с. 298].

Это стихотворение построено по законам сонетного жанра. Строки, содержащие выводы – блестящий образец размышлений тонко чувствующего и широко образованного человека, итог мыслей о смысле бытия.

В стихотворении «Из Пиндемонти» лирический герой рассказывает о вневременных ценностях – о свободах человека, зовет к пониманию истинных прав и обязанностей. В тексте представлена композиция в духе риторики «исчерпывающего деления», популярного приема протрептика античности. В первой части герой приводит длинный ряд однородных членов, рассказывающих об отрицательных примерах жизни: войны, налоги, цензура, честолюбие, стремление к власти. Во второй части представлены позитивные ценности, к которым надо стремиться: умение ценить тишину, видеть красоту природы, наслаждаться искусством. Главная мысль, что заявлена в стихотворении, связана с идеей внутренней и внешней свободы человека, представляется своеобразным заветом слушателям и читателям:

Никому
Отчета не давать, себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться здесь и там,
Дивясь божественным природы красотам,
Вот счастье! [3, с. 316]

Своеобразное подведение итогов жизни предпринято поэтом в стихотворении «Памятник», оно создано за несколько месяцев до гибели автора:

Веленью Божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца [3, с. 285].

Необходимо отметить, что у текста обозначен конкретный адресат – муза. Она – персонифицированный образ поэта, человека-творца. В стихотворении использована стратегия назидания и побуждения, указания и совета. Лирический герой передает адресату речи, музе, свои знания о мире, побуждает к определенным решениям и выводам. В тексте вновь

используются формы императивов, а также модальных глаголов. Подобные тексты, по мнению известного российского филолога В. Карасика, демонстрируют особую цель, коррелирующую с законами жанра протрептик: «социализация члена общества (объяснение устройства мира, норм и правил поведения, организация его деятельности в плане его приобщения к ценностям и видам поведения, от него ожидаемых)» [1, с. 210].

В адресованной лирике А. С. Пушкина мы наблюдаем определенные признаки протрептического дискурса на уровне грамматической и синтаксической организации: обращения; формы местоимений второго лица; побудительные формы глаголов; побудительные и вопросительные предложения.

Одна из главных ролей в произведениях А. Пушкина принадлежит обращению, представленному в текстах назидательного характера. Это могут быть имена собственные (друзья и родственники разных периодов жизни автора, например, Алина, Лев, Дельвиг и т.д.); лексемы, обозначающие дружеский или родственник статус, («мой первый друг, / мой друг бесценный...»), «друзья, прекрасен наш союз...», «мой ангел», «враги мои» и т.д.); лексемы, обозначающие наименования лиц по профессии, роду деятельности, сословию (муза, поэт, море, падшие рабы, тираны мира и т.д.).

Список использованной литературы

1. Карасик, В. И. Язык социального статуса / В. И. Карасик. – М.: Гнозис, 2002. – 333 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН, Ин-т науч. информ. по обществ. наукам; под ред. А.Н. Николюкина. – М.: Интелвак, 2003. – 1600 стб.
3. Пушкин, А. С. Сочинения: в 3 т. / И. Парина (ред.) [и др.]. – Минск: Мастацкая літаратура, 1985–1987. – Т. 1: Стихотворения. Сказки. Руслан и Людмила / И. Парина [и др.]. – 1985. – 735 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161

Т. Р. СКРИПНИК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

УВЕЩЕВАТЕЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Ключевые слова: протрептик, увещевание, «Поучение Владимира Мономаха», «Домострой», дидактизм.

Аннотация. В данном исследовании выявляются особенности функционирования протрептических черт и приемов в произведениях литературы Древней Руси, отмечается, что в образной форме авторы предлагают дидактическую программу усовершенствования духовной и земной составляющих человека.

Одно из знаковых произведений в древнерусской литературе – памятник религиозной и философско-политической мысли того периода – «Поучение Владимира Мономаха». Это наставление детям и потомкам, тем, кто, «слушая эту грамотку, не посмеется» [2]. Довольно сложно определить точную дату создания «Поучения...», поскольку оно содержит в себе 3 части, имеющие разную тематику и задачи. По мнению некоторых исследователей, данное произведение относится к 1117 г.

Демонстрация поведения, свойственного заботящемуся о народе и благочестивому правителю, – основная задача «Поучения Владимира Мономаха». Князь обязан быть покорным «старейшему», не угнетать младших князей или бояр, жить в согласии с другими князьями; он обязан избегать ненужного кровопролития, не предаваться лени, быть добродушным хозяином, не полагаться на тиунов (управляющих хозяйством князя) в быту и на воевод в походах, а во все вникать сам.

Владимир Мономах поясняет причину, из-за которой появилось «Поучение»: к нему пришли послы его братьев с предложением выступить против князей Ростиславичей и выгнать их из Отчизны. Автор был огорчен этой попыткой навести смуту, поэтому сперва начал читать Псалтирь, а затем написал свое «Поучение...» – к детям и к «иным, кто его услышит» [2]. Под этими «иными» Владимир Мономах явно разумел всех русских князей.

«Поучение...» и относящиеся к нему «списания» были ориентированы именно на группу удельных князей: используя обращения и рекомендации, автор призывает их забыть про обиды и не нарушать крестного целования, ограничиваться имеющимся.

Обращаясь к христианскому авторитету, Владимир Мономах делает акцент на нравственных законах и морали: «...творите милостыню неоскудную: в этом – начало всякому добру» [2].

При содействии канонических дидактических приемов «Поучение...» создано для доминирующей, ключевой цели – призвать князей к обязательной реализации недавно появившегося политического принципа. Князьям необходимо было вести себя соответственно тому положению, которое они занимают в иерархии. Автор призывает следовать следующим правилам: младшим князьям уважать старших, а старшим – поддерживать и защищать младших, а также в своих поступках опираться на христианскую литературу.

По-родительски спокойно поучает читателей Владимир Мономах: «Бога ради, не ленитесь, молю вас, не забывайте трех дел тех (покаяние, слезы и милостыню), не тяжки ведь они. Ни затворничеством, ни монашеством, ни голоданием, которые иные добродетельные претерпевают, но малым делом можно получить милость Божию» [2].

Стоит проанализировать и тему познания, сформулированную Кириллом Туровским в иносказательных образах «Притчи о человеческой душе и о теле». По мнению опирающегося на христианские доктрины автора, Создатель наделяет человека высшим знанием лишь в форме Откровения и не позволяет входить из установленных им границ познания. Но человек, стремясь к греху, все равно отступает от указания Бога и предается «Адамову высокомыслию». Таким образом человек делает плохо себе же, как сделали это слепец и хромец. Автор обвиняет человека, посмевшегося вмешаться в божественное провидение, и тем самым соглашается с безусловной иррациональностью «внутренней сущности» Создателя.

В конце своих рассуждений Кирилл Туровский приходит к тому, что «каждый человек должен крепить свою душу и изгонять телесные искушения» [3]. Только тогда перед ним откроются врата Царства Небесного, и он будет достоин вечного спасения.

Опираясь на «Поучение...» Владимира Мономаха, Кирилл Туровский утверждает, что лишь повседневный кропотливый труд над своей душой, послушание, усердная молитва, покаяние делают каждого человека ближе к Богу. Кирилл Туровский и сам был приверженцем самых жестких и аскетичных форм монашества: затворничества, столпничества. По его мнению, отказ от удовольствий, игнорирование греховных желаний, послушание могут приблизить человека к Царствию Небесному, которое должно стать для каждого христианина единственной и главной целью жизни.

Значительное место в творчестве Кирилла Туровского занимает восхваление Киево-Печерского монастыря и его настоятеля Феодосия Печер-

ского: игумена, отдавшего всего себя служению Богу и поэтому являющегося тем, на кого Спаситель обращает свое пристальное внимание. Неслучайно сам Кирилл Туровский считается духовным наследником Феодосия Печерского, самым ярким и талантливым представителем византийской традиции в отечественной религиозно-философской мысли XII века.

Сводом правил семейной, личной и общественной этики становится «Домострой», в подзаголовке которого указывается, что этот текст предназначен каждому христианину любого пола, возраста и социального положения для руководства в повседневной жизни. «Домострой», созданный в XVI веке священником, политическим и литературным деятелем Сильвестром, является своего рода энциклопедией, пособием, обучающим правилам поведения в семье и обществе, делящимся хитростями обустройства и построения хозяйства и быта.

Слово «дом» в те времена обозначало не столько жилое здание, сколько семью, отношения между людьми, занимающими разное положение в иерархии (родственники, слуги), ценности, верования, законы общежития для совместного ведения дома и хозяйства.

Автор «Домостроя» считает главой семьи мужчину: именно он обязан принимать основные решения касательно хозяйства и бытовых вопросов, а также укреплять положение семьи и заботиться о благополучии людей, за которых он ответственен. Мужчина – кормилец своей семьи. Он не только должен заботиться о своей жене, детях, челяди, но и обязан служить примером, быть главным учителем в семье. Его распоряжения должны следовать члены семьи и слуги. Но и слово жены также имеет свой вес: она хозяйка во всем, что происходит в доме.

«Домострой» содержит в себе и правила воспитания потомства. Автор отмечает, что детей следует воспитывать с раннего детства, «с младых ногтей», поскольку именно в семье они постигают нравственные правила, которым обязаны следовать во взрослой жизни. Семье следует «учить не красть, не лгать, не оговаривать, не завидовать, не обижать, не помнить зла, не гневаться ни на кого» [1, с. 237].

Отдельное внимание уделялось почитанию отцов и дедов: «не забывайте труда отца и матери, которые о вас заботились, печалились о вас, и о них заботьтесь, как они о вас» [1, с. 239].

В «Домострое» также прописано, что абсолютно каждый человек заслуживает уважения: хорошее отношение к ближнему делает лучше самого человека и способствует встречному уважению к нему. О проявлении внимания и добра к окружающим автор пишет следующим образом: «Ибо добро облагораживает самого человека и помогает познать достоинства другой личности, помогает ощутить себя человеком, будь то хозяин или слуга. И которая служанка хорошо что сделает, или еду сварит, или хлебы

испечёт, или какое рукоделие сделает, за то служанку поблагодарить и пожаловать» [1, с. 243].

Особое место в «Домострое» отводится мысли, что человеку необходимо усердно трудиться всю жизнь несмотря на то, кем он является, какой статус в обществе имеет, насколько он стар или богат. Любое дело следует начинать честно, тщательно, с добрыми помыслами и с пониманием его полезности окружающим.

В «Домострое» прописано, как отцу следует влиять на своего сына, обращается внимание на необходимость соблюдения церковных обрядов и уважительного отношения к священнослужителям. Здесь даны подробные рекомендации по ведению хозяйства и обустройству быта. По мнению автора, родители в ответе за благополучие своих сыновей до тех пор, пока те не освоят какую-либо профессию и не смогут обеспечивать себя и свой дом, а дочерей – пока те не выйдут замуж.

Можно выделить следующие черты жанра протрептика в древнерусской литературе:

- произведение как свод традиционных правил и норм поведения;
- изображение религиозного идеала;
- внимание к различным «искусствам», учение князей основным навыкам;
- ярко выраженная коммуникативная направленность.

Послания и поучения представляют собой диалогические структуры, в которых одной стороной является автор, а другой – читатель (или слушатель). Послания представляют собой диалогическую структуру (автор – читатель).

Список использованной литературы

1. Домострой. Поучения и наставления всякому христианину ; сост. вступит. ст. и коммент. В. В. Колесова ; под ред. О. А. Платонова. – М. : Институт русской цивилизации, 2014. – 448 с.

2. Мономах, Владимир. Поучение Владимира Мономаха [Электронный ресурс] / В. Мономах. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Vladimir_Monomah/pouchenie/. – Дата доступа: 19.08.2023.

3. Туровский, Кирилл Притча о человеческой душе и о теле [Электронный ресурс] / Кирилл Туровский. – Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Kirill_Turovskij/pritcha-o-chelovecheskoj-dushe-i-tele/. – Дата доступа: 20.09.2022.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1.0

А. А. ФЕОКТИСТОВ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
 Научный руководитель – Л. В. Камлюк-Ярошенко, канд. филол.
 наук, доцент

КАК СДЕЛАН «ЧАГИН»? (О ТРАНСФОРМАЦИИ ГОГОЛЕВСКОГО КОДА В РОМАНЕ Е.Г. ВОДОЛАЗКИНА)

Ключевые слова: Чагин, Водолазкин, Гоголь, Шинель, интертекст, память.

Аннотация. В статье рассматривается специфика функционирования гоголевского кода в романе Е.Г. Водолазкина «Чагин». Образ «маленького человека» является способом введения в произведение интертекстуального диалога с повестью Н.В. Гоголя «Шинель». Путём трансформации способа функционирования мотива мести в сторону гуманизации, «Чагин» осуществляет трансформацию и гоголевского кода. Таким образом, ментальная перемена героя в сторону покаяния за предательство, совершённое в прошлом, преломляется не только на поступки в актуальной жизни, но и на уровень интертекстуальной поэтики.

В романе Е. Г. Водолазкина «Чагин» (2022) мотив памяти является смыслообразующим. Он разворачивается как на индивидуально-психологическом, так и на общественно-культурном уровне.

Важную роль в реализации мотива памяти играет интертекст. Даже при широком понимании интертекста как фонового, имплицитного, влияния прецедентных текстов на произведения современного литературного процесса, такое межтекстовое взаимодействие вызывает ощущение подобию механизму памяти. Автор по-платоновски «припоминает» (возможно, лишь подсознательно) те или иные уже претворённые в художественном мире мотивы, идеи, образы, и вступает с ними в диалог. То же самое делает и читатель при извлечении смысла из текста.

О доминирующей роли «тотальной зарифмованности» в конструировании текста романа говорит О. А. Гримова: «Рифмы, как правило, доступны сознанию протагониста / повествователя / обоих и провоцируют читателя воспринимать так соотносенных с Чагиным героев как своеобразные ключи к тайне его личности, приводят к мысли о многоуровневой связности Божественного мироустройства, не исключающего при этом уникальности манифестации личностного смысла присутствия в бытии» [3, с. 237]. Такой же «рифмой» предстаёт и взаимодействие рассматриваемого текста с предшествующей литературной традицией. Одним из важнейших слоёв интертекста, определяющих характер возможных интерпретаций романа, является гоголевский код.

В начале романа Исидор Чагин (главный герой) предстаёт канцеляристом – скромным и интровертным человеком. На это указывает множество характеристик, данных Чагину коллегой: «Уход его прошёл незамеченным, как то и подобает архивисту» [2, с. 10], «В течение многих лет Чагин являлся на службу в одно и то же время, и, как мне казалось, в одном и том же виде. <...> В любое время года он ходил в тёмно-сером костюме и такой же рубашке. Серым был и его галстук <...> говорил скрипучим бесцветным голосом» [2, с. 11]. Кроме того, в тексте подчёркивается сингулярность, а соответственно, событийная значимость, достаточно рядового социального взаимодействия Исидора: «Да, мы как раз отмечали моё поступление на работу. И к нам неожиданно присоединился Чагин. <...> Возможно, это воздух опьянил и Исидора – настолько, что он даже произнёс тост» [2, с. 16].

Детали, формирующие образ внешней серости, незаметности главного героя, развивают в романе тему «маленького человека». Кроме того, к данной теме с другого, этико-ментального аспекта, приводят другие составляющие текста. Во-первых, это предательство Исидором своего товарища по кружку, позднее и самим героем оцененное как крайне «низкий» поступок, приведшее к тому же к расставанию с возлюбленной и крайне подавленному внутреннему самоощущению героя: «В университет он ходить перестал. Дни на пролёт лежал на кровати. Старался не шевелиться, чтобы не слышать визга сетки» [2, с. 148]. Во-вторых, в другой части романа «Биг-Бен» действует крайне красноречивый повествователь, который, как выясняется в конце эпизода, является пациентом психиатрической больницы. Снижение социального статуса в связи с подозрениями на ментальные проблемы похожее на «Записки сумасшедшего» Н. В. Гоголя, акцентирует внимание читателя именно на гоголевское раскрытие темы «маленького человека».

Обратимся к финалу романа: «Однажды он вернулся домой без полушубка, с разбитым лицом. Где-то на берегу Сухоны его ограбила пьяная компания» [2, с. 378]. На наш взгляд, данный эпизод окончательно обращает внимание читателя в сторону диалога с Гоголем, и конкретно с повестью «Шинель»: «Акакий Акакиевич чувствовал только, как сняли с него шинель, дали ему пинка коленом, и он упал навзничь в снег и ничего уж больше не чувствовал» [1, с. 111]. Так же, как и у Гоголя, «маленький человек», представленный в виде запыленного архивиста, становится жертвой грабежа, теряя только, в нашем случае, не шинель, а полушубок. Однако, опираясь на гоголевский текст как определённый референтный фундамент, Е. Г. Водолазкин развивает его в новом ключе.

В русской традиции литературной критики не существует единой трактовки «Шинели» и, конкретнее, её финального эпизода с грабежом.

Так, Б.М. Эйхенбаум понимает всю «Шинель» с доминантой поэтико-стилистической интенции, цель которой «открыть простор для игры с реальностью» [6, с. 60], и в связи с этим вообще снижает практически до нуля социально-психологический пафос финала повести: «Развернутый в финале анекдот уводит в сторону от «бедной истории» с ее мелодраматическими эпизодами» [6, с. 63]. В. В. Набоков трактует повесть в максимально реалистическом русле, указывая, практически не предполагая альтернативы, что «человек, которого приняли за бесшинельный призрак Акакия Акакиевича, – ведь это человек, укравший у него шинель» [5, с. 110]. Ю. В. Манн, допуская возможность мистической, постмортальной интерпретации, относит финальный эпизод к «завуалированной фантастике», о чём свидетельствует, по его словам, «особый тип сообщения от повествователя – сообщения о факте, якобы случившемся в действительности, но не имевшем законченного, определенного результата» [4, с. 98].

Однако, при возможных разночтениях, в толковании финала повести так или иначе присутствует мотив мести. Он может выступать как средство создания комизма, однако на этом комическом фоне, по словам Б. М. Эйхенбаума, «малейший проблеск настоящего чувства приобретает вид чего-то потрясающего» [6, с. 60]. У В.В. Набокова этот мотив как бы основывается на принципе «человек человеку волк»: описывает «полный круг – порочный круг» [5, с. 110], бесконечное воздаяние за причинённые ближнему скорби. Ю. В. Манн же говорит о неразрешимости проблемы этой круговой поруки, о незначительности и безрезультатности мести «маленького человека» всему подавляющему его социальному аппарату: «Но в тот момент, когда мы, казалось, готовы поверить в невероятное и принять «компенсацию», завуалированная фантастика, оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся «награда» [4, с. 100].

Но вот, что происходит в финале самого «Чагина»: «Тотьма – городок маленький: и компанию, и полушубок нашли быстро. На следствии Исидор никого не опознал, и подозреваемых отпустили. На следующий день один из них – а именно Прохор, который и разбил ему лицо, – пришёл к Исидору с бутылкой водки» [2, с. 378]. Это гуманное отношение ко злу совершенно не свойственно финалу «Шинели» (причём не так важно, кто в данном случае «исполнитель» мести: дух Башмачкина, реальный вор или рок как таковой). У Гоголя, так или иначе, изображается явная угроза преступнику: «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему, однако же, такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем» [1, с. 107]. У Е. Г. Водолазкина же «маленький человек» как бы

прерывает порочный круг мести и ненависти одного человека к другому, его герой прощает своего обидчика, а в дальнейшем и становится ему приятелем: «Со временем (откровенность за откровенность) Исидор стал читать Прохору отрывки из «Одиссея»» [2, с. 378]).

Так, покаяние Чагина за совершённое в юности предательство предстаёт в романе в буквальном смысле «переменой ума» (греч. «μετάνοια», «метанойя» – «покаяние»): и его обновлённый ум преломляется на действия уже в актуальной жизни, позволяет ему действовать со своим обидчиком максимально гуманно. Здесь происходит, как замечает О. А. Гримова, «попытка сместить акцент в этой сфере внешнесобытийного поступка на поступок ментальный, каковым может стать, например, радикальное переосмысление всего своего внешнесобытийного пути в соответствии с состоявшимся осознанием эйдетической сущности собственного «я»» [3, с. 241]. Иначе говоря, ментальная перемена определяет перемену и вовне, перенося при этом внешний относительно субъекта-носителя рефлексизирующего сознания лишь на второй план. Исидор Чагин «переосмысливает» код Башмачкина.

Таким образом, тема забывания в романе осуществляется как на уровне индивидуально-психологическом, так и на уровне чистой поэтики, игры кодами. Е. Г. Водолазкин «забывает» Гоголевский код «маленького человека», как минимум слабого и стяжательного, а как максимум ещё и мстительного, вместо которого творит образ человека благородного, прошедшего через покаяние.

Список использованной литературы

1. Гоголь, Н. В. Петербургские повести / изд. подгот. О. Г. Дилакторская ; отв. ред. С. А. Фомичев / Н. В. Гоголь – СПб. : Наука, 1995. – 296 с.
2. Водолазкин, Е. Г. Чагин: роман / Е. Г. Водолазкин. – М. : АСТ : Редакция Елены Шубиной, 2023. – 378 с.
3. Гримова, О. А. Нарративные интриги в романе Е.Г. Водолазкина «Чагин» / О. А. Гримова // Новый филологический вестник. – 2023. – № 4 (67) – С. 235–245.
4. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя. – 2-е изд., доп./ Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
5. Набоков, В. В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. С. Антонова, Е. Гольшевой, Г. Дашевского [и др.] / В. В. Набоков. – СПб. : Азбука-классика» 2010. – 448 с.
6. Эйхенбаум, Б. М. О прозе. О поэзии : сб. ст. / сост. О. Эйхенбаум : вступ. ст. Г. Бялого / Б. М. Эйхенбаум. – Л. : Худож. лит., 1986. – 456 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1-Булгаков

Е. А. ХАБОВЕЦ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

МЕТАЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЭТИКА «ТЕАТРАЛЬНОГО РОМАНА» М. А. БУЛГАКОВА

Ключевые слова: театр, Булгаков М. А., роман, металитературность.

Аннотация. М. А. Булгаков широко известен как автор многих романов, однако «Театральный роман» нередко остается вне поля исследовательского внимания. Тем не менее его поэтика интересна с точки зрения более сложной организации художественного текста. М.А. Булгаков проявляет себя как мастер совмещения литературной и внелитературной реальностей, описанных внутри текста произведения. Театральное закулистье, сложности внутренней и внешней жизни людей, связанных со сценой, творческие поиски писателя, живущего в неоднозначных обстоятельствах, дополняются элементами иронии и серьезным философским подтекстом и превращают произведение М. А. Булгакова в метароман.

«Театральный роман» – одно из неоконченных произведений М. Булгакова, в котором писатель размышляет о природе искусства, творчества и исследует противоречия внутри театрального сообщества МХАТа. Название произведения – это своеобразная метафора процесса творчества, в которой проводится параллель между театром как общественным явлением и литературой. Весь сюжет выстроен вокруг процесса создания спектакля и взаимоотношений между актерами одной труппы. Однако важно обратить внимание на то, что и сам по себе театр является многомерным пространством.

Разноуровневая презентация театра – это подход, который включает в себя использование нескольких уровней или слоев для представления театрального произведения. Он обычно применяется для создания глубокого и многогранного мира на сцене, который будет включать в себя различные образы, элементы, а также их взаимодействие. М. А. Булгаков не понаслышке знаком с тем, как устроен театр изнутри, потому что долгое время был театральным сотрудником.

Разноуровневая организация театра подразумевает возможность использования следующих компонентов, многие из которых встречаются и в «Театральном романе»:

1. Сценическое пространство. В этом случае предполагается использование разных уровней сцены, таких как подиумы, платформы, авансцены, балконы и другие. Они помогают актерам и сценическим

объектам находиться на разных уровнях, а зрителю окунуться в представление, создавая глубину погружения.

2. Использование декораций и реквизита. Каждый уровень может быть использован для создания различных локаций: авансцена используется как место для игры актеров перед занавесом, также включает в себя набор механического оборудования для перемены декораций; подиумы используются для подвешивания осветительных приборов и микрофонов, направленных на сцену, в случае их наличия; платформы – поверхность для ходьбы, на которой выступают актеры. В любом случае один уровень может представлять улицу, а другой – внутреннее помещение дома.

3. Освещение и звук. Известно, что на разных подиумах может быть разный звук и свет. Это неотъемлемая часть разноуровневой презентации, ведь они создают атмосферу и подчеркивают различные аспекты постановки.

4. Движение актеров. Как говорил А. Давидович, «Велик тот актер, который заставляет зрителя забыть о буфете» [2, с. 11]. От игры актера зависит не только его будущее, но и будущее произведения. Разные персонажи могут использовать различные уровни для передвижения по сцене, создавая динамику композиции.

5. Мультимедийные элементы. Театральная жизнь – это особенное пространство, где объединяются практически все виды искусства. Во времена М. Булгакова подобный синтез только зарождался, поэтому в «Театральном романе» мы не найдем расширения художественного пространства за счет тех технологий, которые сейчас относят к мультимедиа, однако воображение читателя может представить нечто подобное им, когда он сталкивается с описанием творческого процесса: «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе... И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать. Как же ее описать? // А очень просто. Что видишь, то и пиши, а чего не видишь, писать не следует. Вот: картинка загорается, картинка расцветивается. Она мне нравится? Чрезвычайно. Стало быть, я и пишу: картинка первая. Я вижу вечер, горит лампа. Бахрома абажура. Ноты на рояле раскрыты. Играют “Фауста”. Вдруг “Фауст” смолкает, но начинает играть гитара. Кто играет? Вон он выходит из дверей с гитарой в руке. Слышу – напевает. Пишу – напевает. // Да это, оказывается, прелестная игра! Не надо ходить ни на вечеринки, ни в театр ходить не нужно. // Ночи три я провозился, играя с первой картинкой, и к концу этой ночи я понял,

что сочиняю пьесу» [1, с. 24]. Автор в литературном тексте описывает процесс создания литературного текста, при этом используя образы, соотносящиеся с музыкой и кино, а также интертекстуальную отсылку к «Фаусту». Так актуализируется металитературная функция.

Целью разноуровневой презентации театра является создание многомерного и глубокого мира, в котором зритель интегрируется в то, что представлено на сцене. Этот подход может быть использован для достижения большего эффекта, который не может быть достигнут в линейном представлении, подразумевающим под собой последовательное изложение сюжета и идей. Читатель, в свою очередь, следует за персонажами, событиями и за автором, представляя логическую структуру произведения. Поэтому линейное представление помогает создать связное повествование.

Театральный роман можно интерпретировать как синкретичный литературный жанр, который сочетает в себе элементы драмы и прозы. Он представляет собой произведение, в котором драматическое действие и сценические элементы описываются в форме прозы (в частности, романа). Здесь имеются диалоги, монологи, описания сцен, персонажей и другие элементы, которые характерны для драматургии.

Кроме того, читатель через знакомство с литературным текстом проникает во внелитературный мир закулисы и знакомится с техническим устройством театра, процессом постановки, системой должностей в театре и определенной субординацией, что дополняется уже собственно литературными личными отношениями людей (персонажей), являющихся сотрудниками театра, их внутренним миром и т.д. Наличие прототипов у многих героев М. А. Булгакова также расширяет художественное пространство текста, соединяя внелитературные и литературные реалии.

Главный герой, Максудов, прототипом которого считается сам М. А. Булгаков, описывает свои шаги в писательском мире. Сначала привлекая его, при ближайшем рассмотрении он оказывается пустышкой: писательское общество превозносит не очень умных и не самых приятных людей, а вся эта «другая» жизнь сводится к застолию и «танцам на ковре» в прокуренной комнате, что называется «вечеринками». Максудов понимает, что не хочет для себя этого общества, запирается у себя в квартире, читает произведения современных и «успешных» авторов, но их произведения ему не нравятся: «Я переходил в другой мир, бывал у Рудольфи и стал встречать писателей, из которых некоторые имели уже крупную известность. Но все это теперь как-то смылось в моей памяти, не оставив ничего, кроме скуки в ней, все это я позабыл» [1, с. 14]. Позже утомленное воображение героя путем «визуализации» описанных выше «картинок» из страниц романа рождает идею трансформации текста задуманного романа

в пьесу. При этом в процессе подготовки пьеса претерпела значительные изменения ввиду значимости мнения режиссера Ивана Васильевича. Соответственно, внутри «Театрального романа» отражен не только процесс создания романа, а затем пьесы, но и становление не одного текста этой пьесы, что дополняет картину многомерности. Далее же в созданной М. А. Булгаковым литературной действительности описан выход текста в художественно описанную внелитературную действительность: герой видит свое имя на афише театра рядом с именами Шекспира и Шиллера: «Открывши рот, я стоял на тротуаре, <...>. Меня толкали, говорили что-то неприятное, а я все стоял, созерцая афишу» [1, с. 41]

Тема театра играет центральную роль в произведении. Сам роман исследует различные аспекты театрального искусства, а также его взаимодействие с советским обществом. В романе предметом внимания является и литературная, и театральная жизнь, при этом театр занимает все же главенствующую роль. Уже с первых строк читатель узнает, о чем будет идти речь в произведении: «По городу Москве распространился слух, что будто бы мною сочинен сатирический роман, в котором изображается один очень известный московский театр» [1, с. 1].

Более подробное знакомство с театром происходит в XI главе, которая так и называется: «Я знакомлюсь с театром». Здесь больше внимания уделено интерьеру здания: «Для того чтобы в него попасть, я должен был покинуть коридор и выйти на лестницу. Тут уже нарушалось очарование молчания. По лестнице подымались актрисы и актеры, за белыми дверями звенел телефон, телефон другой откуда-то отзывался снизу. Внизу дежурил один из вышколенных Августой Менажраки курьеров. Потом железная средневековая дверь, таинственные за нею ступени и какое-то безграничное, как мне казалось, по высоте кирпичное ущелие, торжественное, полутемное» [1, с. 53].

Таким образом, «Театральный роман» является глубоким исследованием многогранных аспектов театрального искусства, отражающим его влияние на человеческое сознание, самовосприятие и восприятие окружающего мира, а также металитературным текстом, осмысливающим феномен творчества.

Список использованной литературы

1. Булгаков, М. А., Театральный роман / М. А. Булгаков. – Режим доступа: http://knigi.kembibl.ru/Knigi/Bulgakov_Teatralnyj_roman.pdf. – Дата доступа: 10.09.2024.
2. Душенко, К. В. Музы и грации. Афоризмы / К. В. Душенко. – М. : Эксмо, 2008. – 150 с.

[К содержанию](#)

УДК 82-311.9

М. В. ХОДИНСКАЯ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
Научный руководитель – В. В. Халипов, канд. филол. наук, доцент

«ЛОНДОН. БИОГРАФИЯ» ПИТЕРА АКРОЙДА: ОБРАЗ ГОРОДА

Ключевые слова: биография; геобиография; биография города; биография Лондона; жанр.

Аннотация. В статье рассматривается интерпретация образа города в популярном исследовании Питера Акройда «Лондон: биография». Роман Акройда анализируется как пример литературной геобиографии, жанра, в котором город выступает главным одухотворенным героем, обладающим своим характером и проживающим свою жизнь. Принципиально важным в таком повествовании является субъективное авторское толкование особенностей города, личное «проживание» национальной истории. Отмечаются композиционные особенности геобиографии: отказываясь от линейного изложения материала, Акройд группирует главы тематически и подчеркивает определенные черты, присущие городу с древних времен в любой его сфере. В статье перечисляются особенности характера города, которые Акройд выделяет как ключевые: жестокость, агрессия, жадность и вместе с тем мощная жизненная сила. В заключении автор статьи приходит к выводу, что, фиксируя внимание читателей на жестоких проявлениях повседневной жизни Лондона, Акройд интерпретирует их в позитивном ключе как выражение энергии и стойкости города.

О Лондоне были написаны сотни, а может быть, и тысячи книг: исторические исследования, путеводители и травелоги, дневники и мемуары. Существует также огромное количество произведений художественной литературы, в которых этот город выступает фоном для тех или иных событий (и порой играет сюжетообразующую роль в становлении героев).

«Лондон. Биография» П. Акройда – своеобразный сплав научно-популярной и художественной литературы, глубокое историческое исследование – и очень субъективный и пристрастный авторский рассказ о любимом городе, который воспринимается как живое существо со своим характером, «лабиринт из плоти и камня» [1, с. 22].

С самого начала, в предисловии, Акройд оговаривает три важных идеи, которыми он руководствуется как рассказчик:

а) отказ от линейного изложения материала; по словам Акройда, биография Лондона не может быть подчинена хронологии: в городе «существует много различных форм времени» и «было бы глупо насиловать их характер ради того, чтобы создать традиционное повествование» [1, с. 22];

б) намеренная эмоциональность и красочность повествования; поскольку Лондон как живой организм непрерывно растет и меняется, «его нельзя представить себе во всей полноте, его можно лишь пережить на опыте» [1, с. 22] – и Акرويد, используя разные стилистические приемы, делает все возможное, чтобы позволить читателю именно прочувствовать, «пережить» те или иные моменты из истории города;

в) опора не только на сухие факты, но и причудливые мифы и легенды, а также художественные произведения, позволяющие понять город глубже, чем любые исторические трактаты; Акرويد уверяет читателей, что Лондон просто не поддается рациональному анализу, а душа города запечатлена в фантазиях, чудачествах и привычках его жителей, в устном и письменном творчестве.

Композиционно повествование делится на 79 глав, объединенных тематически. Автор наблюдает, как характер города проявляется в разных сферах его деятельности – и многократно подчеркивает некоторые черты, испокон веков присущие городу абсолютно в любом его проявлении.

Так, ключевые свойства Лондона, которые выделяет писатель – жадность, неистовость, агрессия, жестокость, склонность к драматизации и театральным эффектам и вместе с тем набожность, трудолюбие и мощная энергия жизни, оптимизм.

В основе Лондона – сила. Изначально это сила моря, которое когда-то плескалось на месте города. Следы моря, водорослей и раковин запечатлелись в городском камне, а сам город, как утверждает Акرويد, сохранил буйный и яростный морской нрав. Затем – сила огня, который не раз пожирал Лондон и тем самым преображал его, а также закалял характер местных жителей. И наконец, третья сила города – несгибаемая воля людей, переживших и пожары, и вражеские нашествия, и чуму.

Рассматривая легенды о происхождении Лондона, в качестве «главного мифа», предсказывающего дальнейшую судьбу города, Акرويد выбирает историю о том, что Лондон – это новая Троя. Бруту, правнуку Энея, возглавившему исход троянцев из Греции, богиня Диана обещала, что далеко на западе он найдет остров, где суждено ему основать великий город: «И среди потомков твоих будут короли, что повергнут в трепет весь мир и покорят иные могущественные народы» [1, с. 38]. Впрочем, и без героических троянцев у лондонцев хватает воинственных предков: кельты, викинги, норманны, римляне, оставившие свой след не только в архитектуре и искусстве, но и в нравах и традициях людей, а соответственно, и в характере города. Писатель размышляет о преемственности поколений, о том, что и в нынешней жизни города и в менталитете его жителей есть черты безжалостных предков, пусть и смягченные, видоизмененные, порой сокрытые глубоко внутри.

Вспыльчивость, агрессия и неумная варварская жестокость проявлялись во всех сферах жизни лондонцев. Казалось бы, эти черты, продиктованные суровостью жизни и частыми нашествиями вражеских племен, в принципе достаточно типичны для древности и раннего средневековья, поскольку слабые просто не имели шанса выжить. Однако Акройд отмечает, что лондонцы на протяжении столетий выделялись кровожадностью и повальной, повсеместной жестокостью ради самой жестокости – и более того, «это буйство, возможно, было предметом гражданской гордости» [1, с. 547] (и кажется поводом для своеобразной национальной гордости и для самого Акройда, который развернуто и увлеченно расписывает мрачные сценки из жизни города и видит в них проявление кипучей народной энергии). По словам Акройда, ярость толпы была «в равной мере свирепой и радостной», она вспыхивала мгновенно, как заразительное безумие, цель которого – разрушение, прокатывалась по городу штормом и сносила все на своем пути [1, с. 451]. Выплеснув энергию и «развеяв скуку», толпа возвращалась к привычным будничным делам – наступал штиль. Насилие служило развлечением и развлечения были полны насилия, а жизнь ценилась дешево. Типичными забавами служили травля животных, кулачные бои и просто бытовые драки, которые практически неизменно заканчивались смертельным исходом. В театрах «потребность толпы в периодическом нарушении спокойствия вспышками насилия щедро удовлетворялась сюжетами пьес»; залогом успеха любых развлечений были зрелищность, драматичность и, разумеется, жестокость [1, с. 197].

Рассказывая о Лондоне своим современникам, Акройд также стремится к зрелищности и драматичности, чтобы впечатлить, «зацепить» читателей. Жестокости Лондона посвящено несколько отдельных глав, но мысль об агрессивной стихийной силе города проходит сквозной линией через всю книгу: «нашим глазам предстает город, где владеют насилие, кровь, мясо и неумный всепожирающий аппетит» [1, с. 137].

Проявление агрессивности лондонцев Акройд усматривает даже в том, как в XVII в. звонили в церковные колокола: молодые люди забавы ради заключали пари, кто прозвонит громче, слышнее всех – и мощный звон колоколов не утихал до позднего часа. По мнению Акройда, в любви к громким звукам и шуму также проявляется жажда самовыражения и склонность города к насилию.

Тем не менее, даже открывая мрачные и жестокие страницы из жизни города и выставляя напоказ самые неприглядные черты городской жизни, Акройд любит могучей энергией города, вольным непокорным духом лондонцев, «неукротенных и неукротимых» [1, с. 104]. Акройд убежден, что Лондон, как и любой человек, содержит в себе все: добро и зло, красоту и уродство, и в этом городе кроется несокрушимая сила для посто-

янного обновления и возрождения. Лондон Акройда кошмарен – и в то же время прекрасен в своей безграничности и неисчерпаемости. Неумный темперамент города позволяет ему восставать из пепла вновь и вновь. Стремясь узнать историю города не только и не столько через глобальные исторические события, сколько через его повседневность, бытовые подробности, байки и мифы, Акرويد в то же время рассуждает, как формировался национальный характер.

В акرويدовской биографии города прослеживается развитие характера Лондона от древности до наших дней. Вопреки всем описанным «темным» сторонам жизни, книга становится своеобразным гимном городу. Историки, вероятно, могут обвинить Акройда в неточностях, искажении фактов, но суть этой геобиографии Лондона – не столько в безупречной исторической достоверности, сколько в эмоциях, которые несет книга. Акرويد описывает Лондон как город, имеющий тесную взаимосвязь с прошлым, надежно в нем укорененный – и в то же время устремленный в будущее: Лондон «заключает в себе каждое желание или мнение, когда-либо высказанное, каждое телодвижение или действие, когда-либо совершенное, каждое грубое или благородное чувство, когда-либо нашедшее выражение. Он не имеет границ. Это — Бесконечный Лондон» [1, с. 878].

Таким образом, геобиография Лондона П. Акройда принципиально отличается от геобиографических произведений К. Хибберта, С. Монтефиоре, Л. Пиккард и других авторов, которые стремились к более широкому и достоверному охвату исторических событий. Особенностью геобиографии Акройда является предельная субъективность повествования, намеренная фиксация на негативных, жестоких проявлениях повседневной жизни города, часто трактуемых автором в позитивном ключе как выражение стихийной мощи, жизнестойкости, силы Лондона, его бескрайней энергии, позволяющей городу выживать, развиваться и процветать.

Список использованной литературы

1. Акرويد, П. Лондон: Биография / П. Акرويد. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2007. – 896 с.

[К содержанию](#)

УДК 0870

ХУ СЭНЬБО

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

ДИСКУРС ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКОЙ ГАЗЕТЫ «СБ. БЕЛАРУСЬ СЕГОДНЯ» В СИСТЕМЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ СМИ БЕЛАРУСИ

Ключевые слова: «СБ. Беларусь сегодня», общественно-политические СМИ, коммуникативная практика.

Аннотация. «СБ. Беларусь сегодня» играет ведущую роль в системе национальных СМИ Республики Беларусь. Выполняя функции проводника политической пропаганды и контроля общественного мнения, газета способствует участию населения в общественно-политической жизни страны, поддерживает общественный консенсус и стабильность, создает благоприятную платформу для экономического развития и международного сотрудничества.

In the governance structure of Belarus, the mass media plays an irreplaceable and important role as the core carrier of information dissemination. It is not only a platform for news release, but also a gathering place and expression window for diverse voices in society, interests of various social groups and individual demands. At this level, the mass media in Belarus has a profound influence on people's ideas, values and even political attitudes, and has become a bridge between the government, the people and different social classes.

The most famous newspaper of Belarus is «SB. Belarus Today», established by the government of the President of the Republic of Belarus and having the largest circulation. Today this newspaper is a part of the holding company «Publishing House “Belarus Today”» [2].

«SB. Belarus Today» as a socio-political newspaper is positioned as a meeting place of official and public. It is not only an authoritative conductor of state policy, but also a versatile reflection of public opinion. Owing to this multirole orientation, SB. Belarus Today plays an indispensable role in the political life of Belarus and makes a positive contribution to the stability and development of the country.

Socio-political newspapers are clearly positioned as mouthpieces of official institutions. This role gives them an important place in the political life of the country. For example, Belarus Today, as an organ of the presidential government, not only fulfils the important task of broadcasting government policies, statements and decisions, but also helps the public to better understand

the intentions and direction of government actions through indepth interpretation and interpretation of these policies. Such authoritative communication not only increases public confidence in the decisions made by the government, but also contributes to the smooth implementation of government policies and the formation of public consensus. However, the role of Belarusian socio-political newspapers is not limited to disseminators of official voices. They also aim to build a platform for diverse voices to reflect the aspirations and concerns of all sectors of society. By setting up columns, letters from readers and other columns, these newspapers invite different social groups, experts, scholars and opinion leaders to express their views, promoting the diversity of information and the collision of views. This convergence of diverse voices not only enriches the content of newspapers, but also enhances their social influence and credibility.

As a reflection of public opinion, social and political newspapers also bear the important responsibility of guiding public opinion. By publishing editorials and oped articles, they conduct indepth analysis and interpretation of political events and social issues, and guide the public to form correct opinions and values. This function of public opinion guidance helps to maintain social stability, promote the process of political democratization, and promote the realization of social justice and progress.

As a landmark national daily newspaper of the Republic of Belarus, the course of development of Belarus Today not only reflects the political, economic and cultural changes in the country, but also profoundly reflects the reorganisation and reconstruction of the media ecology in Eastern Europe after the collapse of the Soviet Union. Since its founding in 1927, the newspaper has gradually evolved from a mouthpiece of the Soviet government into an important platform for information dissemination and cultural exchange within the framework of independent national governance and social development. The transformation of its role and the expansion of its functions are examples worthy of indepth study in journalism and communication.

Since its founding in 1927, the newspaper has gradually evolved from a mouthpiece of the Soviet government to an important platform for information dissemination and cultural exchange within the framework of independent national governance and social development. In the process of transformation, Belarus Today has also actively introduced modern news concepts and operating models to improve the timeliness, objectivity and depth of its reporting in order to meet the growing information needs of the public. Through a series of reform measures, the newspaper gradually established its central position in the Belarusian media system and became an important window for understanding Belarus at home and abroad.

As the leading socio-political newspaper of Belarus, «SB. Belarus Today» plays an important role in shaping and controlling public opinion. The

newspaper reflects the social reality and people's problems, covering acute social topics and uncovering injustice. The newspaper's publicists and analysts carry out in-depth analyses and interpretations of political events and social problems, and guide the public to form correct opinions and values.

Performing the function of controlling public opinion, «SB. Belarus Today», like other state-owned socio-political newspapers, helps the government to improve its working style and governance by exposing corruption and social injustice. The publication reports the truth objectively and impartially, reveals the root causes of problems and promotes social justice and progress. This monitoring role not only helps to maintain social stability, honesty and fairness, but also promotes self-discipline and lawfulness in the management of government departments.

«SB. Belarus Today» encourages the population to participate in the socio-political life of the country, contributing to the formation of an active civic position of the audience. Through readers' letters, online discussions, opinion polls and other forms the newspaper forms interaction with the authorities and other social forces. Such interaction not only increases people's sense of political participation, but also promotes democratisation and objective decision-making by the government. Through the newspaper, the government can understand the real needs and opinions of the people to formulate and adjust policies more accurately. Through objective and impartial reporting and in-depth analysis of reality, «SB. Belarus Today» helps to reveal the nature and causes of problems and facilitates communication between different groups. By building the space of public discourse, it provides a rational and peaceful communication platform for all parties, which helps to resolve social conflicts and maintain social stability. By promoting core values and cultural traditions (e.g. the projects «Unusual Villages» [3] or «Belarus Remembers» [1]), the publication strengthens national cohesion and social identity. By reporting on achievements in the country's development, highlighting heroic deeds, passing on history and culture, the newspaper stimulates patriotic enthusiasm and national pride of the people, provides spiritual support for long-term peace and stability in the country.

List of references

1. Беларусь помнит [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://storyofvictory.sb.by/>. – Дата доступа: 28.10.2024.
2. Издательский дом «Беларусь сегодня» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://president.gov.by/ru/belarus/society/mass-media/belarus-segodnja>. – Дата доступа: 28.10.2024.
3. НеОБЫЧАЙные деревни? спецпроект «СБ» про самые интересные обычаи белорусских деревень [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://veski.sb.by/>. – Дата доступа: 28.10.2024.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1

ЦЗЭН ЦЗЯЦЗЯ

Китай, Аньхой, Аньхойский университет

Научный руководитель – И. А. Швед, доктор филол. наук, профессор

БРАК КАК ФЕНОМЕН ОБЫДЕННОГО ЯЗЫКОВОГО СОЗНАНИЯ КИТАЙСКОГО НАРОДА (НА МАТЕРИАЛЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ)

Ключевые слова: представления о браке, фразеологический корпус, китайская лингвокультура.

Аннотация. Разнообразная палитра и широкая употребительность фразеологизмов о браке в различных языковых сферах китайского дискурса свидетельствует о значимости брака для языкового сознания китайского народа. В данном докладе показано, что брак занимает одно из доминантных мест в китайской фразеологической картине мира и соотносится с категориями быденного сознания, которые могут иметь как утилитарно-практическую, так и морально-этическую и эстетическую направленность. Хотя фразеологизмы отражают довольно древние представления о браке, многие из них актуальны для быденного языкового сознания современных носителей китайской лингвокультуры. Однозначной интерпретации и оценки брака фразеологизмы не дают, что может быть обусловлено различием ценностных приоритетов различных социальных групп сообщества, а также изменчивостью самой фразеологической картины мира. При этом ценность самого феномена брака остается неизменной.

Во фразеологическом корпусе китайской лингвокультуры аккумулярованы специфические черты быденного сознания китайского народа, в том числе представления о браке. Эти представления, отраженные во фразеологизмах, с одной стороны, опираются на матримониальные традиции и обычаи, а с другой - поддерживают их. Анализ устойчиво воспроизводимых в речи выражений о браке позволяет определить доминирующие в китайском обществе представления, знания и установки, связанные с этим важнейшим феноменом человеческой жизни и продвинуться на пути раскрытия особенностей китайского национального мировидения.

В данной работе понятие «фразеологизм» используется в широком значении, включая пословицы, поговорки и т.д. Фактологический материал почерпнут нами из следующих источников: «Общий словарь пословиц» [2], «Китайский словарь пословиц» [6], «Китайский словарь поговорок» [7], а также из Китайских корпусов «ВСС» [9], «ССЛ» [10].

В Китае важнейшая роль в заключении брака между парнем и девушкой отводится свахе. «Начиная с династии Чжоу, заключение брака с помощью свахи постепенно стало обычаем и получило всеобщее признание. Брак без свахи подвергается насмешкам и критике» [3, с. 18]. В связи

со сказанным характерны фразеологизмы: «天上无云不下雨，地上无媒不成婚» (Как без туч не бывает дождя, так и без свахи невозможно договориться о браке). Брак по договоренности родителей – широко распространенное в китайском обществе явление (см. фразеологизм: «父母之命，媒妁之言» (Заключение брака по заказу родителей и по слову свахи)).

Брак – наиважнейшее событие в жизни человека и его малой группы («男婚女嫁，人之大伦» (Женитьба для мужчины и женщины является главным событием в жизни)). Согласно верованиям, брак и судьба predetermined Небом. Например, «天缘凑合» (Брак между мужчиной и женщиной является волей Бога). Основная цель вступления в брак для китайского юноши – это создание семейной пары с заботливой и обладающей иными «женскими добродетелями» супругой: «男儿无妻不成家» (Мужчина не может создать семью без жены); «家有贤妻，夫不吃淡饭» (С добродетельной женой дома жизнь мужчины будет хорошей). Согласно традиционным социальным установкам, брак для девушки – необходимое событие в ее жизни: «女大当嫁» (Девочка должна выйти замуж, когда вырастет). Причем вступить в брак девушка должна вовремя: «女大不中留» (Дочери, достигшие совершеннолетия, должны своевременно выйти замуж и не сидеть долгое время дома). Значимой при заключении брака является экономическая сторона: «赚钱伙计，柴米夫妻» (Пара вступает в брак, чтобы получить средства на жизнь).

Наилучшими вариантом брачного союза считается тот, в материальное обеспечение которого оба рода внесли одинаковую долю, «при выборе супруга, социальный статус, экономическое и личное условие парня и девушки должны быть сопоставимы» [4, с. 114] («门当户对» (Вступающие в брак парень и девушка должны принадлежать к одному классу и обладать одинаковым богатством). «贫难婚富，富难婚贵» (Бедным трудно вступить в брак с богатыми, а богатым трудно вступить в брак со знатью)). Считалось, что в браке материальный аспект особенно важен для девушки: «要吃要着嫁老公» (Если девушка хочет жить хорошей жизнью, она должна выйти замуж), «嫁汉嫁汉，穿衣吃饭» (Девушка выходит замуж, чтобы не беспокоиться о своем материальном благополучии). Однако наиважнейшая цель брака – легитимизация рождения детей, продолжение рода. «С древних времен семья занимала главенствующее положение в сердце каждого китайца, и семья формируется через брак. Таким образом, создание семьи и рождение детей стали основной целью брака для большинства китайцев» [1, с. 85]. Этот аспект подчеркивают фразеологизмы: «不孝有三，无后为大» (Среди трех видов сыновнего непочтения к родителям отсутствие потомства – самый тяжкий грех), «夫妇是树，儿女是花» (Семей-

ная пара – деревья, а дети – цветы. С рождением детей семейная жизнь становится более насыщенной и красивой).

Характерно, что традиционно при выборе супругов приоритет отдавался не красивым девушкам или парням, а, напротив, предпочитались «обыкновенные», с непривлекательной внешностью. «Китайский народ считает, что красивая внешность не является благом, красота может привести к невообразимым последствиям. Согласно верованиям, у красивых женщин короткая продолжительность жизни» [8, с. 26], что подтверждает паремиологическое суждение: «自古红颜多薄命» (Красивые женщины часто несчастливы). Некоторые фразеологизмы отражают тот факт, что китайские юноши предпочитают жениться на непривлекательных девушках. Почему? «丑妇家中宝» (Некрасивая жена послушна и не слишком легко провоцирует неприятности). Показательно и следующее клишированное предписание с мотивировкой: «娶个老婆丑, 活到九十九» (Женитесь на девушке с непривлекательной внешностью и доживете до девяноста девяти лет). Перед красотой предпочтение отдавалось добродетели (которая, безусловно, имела гендерную специфику), освященным традицией морально-нравственным качествам: «家有贤妻, 丈夫不遭横事» (Если добродетельная жена в семье, муж не будет страдать от несчастий), «娶妻在德不在色» (Жены должны выбираться по их достоинствам, а не по внешности). Согласно ряду фразеологизмов, несмотря на желание улучшить свое материальное положение, девушка предпочитает выйти замуж за человека с добрым сердцем, например: «宁嫁给好汉子拉马坠镫, 不跟歹汉子当祖宗» (Лучше выйду замуж за хорошего человека и проживу плохую жизнь, чем за плохого человека и проживу хорошую жизнь). Родителям дочери также предписывается сосредоточить внимание на высоких моральных качествах будущего зятя, а не на его хороших внешних данных: «不看穿, 不看戴, 单看男方人实在» (При выборе жениха для своей дочери, важно обращать внимание не на его внешность, а на честность и порядочность). Возраст также является фактором, который влияет на выбор супруга и на внутрисемейные отношения, семейное счастье, например: «找大的, 吃馒头; 找小的; 吃拳头» (Если девушка выходит замуж за человека старше себя, то муж будет очень дорожить ею и они будут жить счастливо). При выборе невесты большое внимание обращается на ее семью, и особенно на мать: «择妻要看丈母娘» (При выборе жены необходимо в первую очередь узнать будущую свекровь, потому что большинство дочерей внешне и характером похожи на своих матерей).

Главой семьи является муж: «妇人家出嫁从夫» (Когда девушка выйдет замуж, она должна подчиняться мужу во всем). Хотя статус женщины в традиционном китайском обществе невысок, фразеологизмы подчеркивают

ее важнейшую роль как хранительницы очага: «死了家主妇, 折了擎天柱» (Домохозяйка играет самую важную роль в поддержании стабильности семьи). Некоторые фразеологизмы отражают гендерное разделение труда. Как правило, задача жены – заниматься домом, а мужа – выполнять работу на ферме и другие физические работы вне дома: «男耕女织» (Мужчины занимаются земледелием, женщины ткут), «男治外而女治内» (Мужчины заботятся о делах вне семьи, женщины – о домашней работе дома). Взаимопонимание между супругами, поддержка друг друга – основа стабильной семьи («琴瑟和谐» (Гармоничные отношения между мужем и женой), «知冷知热是夫妻» (Муж и жена должны заботиться друг о друге)). «Брачные отношения должны соответствовать требованиям морали, и поддержание стабильности и долговечности брака также зависит от морали» [5, с. 15]. Согласно одной из сентенций, после того как мужчина разбогатеет, он не должен изменять своей жене или совсем бросить её («富不易妻»).

Что касается развода «分钗断带» (Разрыв взаимоотношений между мужем и женой), то в традиционном Китае это редкое явление. Вдовцу разрешалось вступить в повторный брак: «断弦犹可续, 心去最难留» (Если ваша жена умерла, вы можете жениться на другой). Кроме того, в феодальном обществе муж имел право в одностороннем порядке развестись с женой. Фразеологизм «七出之条» указывает на то, что, если женщина совершила одну из следующих «непростительных ошибок» либо имеет серьезные «отклонения от нормы», муж оставит её: непослушание родителям, бездетность, разврат, ревность, серьезное заболевание, болтливость и воровство. Повторное вступление женщин в брак оценивается крайне отрицательно: «好马不备双鞍, 烈女不嫁二夫» (Честная женщина не может выйти замуж повторно). В то же время мужчины не хотят жениться на разведенных женщинах, поскольку те не разрывают отношения со своей первой семьей («有钱不买当庄鸡, 有钱不娶活人妻»).

В заключение отметим, что в китайских фразеологизмах нашли отражение традиционные взгляды на цель вступления в брак, принципы выбор партнера и выстраивания взаимоотношений между мужем и женой. Брак в рассмотренном фразеосемантическом поле предстает как необходимость и даже данность, которая соотносится с участием трансцендентного (Неба, Бога). Хотя сегодня взгляды на брак изменились, традиционные ценности по-прежнему транслируются фразеологизмами, оказывая определенное влияние на жизненный выбор китайской молодежи.

Список использованной литературы

1. 房明, 跨文化视角下中美婚姻观念差异比较. 济南: 山东农业工程学院学报, 2019. – С. 84–88.
2. 李云飞, 通用谚语词典, 长沙: 湖南人民出版社, 2000. – 720 с.
3. 李平, 华同玉, 探究苗族《开亲歌》中媒人的作用及意义. 凯里: 凯里学院学报, 2020. – С. 15–19.
4. 刘佳, 浅析中国传统婚姻观在谚语中的体现. 长沙: 文学界(理论版), 2012. – С. 113–114.
5. 孙长虹, 神圣与世俗之间的平衡—儒家婚姻观研究. 武汉: 华中科技大学学报(社会科学版). – 2017. – С. 14–19.
6. 温端政, 中国谚语大辞典, 上海: 上海辞书出版社, 2011. – 638 с.
7. 温端政, 中国俗语大辞典, 上海: 上海辞书出版社, 2011. – 1137 с.
8. 张芳, 俄汉语中“мужчина”(男), “женщина”(女)观念的对比分析. 长春: 吉林大学硕士学位论文, 2015. – 53 с.
9. 北京语言大学汉语语料库 (BCC) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://bcc.blcu.edu.cn/> – Дата доступа: 28.03.2024.
10. 北京大学汉语语言学研究语料库 (CCL) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ccl.pku.edu.cn:8080/ccl_corpus/ – Дата доступа: 28.03.2024. – Режим доступа: <http://president-rf.ru/category/debates.> – дата доступа 28.04.2024.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 / 82-3

К. Н. Чешко

Беларусь, Брест, Брестский государственный

университет имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – И.А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

**«КУЛЬТУРНОЕ» ПРОСТРАНСТВО В СТРУКТУРЕ
МИФОЛОГИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МИРА РАННЕЙ ПРОЗЫ
Н. В. ГОГОЛЯ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТЕЙ «НОЧЬ ПЕРЕД
РОЖДЕСТВОМ» И «ВИЙ»)**

Ключевые слова: «культурное» пространство, мифологическая модель мира, ранняя проза, сакральное, мирское.

Аннотация. В статье рассматриваются особенности структурирования пространства в раннем творчестве Н. В. Гоголя сквозь призму мифологической модели мира, нашедшей художественное воплощение в книге «Вечера на хуторе близ Диканьки». В повестях выделяются объекты природного и культурного пространств, определяются особенности изображения т. н. «обжитого», «рукотворного», «своего» пространства, функциональный аспект дома, церкви, корчмы и других объектов в художественном тексте русского писателя.

В ранних произведениях Н. В. Гоголя, в частности в сборнике «Вечера на хуторе близ Диканьки», а также в повести «Вий», ярко проявляется влияние романтической эстетики на конструирование художественного пространства. Ключевая особенность этого пространства – доминирование мифологического, фантастического изображения природы и окружающей среды. Н. В. Гоголь создает идиллические образы украинской деревни, где хутора гармонично вписаны в живописные ландшафты. Природа предстает не просто фоном для событий, а активным участником повествования, наделенным душой и магической силой.

Присутствие фантастических элементов – неотъемлемая часть мифологической модели пространства. Н. Л. Пяткова отмечает, что «мифология есть калька особого хронотопа, спецификой которого является вовсе не разделение на бинарные оппозиции, не противопоставление мирского и сакрального (К. Хюбнер, М. Элиаде и др.), а соединение их в целокупную систему (сообщество), предполагающую достаточно четкую структуру «переваривания» природных связей в социально-субъективный контекст (когда субъектом выступает все общество целиком, а отдельный человек как полноправный представитель-заменитель этого общества)» [2]. В результате процесса структуризации мифологического пространства обнаруживаются оппозиции «природное – мирское», «сакральное – профанное», взаимодействие которых запускают механизм движения человека в нем.

Мирское или «культурное» пространство Н. В. Гоголя характеризуется синкретичностью, недифференцированностью, что отразилось и на персонажной системе ранней книги. Так, людские герои органично соседствуют и взаимодействуют с демонологическими персонажами славянского фольклора, стирая грани между реальным и вымышленным мирами. Подобные взаимоотношения мира потустороннего, представленного нечистью, духами, и мира людей, культуры являются иллюстрацией мифологического представления о тесной связи этих миров, их циклическом взаимодействии, взаимопереходах между «своим» и «чужим» пространствами.

Художественное пространство в ранней прозе Н. В. Гоголя обретает целый ряд характеристик, соотносящихся с мифологическим восприятием пространства:

1. Символизм пространства. Например, в повести «Вий» лес, куда отправляется Хома Брут, – это не просто место действия, а символ потустороннего мира, царства страха и древних сил, «докультурного» хаоса, воплощенного в образе Вия. Герой, являясь представителем мира культурного, а также претендентом на представительство мира сакрального (будущий монах), должен победить «чужой» мир, космизируя заброшенное пространство церкви своей молитвой.

Замкнутость пространства церкви, где герой пытается противостоять Вию, также символична: она обозначает границу между мирами, которую нечисть может преодолеть. Примечательно, что взаимопроникновение миров возможно только ночью, окончание которой ознаменовано петушиным пением. Однако жизнелюбивому, не вполне добродетельному Хоме не удалось победить тьму. Алчность и недостаток веры сгубили молодого бурсака. Таким образом, некогда сакральное пространство церкви, способное спасти человека, утрачивает свои целительные силы в результате неверия и духовной заброшенности жителей этой местности.

В повести «Ночь перед Рождеством» демонический произвол наступает тоже ночью: ведьма собирает в рукав звезды, черт крадет месяц и запускает метель, чтобы спутать планы героев. Темнота и стихия метели воплощают Хаос, который вот-вот поглотит веселящихся накануне праздника сельчан. «Мир творится из Хаоса, поэтому движение в мифологическом контексте начинается «оттуда», из того мира [2]. И преодоление этого Хаоса, упорядочение пространства возможно особой категорией героев. «Оседлать» нечистую силу, превратив в своего помощника, может только Вакула, которого черт недолюбливает за многочисленные добродетели.

Диканька – это не просто село, а образ идеализированного народного мира, где царит веселье, любовь и чудеса, культурное пространство, живущее в согласии с природой. Оппозицию ему составляет другое культурное пространство – город, куда отправляется Вакула за черевичками. По

дороге герой встречает большое количество демонологических героев («и много еще дряни встречали они» [1]), однако, оказавшись в Петербурге, удивляется в первую очередь обилию света ночью: «и вдруг заблестел перед ним Петербург весь в огне» [1]. Праздничная иллюминация города вместе с шумом, гамом становится пространством испытаний героя, контрастирующим с простотой сельской жизни.

Городское (культурное) пространство Гоголя образует некое подобие мирского, искусственного Хаоса, который снова преодолевается Вакулой, движимым любовью. Характерно, что гоголевские городские пейзажи изображаются не менее фантастично, чем демонологический мир. В повести «Ночь перед Рождеством» Петербург становится аллегорией Хаоса культурного пространства, «инога», чужого Вакуле мира, угрожающего и враждебного, которое было упорядочено героем, нейтрализовано искренностью и непосредственностью (чем поразил Екатерину), пониманием красоты, роскоши живописного и ремесленного искусства.

2. Многомерность и перемещаемость пространства. Н. В. Гоголь активно использует прием смены планов и переходов между различными уровнями реальности. Это создает ощущение «многомерности» пространства и его перетекаемости. Гоголь постоянно смешивает реальность и вымысел, переходя от бытовых зарисовок к фантастическим историям. Пространство становится подвижным, грани между мирами размываются, что становится свидетельством воссоздания в произведении синкретизма мифологического мышления, в котором все связано со всем.

Мифологическое пространство – это пространство движения, пути из одного мира в другой. В повести «Вий» путь Хомы является аллегорией духовного пути, испытаний верой и благочестием, которые актуализируются на границе между мирами, демонстрируя пограничность состояния героя, его нереализованность в мире «своем», что стало причиной поглощения его миром «иным». А путь Вакулы, пересекающий границы мира «чужого» (демонологического и городского), приводит его к желанной идиллии.

3. Ирония и гротеск. В ранней прозе Н. В. Гоголя можно наблюдать частое использование иронии и гротеска в описании пространства, что создает атмосферу абсурда. Так, местом гибели Хомы становится церковь, традиционно считающаяся христианским культурным пространством, местом спасения душ людей. Однако именно здесь активизируются силы зла, представленные гротесковым образом Вия.

В повести «Ночь перед Рождеством» черти также изображены в церковной росписи Вакулы. Однако сатирическое изображение черта становится способом нейтрализации его силы: «Это, однако ж, не все: на стене сбоку, как войдешь в церковь, намалевал Вакула черта в аду, такого гадкого, что все плевали, когда проходили мимо; а бабы, как только расплакива-

лось у них на руках дитя, подносили его к картине и говорили: «Он бачь, яка така намалевана!» – и дитя, удерживая слезенки, косилось на картину и жалось к груди своей матери» [1].

Многогранный образ «малороссийской вселенной» с Диканькой в качестве центра создает особый пространственно-временной континуум, подчиненный времени циклическому, связанному с временами суток и их сменой. Так, циклическая природа книги «Вечера на хуторе близ Диканьки» и повести «Ночь перед Рождеством» формируется за счет хромотопичных начал, вынесенных в название произведения. Понятия «ночь», «Рождество» служат ключевыми элементами, подчеркивая временную и пространственную составляющие. Эти ориентиры позволяют читателю уловить атмосферу предпраздничного украинского села и установить мифо-ассоциации духовных ценностей-ориентиров сакрального временного отрезка.

Художественное пространство в ранней прозе Н. В. Гоголя отличается оригинальностью и новаторством, которые в свое время произвели на читателей и критиков неизгладимое впечатление. В повестях «Ночь перед Рождеством» и «Вий» Н. В. Гоголь использует двоемирие как доминанту романтической художественно-эстетической модели мира и как воплощение особенностей мифологического мышления. В повестях содержатся реалистические описания быта и обыденной жизни украинской глубинки, но параллельно с этим разворачивается фантастический мир славянской демонологии, отразивший дуализм доисторического мышления. Это позволяет автору воссоздать двойственность культурного пространства, взаимосвязь мирского мира и сверхъестественных сил, выступающих у писателя в качестве испытывающих чистоту духа и силу воли героев. Центральным образом культурного пространства в повестях выступает церковь, которая сама по себе не может стать территорией спасения героев. Напротив, только сила веры и добродетели способна наполнить церковь спасительной силой.

Список использованной литературы

1. Гоголь, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1088/p.24/index.html>. – Дата доступа: 03.02.2024.
2. Пяткова, Н. Л. Пространственная модель в контексте мифологического сознания [Электронный ресурс] / Н. Л. Пяткова – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvennaya-model-v-kontekste-mifologicheskogo-soznaniya/viewer>. – Дата доступа: 23.01.2024.

[К содержанию](#)

УДК 0870

ЧЖАН СЫНИ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – С.С. Клундук, канд. филол. наук, доцент

СОВРЕМЕННАЯ СИСТЕМА РУССКОЯЗЫЧНЫХ СМИ В КИТАЕ

Ключевые слова: Русскоязычные СМИ, система СМИ, китайско-российские отношения, коммуникативные практики.

Аннотация. В статье исследуется ландшафт русскоязычных СМИ в Китае, изучается их структура, тематическая направленность и коммуникационные стратегии. Рассматривается, как эти СМИ представляют русскоязычную общину в Китае и какова их роль в укреплении китайско-российских отношений. Данное исследование позволяет понять динамику работы и будущие траектории развития русскоязычных СМИ в контексте развивающейся медиасреды Китая.

The modern system of Russian-language media in China represents a multifaceted and evolving landscape, intricately intertwined with the geopolitical and cultural interplay between China and Russia. This media system, encompassing a diverse array of formats including print, digital, and broadcast media, serves as a critical conduit for the dissemination of information and cultural exchange between the two nations. The development and expansion of Russian-language media in China are emblematic of the broader dynamics of Sino-Russian relations, highlighting the significance of this media sector in fostering bilateral understanding and cooperation.

Historically, Russian-language media in China originated from niche publications aimed at serving the Russian expatriate community. These early publications, emerging in the early 20th century, laid the groundwork for a more sophisticated media system that has evolved over time. During the Soviet era, the media landscape was profoundly influenced by political and ideological considerations, with Russian-language media serving as a tool for bilateral communication and ideological dissemination. The end of the Cold War ushered in a period of significant transformation, leading to a diversification of media formats and a marked increase in the prominence of digital platforms.

In the contemporary media environment, Russian-language print media in China continues to play a crucial role as a source of information. Publications such as «Russian China» and «Beijing News» offer comprehensive coverage of a broad spectrum of topics, including political developments, cultural events, and economic issues. These print outlets cater to readers who favor traditional media formats and seek in-depth analysis and commentary. They serve as an im-

portant link between the Russian-speaking community and the broader socio-political developments in China.

The emergence and expansion of digital media platforms represent a significant evolution in the media landscape. Platforms such as «Russian Beijing» and «Russian Express» provide real-time updates, multimedia content, and interactive features that dynamically engage the audience. The rise of social media platforms like VKontakte and Telegram has further revolutionized the media environment, offering additional channels for information dissemination and community interaction. These digital tools enable media outlets to reach a broader audience and adapt to contemporary consumption habits, thereby enhancing the overall media experience.

Broadcast media, including television channels such as «RTR-Planeta» and radio stations like «Radio Mayak», constitutes another essential component of the Russian-language media system in China. These outlets deliver a diverse array of programming that spans news, talk shows, entertainment, and cultural content. Broadcast media serves as a primary source of information and entertainment for Russian speakers, offering a blend of content that addresses various interests and needs. The incorporation of multimedia elements and interactive features in broadcast media reflects the evolving preferences of the audience and enriches the media experience.

The thematic focus of Russian-language media in China is broad, addressing both local and international concerns. Political coverage is a central feature, with media outlets providing detailed reports on bilateral relations, diplomatic engagements, and policy developments. Major political events, such as high-level meetings between leaders and trade agreements, are frequently covered, underscoring the strategic partnership between China and Russia. This coverage not only keeps the Russian-speaking community informed but also contributes to a deeper understanding of the geopolitical landscape.

Cultural programming is another significant aspect of Russian-language media. Media outlets frequently feature reports on events, exhibitions, and performances that highlight both Russian and Chinese cultural elements. Coverage includes Russian art exhibitions in China, Chinese cultural events attended by Russian officials, and collaborative cultural projects. This focus on cultural exchange fosters mutual appreciation and strengthens cultural ties, showcasing the rich heritage of both nations and promoting a deeper understanding between their peoples.

Economic and social issues are also prominently featured in Russian-language media, providing valuable insights into business opportunities, market trends, and social issues relevant to the expatriate community. Reports on economic policies, investment prospects, and entrepreneurial ventures cater to Russian businesspeople and investors. Meanwhile, coverage of social issues, community events, and lifestyle topics addresses the broader needs of the Russian-speaking population, helping them navigate the complexities of life in China.

Communication practices in Russian-language media are designed to engage the audience effectively. News reports are typically concise and presented in a clear, straightforward manner, ensuring that key updates are accessible and timely. Feature stories and analytical pieces offer a more comprehensive examination of complex issues, providing context, expert opinions, and detailed insights for readers seeking a deeper understanding. This dual approach ensures that both quick updates and in-depth analysis are available to the audience.

Digital platforms and social media play a crucial role in facilitating interactive engagement with the audience. Tools such as comment sections, live chats, and polls enhance participation and feedback, enabling media outlets to foster discussions, gather audience opinions, and offer additional content. By promoting cultural exchange and mutual understanding, Russian-language media helps bridge cultural gaps and foster a sense of community among its audience.

The Russian-language media system in China plays a pivotal role in enhancing Sino-Russian relations by providing relevant and timely information. Media outlets support diplomatic and cultural exchanges, contributing to a deeper understanding between the two countries. The focus on political, cultural, and economic themes reflects the evolving nature of the bilateral relationship and underscores the importance of media in shaping public perceptions.

Looking ahead, the Russian-language media landscape in China is poised for further evolution. Media outlets will need to adapt to these changes, embracing digital innovations and addressing emerging issues to remain relevant and effective. The continued growth of Russian-language media in China will be influenced by geopolitical developments, economic trends, and technological progress, further solidifying its role in bridging cultural and informational gaps between China and Russia.

In summary, the modern system of Russian-language media in China is a dynamic and integral component of the media landscape, serving a diverse and growing Russian-speaking audience. Through its focus on political, cultural, and social themes, and its use of varied communication practices, Russian-language media in China plays a crucial role in connecting its audience with both local and international developments. As it navigates new challenges and opportunities, it will remain a key player in fostering Sino-Russian relations and meeting the needs of its community. The ongoing evolution of this media system will continue to reflect and shape the intricate relationship between China and Russia, ensuring that Russian-language media remains a vital component of the broader communication network and a significant force in strengthening bilateral ties.

[К содержанию](#)

УДК 81'42:[070:654.195](476)(043.3)

В. Н. ШПАРЛО

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – С. С. Клундук, канд. филол. наук, доцент

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО РАДИОВЕЩАНИЯ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРАКТИК

Ключевые слова: региональное радиовещание, коммуникативные практики, стратегии, тактики, жанровые приоритеты, проблемно-тематическое поле.

Аннотация. В статье представлены результаты исследования особенностей развития современного радиовещания в контексте изучения коммуникативных практик регионального радио Брестской области. Обозначена система радиальных СМИ с учетом историко-культурного контекста; выделены коммуникативные практики регионального радиовещания Брестчины; представлены преобладающие стратегии и тактики реализации практик, определены жанровые и проблемно-тематические составляющие радиовещания Брестского региона.

Эмпирической базой исследования послужили радиостанции Республики Беларусь. Выявление особенностей использования коммуникативных практик проведено на основе материалов выпусков программ, а также проектов за 2022–2024 гг. областной радиостанции «Радио Брест», позиционирующей себя как популярное молодежное радио FM-формата. Изучение историко-культурного развития радиовещания Республики Беларусь, функционально-прагматических особенностей функционирования современного областного, городского и районного радио, коммуникативных практик регионального радиовещания, приемов и средств их реализации, их функциональной значимости с учетом разнообразных факторов (авторского целеполагания, концепции радиальной программы, ее жанровой и проблемно-тематической составляющей, особенностей аудитории, а также профессионального мастерства журналиста) позволило сформулировать следующие выводы.

1. Радиовещание Беларуси имеет богатую и насыщенную событиями историю. Белорусское радио в 2025 г. отметит своё 100-летие. За это время оно прошло богатый путь становления и развития: от радиостанции в столице, которую могли слушать жители близлежащих улиц, до выхода на проводное вещание, после – УКВ, затем – FM- и интернет-вещание, доступное по всему миру. С течением времени структура радиовещания видоизменялась то в сторону появления новых программ, то в сторону реформирования уже существующих и начала их работы в другом виде.

В зависимости от этого выстраивалась концепция тех или иных станций, изменялись жанровые приоритеты программ, их тематическое наполнение. Радио за годы своей работы не потеряло популярности, завоевало доверие у слушательской аудитории. Объясняется это большей, чем у других СМИ, оперативностью, открытостью для слушателя, готовностью взаимодействовать с ним (интерактивностью), трансляцией музыкальных композиций, поздравлений, рекламы, многочисленными конкурсами и т. д. Сегодня радио прежде всего выполняет развлекательную функцию, являясь для слушателя территорией хорошего настроения, средством психологической разгрузки. При этом оно продолжает быть и источником получения объективной, достоверной и оперативной информации, что способствует привлечению аудитории и поддержанию коммуникации с ней.

2. По состоянию на 1 мая 2024 г. в Государственном реестре СМИ Беларуси зафиксировано 86 радиопрограмм. В сравнении с предыдущими периодами наблюдается устойчивая тенденция к сокращению радиальных станций. Между тем в Беларуси на данный момент представлена широкая сеть радиоканалов. Основным критерием их классификации является территориальная принадлежность. В соответствии с этим выделяются городские, районные, областные, республиканские и международные радиостанции. Они стараются осваивать интернет-пространство, переводить вещание в онлайн-режим, чему содействует отечественный агрегатор «RadioPlayer», созданный в начале 2023 г.

3. Региональное радиовещание Беларуси преимущественно представлено областным и городским сегментами радиостанций, развивающихся в FM-пространстве. Каждая из них имеет своей целью освещение событий конкретного региона и работает в первую очередь для его жителей, хотя и имеет возможность интернет-вещания, что позволяет значительно расширить территориальный охват. На данный момент в стране отмечена тенденция к сокращению количества радиопрограмм районного вещания и его постепенному закрытию. Программы районного радио прекращают выход в устоявшемся формате, в связи с чем наблюдается тенденция к централизации районного радиовещания – переходу его в виде новостных выпусков на конкретную волну – областное радио. Фактически работают в классическом формате лишь 6 программ районного радио в двух областях Беларуси – Гродненской и Минской. Остальные либо закрылись, либо сотрудничают с областными радиостанциями, где звучат эфиры районов, при этом хронометраж таких эфиров значительно меньше, чем во времена самостоятельного выхода программ районного радио. Развитие районного радиовещания в Беларуси видится только в случае его перехода в FM-пространство на самостоятельных частотах по сценарию областных станций. На наш взгляд, вещание путём вклинивания в эфир тех

или иных радиопрограмм является негативным фактором, который не даёт развиваться районному радио. В то же время обретение собственной FM-волны является дорогостоящим, этот вопрос требует тщательной проработки и финансовых затрат.

В целом же, на наш взгляд, региональное FM-радио является довольно перспективным направлением в развитии СМИ Беларуси. Объясняется это тем, что региональное радиовещание выступает достоверным, объективным и близким к аудитории источником информирования жителей того или иного региона, создаёт музыкальный фон, рассказывает о новостях в формате «здесь и сейчас». Сегодня оно стремится следовать общемировым тенденциям радиовещания: много времени отдаёт прямому эфиру (за исключением районного радио, у которого нет такой технической возможности и все выпуски которого выходят в записи), изучает слушателя и его музыкальные предпочтения, выбирает современные музыкальные форматы. К тому же региональное радио выполняет интегративную функцию – объединяет аудиторию, сближает на фоне проблем, включает в эфир посредством интерактива и рассказа о слушателях. При грамотном построении эфира, взаимодействии с аудиторией, использовании правильно подобранных коммуникативных практик (стратегий и тактик) региональные станции могут занять ведущее место в медиапространстве конкретного региона, оставаясь экспертным источником информации и другом, который настроит на хорошее настроение, подарит такую же музыку.

Развитие региональных радиостанций видится в выходе их в интернет, привлечения к ним внимания посредством социальных сетей, а также использования других СМИ для освещения их работы.

4. Коммуникация на «Радио Брест» стремится к диалогичности в эфирах диджеев (даже если этот эфир ведёт один человек) и остаётся монологичной в новостных блоках. Все используемые на радиостанции средства коммуникации служат тесной связи со слушателями, их привлечению к эфиру и формированию в сознании определённого образа станции, конкретного ведущего, запоминанию и постоянному выбору данной волны для прослушивания. Важнейшими технологиями взаимодействия радиостанции с своим адресатом выступают коммуникативные практики. Это своего рода инструмент, который помогает определить аудиторию, то, что её интересует, включить в эфир программы в соответствии с запросами слушателя и, наоборот, убрать менее интересное. Нами, вслед за В. А. Сергодеевым, коммуникативные практики разделены на активные (конструктивные и деструктивные) и пассивные [1]. В свою очередь коммуникативные практики раскрываются с помощью стратегий, а последние реализуются благодаря определённым тактикам.

В эфире «Радио Брест» зафиксировано наиболее частое употребление активных конструктивных практик, среди которых преобладают «информационный монолог» (среди новостников), «ситуационный анализ с выходом на практические рекомендации» и «дискуссия» (среди диджеев прямого эфира). Активных деструктивных практик ведущие новостного эфира избегают, однако в дискурсе диджеев может встречаться практика «негативизм». Пассивные практики применяются реже, но также отмечены в эфире. В случае сообщения об интересных событиях в мире (сколько стоят самые дорогие часы, где найти самый большой цветок и т. д.) диджеями прямого эфира может использоваться пассивная практика «сенсационность». Наиболее активно используются коммуникативные практики в прямом эфире, который по своей сути является спонтанным дискурсом, причём часто – беседой ведущего со слушателем. Дискурс диджеев прямого эфира позволяет более широкое воплощение коммуникативных практик и реализующих их стратегий и тактик, поскольку главная цель работы станции – воздействие на адресата, что заставляет его совершить определённые действия, сделать громче звук приёмника или даже изменить привычки. В части записанных эфиров – новостей и ряда программ – дискурс выверенный, поэтому нами отмечено меньшее количество практик, но это не значит, что они вовсе отсутствуют.

Коммуникативные практики реализуются в эфире в виде стратегий (самопрезентации, адресации, общения с адресатом, удержания адресата, кооперации, рекламной стратегии как самостоятельной) и тактик (позиционирования, моделирования имиджа радиостанции, интимизации, скрытого противопоставления, позитивного оценивания адресата, создания обобщённого образа адресата, дифференциации, идентификации, анонсирования). Немаловажной в работе региональных радиостанций является контактоподдерживающая тактика. Это объясняется близостью регионального радио к своей аудитории, желанием досконально изучить ее и соответствовать потребностям запросам слушателей. Этому способствует и более глобальная стратегия удержания адресата, часто раскрывающаяся в виде тактики анонсирования как тех или иных программ, так и событий в стране, регионе, мире. Наиболее распространённой стратегией является стратегия самопрезентации, её раскрывают тактики позиционирования и моделирования как имиджа радиостанции, так и имиджа конкретного ведущего.

Особое место в эфире региональных радиостанций занимает реклама. На наш взгляд, это уже не просто тактика, а самостоятельная стратегия. Она помогает рекламодателю в продвижении продуктов, товаров, услуг, а конкретная радиостанция служит площадкой в реализации данной стратегии – тем посредником, благодаря которому и достигается эта цель.

5. Для более глубокого и полного анализа специфики коммуникации на «Радио Брест» необходимо иметь представление о её проблемно-тематических блоках, жанровых формах эфирных текстов. Всё это в комплексе помогает изучить и понять особенности построения коммуникативного взаимодействия радиостанции со своей аудиторией. Жанровое и тематическое наполнение регионального радио диктуется территорией его вещания, максимальной близостью к аудитории, желанием соответствовать её интересам. Популярными остаются информационные жанры радиозаметки (радиоинформации, радиосообщения), радиоотчёта и анонса. Аналитические жанры реализуются в формате комментариев экспертов в выпусках новостей, однако на «Радио Брест» более востребован жанр развлекательного радишоу. Документально-художественные жанры, среди которых нами отмечены радиоочерк и радиокomпозиции, используются редко. Часто наблюдается диффузия жанров, что приводит к появлению новых жанровых моделей, включающих элементы радиозарисовки, радиокomпозиции, беседы, комментария и рецензии.

6. Тематика регионального радио охватывает все сферы жизни населения региона. Во многих случаях в зависимости от тематики журналистами выбираются определённые коммуникативные практики и, соответственно, стратегии и тактики взаимодействия с аудиторией. В эфире звучит и информация о деятельности местных исполнительных и распорядительных органов, экономические новости, сообщения о культурных событиях, рекомендации по здоровому образу жизни и т. д. Затрагиваются даже мировые новости. Однако прежде всего журналисты стремятся рассказать о том, что было бы интересно их друзьям, соседям и т. д., поэтому региональное радио остаётся самым близким и одним из самых достоверных источников информации для слушателей.

Таким образом, радиовещание Беларуси – современная коммуникативная площадка, постоянно расширяющая свою функциональную значимость. В работу внедряются новые форматы, показываются не просто возможности звука и голоса, а результаты их сочетания с возможностями социальных сетей, рекламы, интерактивом. Коммуникативные практики являются важнейшей частью работы как регионального, так и любого другого радио. Они служат связи с аудиторией, помогают понять её потребности и интересы, вызывают живой интерес и неподдельный отклик к эфирам.

Список использованной литературы

1. Сергодеев, В. А. Коммуникативные практики в сетевых интернет-сообществах [Электронный ресурс] / В. А. Сергодеев. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kommunikativnye-praktiki-v-setevyih-internet-soobschestvah>. – Дата доступа: 06.04.2024.

[К содержанию](#)

УДК 81'42:[070:654.195](476)(043.3)

В. Н. ШПАРЛО

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет
имени А.С. Пушкина

Научный руководитель – С. С. Клундук, канд. филол. наук, доцент

ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ РАДИОВЕЩАНИЯ БРЕСТЧИНЫ В КОНТЕКСТЕ КОММУНИКАТИВНЫХ ПРАКТИК

Ключевые слова: региональное радиовещание, коммуникативные практики, проблемно-тематические приоритеты.

Аннотация. В статье представлены результаты исследования проблемно-тематического поля радиовещания Брестчины в контексте коммуникативных практик. Выявлены приоритетные тематические направления в информационной повестке «Радио Брест» и определены коммуникативные практики, реализующие проблемно-тематическое поле областного радиовещания.

Абсолютно каждое СМИ имеет конкретную направленность. Именно из направленности на ту или иную аудиторию вытекает тематика и проблематика СМИ, поскольку информация, размещаемая в нём, адресована читателю, зрителю или слушателю. Свою направленность имеют и региональные радиостанции, которые наиболее близки к своей аудитории, они стремятся стать другом, интересным собеседником, консультантом, советчиком и надёжным источником информации.

«Радио Брест» позиционирует себя как областное популярное молодёжное радио, хотя аудиторией радиостанции всегда были и есть люди среднего возраста, а также пенсионеры. Учредителем «Радио Брест» является Брестский облисполком, следовательно, радиостанция ориентирована на освещение всех сфер жизни общества – политической, культурной, образовательной, спортивной и т. д.

Одной из ведущих в эфире «Радио Брест» остаётся политическая тематика. В выпусках новостей сообщается о деятельности местных органов власти, различных заседаниях, решениях и т. д. Такая информация всегда звучит в начале выпуска: *Председатель Брестского облисполкома Юрий Шулейко провел сегодня прием граждан в Ляховичском райисполкоме (17.04.24, 14.00)*. В заметке рассказывается о проблемных вопросах, с которыми обратились к главе региона местные жители: асфальтирование участка дороги, ведущей от трассы Барановичи – Ляховичи к двум расположенным по соседству храмам, и установка в Ляховичском районе памят-

ника сожжённым деревьям. Даны цитаты Юрия Шулейко и комментарии по поводу заданных вопросов.

Информирует «Радио Брест» и о политических событиях в стране, например: *Посол Беларуси в России Дмитрий Крутой накануне провёл встречу с главой Администрации Президента России (23.06.23, 10.00)*. В заметке коротко сообщается о том, какие темы были затронуты во время встречи, какими мнениями поделились её участники, однако без уточнения деталей. Вообще, краткость и лаконичность – основа новостного эфира на «Радио Брест», в том числе при сообщении о важных политических событиях. Объясняется это ограниченностью выпуска новостей по времени (он длится около 5 минут), желанием сообщить только ключевую информацию и пониманием современного мышления аудитории, которая «хватает» факт, а при желании более детально разобраться в нём может прочитать анализ в других СМИ, услышать его в передачах, рубриках авторской журналистики на теле- и радиоканалах.

Много примеров реализации политической тематики, в том числе с некоторым анализом экспертов, руководителей области в виде представления их мнения, можно найти в период важных общественно-политических событий в стране. К примеру, в радиосообщениях освещался Единый день голосования, который проходил 25 февраля 2024 г., а также первое заседание VII Всебелорусского народного собрания (24–25 апреля 2024): *Информации о каких-то вопиющих нарушениях во время досрочного голосования в Центральную избирательную комиссию не поступало (23.02.24, 11.00)*; *Сегодня в Минске начнёт работу 7-е Всебелорусское народное собрание. В числе 1162-х делегатов – 6 представителей Пружанского района (24.04.24, 12.00)*; *Всебелорусское народное собрание – это славянское вече в его современном облике. Такое сравнение сделал глава государства Александр Лукашенко в своем выступлении на заседании VII Всебелорусского народного собрания (24.04.24, 14.00)*. Безусловно, к политической тематике стоит отнести и сообщения, касающиеся предвыборной агитации, анонсы выступлений кандидатов в депутаты, которые транслируются на «Радио Брест».

Актуальными остаются и мировые новости, которые обрабатываются с портала БелТА, других ресурсов, часто в последнее время – из Telegram-каналов. Так, в эфире «Радио Брест» за 16 марта 2024 г. звучали мировые новости, преимущественно политической тематики. Позже в новом выпуске сообщалось о заседании экспертной группы по согласованию проекта плана приоритетных мероприятий в сфере гуманитарного сотрудничества государств – участников СНГ на 2025–2026 гг., которое состоялось в штаб-квартире Содружества. Поскольку членами СНГ по состоянию на дату эфира были 11 государств, то новость является актуальной и для мирового

сообщества. Также в этот день звучали радиосообщения о явке населения в первый день выборов Президента России (выпуск в 11.00) и напоминание о том, что выборы Президента России состоятся 17 марта 2024 г. (выпуск в 16.00). Ввиду геополитической ситуации и роли России в мире данная информация также имеет мировой характер.

Политическая тематика, преимущественно представленная в новостных выпусках, в основном реализуется с помощью активной конструктивной практики «информационный монолог». Поскольку журналист не генерирует информацию, а лишь перерабатывает её, то в таком случае используется пассивная практика «некомпетентность». При непосредственном создании материала он был бы более компетентен.

В выпусках новостей и во время радиошоу немало внимания уделяется культурной тематике. Об открытии выставок, уникальных фестивалях, круглых столах и конференциях слушатели узнают из анонсов в выпусках новостей. Корреспонденты отдела новостей нередко сами становятся участниками многочисленных культурных мероприятий, о которых позже рассказывают в своих радиоотчётах. Ещё один вариант – анонсирование мероприятия, когда редактор отдела новостей до эфира встречается с организатором, записывает синхрон (голос человека), а после этот анонс звучит на радио. К примеру, в выпуске новостей на «Радио Брест» за 31 декабря 2023 г. (в 14.00) звучал анонс, подготовленный Анной Корольчук, о главной ёлке Бреста, на которую приглашали жителей и гостей Бреста. Сначала ведущая новостей тезисно рассказала о программе мероприятия. После дан переход на синхрон, он осуществлялся с помощью фразы *«Об этом рассказала начальник отдела культуры Брестского горисполкома Светлана Семашко. Вас ждут сюрпризы и розыгрыши новогодних подарков. В новогоднюю ночь дискотеки состоятся и в других микрорайонах города»*. Далее представлен синхрон с записью голоса Светланы Семашко и анонсированием ею культурно-развлекательного мероприятия. В выпуске за 8 марта 2024 г. звучало сразу два анонса: *«Сегодня в торгово-развлекательном центре «Экватор» в Бресте – мероприятие «Для самых, самых!»; В мартовской афише Брестского театра кукол – гастроли, лирика, детектив, полет фантазий и Барон Мюнхгаузен*. В таком случае реализуется практика «новостей с человеческим лицом», которая проявляется, когда корреспондент общается с человеком, затем пишет подводку с сутью информации, а после даёт синхрон (аудиозапись) с голосом человека.

Диджеи прямого эфира нередко приглашают в студию художников, чьи выставки открываются в г. Бресте, писателей, литературные вечера которых организовываются в библиотеках, музыкантов и т. д. Также разыгрываются билеты на концерты, те же выставки и т. д. Радио выступает не только источником сообщения о культурных событиях, но и средством

приобщения к культуре, реализуя тем самым практики «информационный монолог», «новости с человеческим лицом», «дискуссии» и «ситуативный анализ с выходом на практические рекомендации».

Тема здравоохранения также затрагивается в эфире «Радио Брест». В прямой эфир (как правило, в дневной блок) приглашаются психологи, специалисты центра гигиены, эпидемиологии и общественного здоровья, врачи, которые дают комментарии о здоровом образе жизни, правильном питании и т. п. В период кампании по вакцинации в новостных выпусках сообщается о плюсах и минусах прививок, стоимости вакцин и т. д. Популярной среди слушателей остаётся и связанная со здравоохранением спортивная тема. Ранее на «Радио Брест» были тематические выпуски спортивных новостей, которые звучали по будням в 10.00, а также ежедневно в 19.00. Позже от эфира спортивных новостей по выходным отказались, а в последние года два на «Радио Брест» новости спорта вовсе не выходят. Примерно столько же по времени новости спорта как отдельная новостная программа не выходят и на радио «Город FM». На этой радиостанции они звучали дважды в неделю. Тем не менее, редакторы отдела новостей не оставляют в стороне спортивную тематику – как мировую и республиканскую, так и региональную.

В выпусках новостей радиосообщения спортивной тематики, как правило, размещаются в конце, переход к ним осуществляется посредством фраз «*И о спорте*», «*В завершение – о спорте*», «*О спорте*», «*Продолжаем новостями спорта*» и т. п. Так, в новостном эфире за 10 апреля 2023 г. во второй части выпуска ведущая произносит фразу «*К спортивным событиям*», после чего следует радиосообщение, подготовленное на основе информации «СБ. Беларусь сегодня»: *Брестское «Динамо» уступило «Славии» в домашнем матче третьего тура чемпионата Беларуси по футболу – 0:1. По итогам двух стартовых туров обе команды не набрали ни одного балла и не забили ни одного мяча. Автором единственного гола в игре стал Андрей Кобец, который реализовал пенальти на 28-й минуте. Все попытки динамовцев отыграться успехом не увенчались. Турнирную таблицу возглавляет минское «Динамо».* В таких случаях реализуется активная практика «информационный монолог» и пассивная практика «некомпетентность», поскольку сообщение готовилось на основе информации других СМИ.

Одной из наиболее востребованных у слушателей остаётся криминальная тематика или новости о происшествиях. Она привлекает внимание аудитории прежде всего своей сенсационностью, реализуя практику «сенсационность». Также определяющую роль в том, что слушателю интересны такие новости, на наш взгляд, играет именно региональная привязка информации (к примеру, авария произошла в Барановичах, кража – в Дро-

гичине, финансовый подлог – в Иваново и т. д.). В радиозаметке «*В Берёзовском районе утонул пожилой рыбак*», подготовленной к эфиру на основе информации БелТА, сообщаются детали происшествия: *Накануне утром компания приехала порыбачить на первый тёплый канал Березовской ГРЭС. Двое мужчин облюбовали место на одном берегу, ещё двое пошли на противоположный. Около 10 часов один из них увидел, что мужчина находится в воде. Когда он вытащил пенсионера на сушу, тот был без сознания. Приехавшие по вызову работники бригады скорой медицинской помощи после проведения реанимационных мероприятий констатировали смерть* (12.02.24, 14.00). Также ведущая уточняет место жительства погибшего, приводит статистику погибших на воде в Брестской области с начала 2024 г. и спасённых людей.

Редакторы отдела новостей и диджеи прямого эфира уделяют внимание и курьёзным сообщениям (рекреационная тематика). После важных новостей забавная информация помогает слушателю расслабиться, отвлечься от проблем. Многие радишоу также призваны взбодрить слушателя (утреннее шоу), не дать заскучать на работе (дневной эфир), помочь расслабиться и отвлечься по дороге домой (вечерняя смена), разнообразить выходной день (шоу выходного дня). Они носят развлекательный характер, являются проявлением рекреационной тематики и осуществляются с помощью разных практик, в том числе практики «дискуссии».

Форма презентации сообщений в эфире напрямую зависит от тематики. Новости о политике, экономике, происшествиях подаются серьёзным тоном. При отражении рекреационной тематики со стороны ведущего новостей или диджея допустима улыбка, которую слушатель ощущает по звучанию голоса в эфире. Всё это также является проявлением характера коммуникации, поскольку то, как новость звучит в эфире, с каким тоном, посылом, отчасти отражает и отношение ведущего к информации. Последнее, в свою очередь, будет определять и отношение аудитории: согласиться с позицией радиостанции, принять её или иметь своё мнение на новость.

Таким образом, проблемно-тематическое поле регионального радиовещания включает все сферы жизни населения конкретного региона – политическую, культурную, спортивную, здравоохранительную и др. Наиболее популярными остаются новости на политическую и культурную тематику. В зависимости от тематики журналистами выбираются определённые коммуникативные практики и, соответственно, стратегии и тактики взаимодействия с аудиторией.

УДК 821.581-31(510)

В. Э. ЩЕПТЕВА

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет
Научный руководитель – А. Е. Крашенинников, канд. филол. наук,
доцент

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА СБОРНИКА «ЧУДАКИ» ФЭНА ЦЗИЦАЯ С КИТАЙСКОГО НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Ключевые слова: художественный перевод, китайская художественная литература, межкультурная коммуникация, проблематика перевода, социокультурная компетенция.

Аннотация. В процессе межкультурной коммуникации значительную роль играет иностранная художественная литература, так как автор и переводчик, а в дальнейшем читатель, являются представителями разных культур. Поэтому художественный перевод здесь рассматривается как форма взаимодействия культур и языков. В условиях развития современного мира, где в рамках глобализации активно происходят процессы интеграции культур, эта тема становится особенно актуальной.

В статье рассматриваются особенности перевода рассказов из сборника «Чудаки» китайского писателя Фэна Цзицая. Акцент делается на устойчивых выражениях, отражающих реалии жителей портового города Тяньцзиня. Уделяется внимание переводу китайских поговорок (谚语) и чэньюев (成语), эмоционально-экспрессивных частиц (语气词).

На основании анализа рассказов и их переводов нами были выделены некоторые проблемы или особенности перевода художественной литературы с китайского на русский язык, такие как перевод имён собственных, в частности прозвищ, чэньюев, сравнений, передача эмоционально-экспрессивных частиц на русский язык и др. В связи с этим подчёркивается важность приобретения социокультурной компетенции, без которой невозможно создать адекватный перевод художественного текста.

Современный мир отличает глобализующий характер существования: происходит глобализация всех сторон человеческой жизнедеятельности, что обуславливает активные процессы интеграции культур. Отношения между государствами, народами, отдельными индивидами выходит на новый уровень. В связи с этим в мире возрастает роль межкультурной коммуникации как особенного вида коммуникации. Помимо прямого межкультурного общения, когда передача информации происходит прямо от одного индивида другому, существует косвенная форма межкультурной коммуникации, характеризующаяся односторонним характером. Источниками информации здесь служат средства массовой информации и произведения искусства.

Исходя из вышесказанного, немалую роль в процессе межкультурной коммуникации играет иностранная художественная литература. Автор произведения, переводчик и в будущем читатель являются представителя-

ми разных культур. Следовательно, сам художественный перевод можно рассматривать как форму или вид межкультурной коммуникации, так как язык является компонентом культуры.

В процессе перевода переводчик берёт на себя роль посредника между двумя или более культурами. Ему необходимо правильно интерпретировать исходный текст при помощи средств языка перевода. «Он воспринимает иноязычную текстовую деятельность с позиции лингвокультуры иноязычного социума. А затем переходит на родной языковой и социокультурный коды» [2, с. 4].

В процессе непосредственно перевода у переводчика могут возникнуть различные трудности, связанные с поиском эквивалентных единиц. Они связаны с особенностями и отличиями исходного языка.

В рамках изучения данной проблемы мы остановились на сборнике рассказов «Чудаки» (кит. «俗世奇人») [3] китайского писателя Фэна Цзицяя (кит. 冯骥才; род. 9 февраля 1942 г.), мастера короткого рассказа. Впервые книга была опубликована в 1986 году, представляет собой цикл из 18 миниатюр о жителях Тяньцзиня в период конца XIX – начала XX веков. Герои произведений – городские обыватели, отличающиеся смекалкой, хитростью и удачливостью. Сборник представляет немалый интерес для переводчика, так как рассказы Фэна Цзицяя наполнены диалектизмами, просторечиями, эпитетами и оригинальными сравнениями.

В процессе сопоставления оригинальных текстов и перевода, выполненного советским китаеведом Н. А. Спешневым, мы столкнулись с некоторыми трудностями или особенностями перевода. Во время анализа мы обращались к лингвистическим аспектам художественного текста, а именно к лексике и грамматике. Мы не затрагивали фонетику китайского языка, так как об этом довольно подробно пишет во вступительной статье к рассказам сам Н. А. Спешнев [3].

Первая выделенная нами особенность – это перевод имён собственных, в частности прозвищ. Китайские имена собственные в рассказах переведены при помощи системы транскрипции Палладия с небольшими вариациями. Ввиду того, что в китайском языке имена записываются обычными иероглифами, возникает трудность отделить имя от остального текста. Также имена собственные могут нести в себе смысловую нагрузку, например, черты характера персонажа, в первую очередь это касается прозвищ. Переводчик выбирал такие интерпретации, при которых не терялась бы их смысловая нагрузка, но при этом они были бы благозвучными.

Впервые с данной проблемой мы сталкиваемся в начале сборника – в названии первого рассказа «Доктор Су по прозвищу Семь Серебрянных» (кит. «苏七块»). Дословный перевод: 苏 – Су (фамилия); 七 – семь; 块 – юань или основная единица денежной системы любой страны. Трудности

перевода прозвищ связаны со структурой китайского имени. Речь не только о порядке фамилия-имя в китайском языке, но и о длине слова. Для русского читателя фамилии, состоящие из 2-3 букв непривычны, поэтому интерпретировать «苏七块» как «Су – семь юаней» было бы не совсем корректно. Другой пример: «Синие глаза» (кит. «蓝眼»). Переводить прозвище как «Лань Янь» по системе транскрипции Палладия было бы не эквивалентно – герой получил такое прозвище благодаря, во-первых, своим очками для близоруких, стёкла которых отливали синевой, во-вторых, своему таланту – он умел отличать подделку от оригинала, «при виде подлинника его взгляд начинал отливать синеватым отблеском» [3, с. 129]. Имя «Лань Янь» не несёт в себе такой информации для русского читателя.

В сборнике довольно много моментов из быта героев, поэтому мы также выделили особенности перевода, касающиеся бытовых реалий. Переводчик выбирал наиболее понятные русскому читателю единицы языка, оставляя при этом китайский колорит. Например, слово «酒馆» переводится как «таверна», «кабачок», «винная лавка». Переводчик выбрал последний вариант, так как он наиболее точно передаст атмосферу заведения. Ассоциации к первым двум существительным помешали бы уловить своеобразие китайского питейного заведения. Другой пример: «茶汤» – жидкая каша, китайское традиционное блюдо, которое продают в качестве закуски на улице. В зависимости от региона его можно приготовить из муки одного или нескольких видов. На русский язык оно переведено как «размазня из прожаренной муки проса» (в дальнейшем «размазня»). Переводчик «расшифровал» значение слова, выбрал знакомый русскому читателю вариант, при этом сохранив китайский колорит.

Следующая найденная нами особенность – интерпретация китайских поговорок (кит. 谚语) и чэньюев (кит. 成语). Она связана с необходимостью знать культуру, особенности менталитета, образа жизни народов Китая и России. Переводчик должен подобрать такую вариацию, смысл которой будет понятен русскому читателю, но по возможности не потеряв компонентный состав как в лексическом, так и в грамматическом аспектах. При переводе сборника «Чудаки» переводчик использовал следующие способы: фразеологические эквиваленты («斩草除根» – «вырвать всё с корнем»), фразеологического аналог («一窍不通» – «эта новая дорожка шла через темный лес»), дословный перевод или калькирование («瘦死的骆驼比马大» – «сдохший от рахита верблюд крупнее лошади»; «人不可貌相, 海不可斗量» – «о человеке нельзя судить по его внешности, а об океане, не измерив его глубины»), описательный перевод («真人不露相» – «истинное лицо человека проявляется не в его внешности, а в его таланте»; «天衣无缝» – «безупречно ровная»).

Ещё одна трудность связана с передачей на русский язык эмоционально-экспрессивных частиц (кит. 语气词). Это формальные средства создания эмфазы, эмоционально-логического выделения компонентов синтаксических структур. Данное явление, присущее немногим языкам, им нет аналогов в русском языке [1, с. 60]. При переводе нельзя оставлять их без внимания – они передают эмоции, чувства говорящего. В рассказах из сборника переводчик передаёт их значения посредством других частиц (ограничительных, вопросительных, восклицательных и др.), фонетического или лексического эквивалентов. В рассказе «Господин Цай Второй» (кит. «蔡二少爷»), когда господин Хуан, удивившись тому факту, что господин Цай является одновременно продавцом и покупателем антикварных вещей, начал возмущаться, он сказал: «他是卖主呀! 怎么还买东西?» [3, с. 156]. В русском переводе эта реплика приобрела вид: «Он же продаёт! Как же он может еще и покупать?» [3, с. 162]. Частицу «呀», выражающую восклицание от удивления или недоумения, переводчик передал при помощи усилительной частицы «же». Другой пример из рассказа «Златоуст Ян Ба» (кит. «好嘴杨巴»): посетители забегаловки были озадачены тем, что её владельца государственный деятель наградил ста ляннами серебра. Терявшись в догадках, они размышляли о причинах его поступка: «傻啦?» [3, с. 143]. «傻» – одуреть, «啦» – восклицательная частица, подчёркивающая становление действия. Переводчик интерпретировал это как «Сдуру, что ли?» [3, с. 149], сохранив коннотацию частицы.

Рассказы Фэна Цзицая наполнены сравнительными оборотами, что связано с ещё одной трудностью перевода. Эта особенность связана с выразительными возможностями китайского языка. Мы рассматривали интерпретацию явных сравнений (明喻). За счёт наречий, частиц или предлогов в своём составе они обычно понятны русскому читателю и не требуют специальных пояснений. При переводе переводчик использовал в основном метод дословного перевода («瓢似的脑袋» – башка, будто черпак для воды»; «像见到皇上» – «ну, точно, императора увидели»), иногда прибегая к описательный переводу («赛升天一般美» – «любуйтесь необыкновенной красотой»).

Резюмируем выделенные нами особенности перевода сборника «Чудаки»: 1. перевод имён собственных, в частности прозвищ; 2. перевод бытовых реалий; 3. интерпретация китайских поговорок и чэньюев; 4. передача эмоционально-экспрессивных частиц; 5. перевод сравнительных оборотов.

Пример сборника «Чудаки» Фэна Цзицая ярко демонстрирует затруднения, которые могут возникнуть при переводе художественных произведений с китайского языка на русский, а также необходимость приобретения социокультурной компетенции. Без знания культурных особенно-

стях Китая, специфики поведения носителей, единиц языка с национально-культурным содержанием, таких как фразеологизмы, невозможно создать адекватный перевод текста, причём это относится также к культуре языка перевода.

Список использованной литературы

1. Горелов, В. И. Стилистика современного китайского языка : учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по специальности № 2103 «Иностр. яз.» / В. И. Горелов. – М. : Просвещение» 1979. – 192 с.

2. Раджабова, Г. С.. Перевод как вид межкультурной коммуникации [Электронный ресурс] / Г. С. Раджабова, Х. М. Магомедова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevod-kak-vid-mezhkulturnoy-kommunikatsii>. – Дата доступа: 18.03.2024.

3. Цзицай, Фэн. Чудаки: книга для чтения на китайском языке / Фэн Цзицай / пер. и вступ. ст. Н. А. Спешнева. – СПб. : КАРО, 2021. – 284 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1

ЮАНЬ СЮЙНАН

Китай, Аньхой, Аньхойский университет

Научный руководитель – И. А. Швед, доктор филол. наук, профессор

КОНЦЕПТ «ЛЮБОВЬ» В ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ОСВЕЩЕНИИ (НА КИТАЙСКОМ МАТЕРИАЛЕ)

Ключевые слова: лингвокультурология, концепт, 爰 (любовь), провербиальный фонд.

Аннотация. С точки зрения лингвокультурологии, с использованием метода концептуального анализа рассматриваются семантическая модель концепта 爰 (любовь) (по материалам китайских словарей), а также сочетаемость иероглифа 爰 (любовь) в провербиальном фонде. Показано, что любовь, связанная с эмоциональной сферой сознания китайского народа, является важнейшей морально-нравственной категорией, входит в систему его ценностных приоритетов и, фиксируясь в провербиальном фонде, коррелирует с элементами таких типов ценностей, как бытийные (человек, благо, счастье), психологические (радость, печаль, активность), общественно-политические (народ, Родина), экономические (деньги), эстетические (красота).

Актуальность темы исследования обусловлена развитием лингвокультурологической парадигмы в современном языкознании и особым научным интересом к социально значимому знанию, аккумулированному в провербиальных фондах различных лингвокультур, включая китайскую. Как известно, одним из важнейших концептов в китайском языке и его провербиальных единицах является «любовь». Вместе с тем не все аспекты функциональности данного концепта, способов реализации *семантических* свойств иероглифа 爰 в китайских фразеологизмах (под фразеологизмами (китайский чэньюй) понимаются «простые, емкие и агрегантные фразы или предложения, к которым люди давно привыкли; большинство из них состоит из четырёх иероглифов») [3, с. 166], а также особенности пословичных фреймов и сценариев и их образно-символических элементов раскрыты в современной лингвокультурологии, что обуславливает актуальность данного исследования.

На основе анализа особенностей представления иероглифа 爰 в наиболее авторитетных словарях, проинтерпретируем культурные смыслы соответствующего концепта. Согласно «Словарю древнего китайского языка 2014 г.» [1, с. 3] 爰 выступает в следующих контекстах: 1. 喜爱,宠爱。Нравиться, баловать. 2. 特指男女间相互爱慕亲热的行为。Взаимная привязанность и близость между мужчиной и женщиной. 3. 惠爱,仁爱。Гуманность. 4. 爱惜。Щадить. 5. 护,保卫。Беречь. 6. 通“夔”。隐蔽,隐藏。

Спрятать. 7. 姓。Фамилия. В «Современном китайском словаре» [7, с. 5] дается следующее определение иероглифу 爱: 1. (动) 对人或事物有很深的感情: 爱祖国,爱人民。(глагол.) Глубокое сильное чувство привязанности к кому-либо или чему-либо: любить Родину; любить народ. 2. (动) 喜欢: 爱游泳,爱看电影。(глагол.) Любить что-либо: любить плавать; любить смотреть фильмы. 3. (动) 爱惜; 爱护: 爱公物,爱集体荣誉。(глагол.) Любить (ценить) и беречь кого- что-либо: беречь общественное имущество; ценить славу коллектива. 4. (动) 常常发生某种行为: 爱哭,爱开玩笑。(глагол.) Постоянное действие; любить, нравиться: любить плакать; любить шутить; любить петь. 5. (名) 姓。(имя существительное) Фамилия. Сопоставляя материалы вышеуказанных словарей, можно заключить, что общие толкования иероглифа 爱 (любовь) могут включать значения: 对某人或某事某物深深的感情 (глубокая привязанность к кому-то либо чему-то); 男女间的爱慕 (интимные между мужчиной и женщиной); 对人或事物爱护的态度 (пристрастие и бережное отношение к кому-либо или к чему-либо).

Сочетаемость иероглифа 爱 (любовь) в китайском языке позволяет вслед за Линнь Яньи [2] выделить шесть групп значений: (1) Гуманность: 仁爱 и 兼爱(всеобъемлющая любовь); (2) Позитивное внутреннее расположение к кому-чему-либо: 爱老 (уважать пожилых), 爱国 (любить Родину); (3) Привязанность между мужчиной и женщиной: 爱人(возлюбленная); (4) Бережное отношение к объекту: 爱身 (дорожить своим телом); (5) Симпатия к кому-то или однозначное предпочтение объекта: 偏爱 (страстное желание); (6) Чрезмерная любовь к кому-то или чему-то, приводящая к болезненной тяге к объекту пристрастия: 爱财如命 (дрожать над каждой копейкой). Таким образом, иероглиф 爱 (любовь) в китайском языке в большинстве случаев обладает высокой положительной оценочной значимостью и способностью к формированию различных смыслов.

Далее рассмотрим, как провербиальный фонд китайской лингвокультуры инвентаризует набор моделей ситуаций и отношений, возникающих в связи с представлениями о любви, и аксиологизирует ее. Фактологический материал взят из «Большого китайского словаря чэньюй» [3]; «Большого словаря китайских пословиц» [4]; «Маленького словаря пословиц китайского языка» [5]; «Словаря поговорок китайского языка» [6]). 1. Любовь к Родине и народу: 爱国如家 (Любить родину как свою семью); 爱民如子 (Правитель любит народ как своих детей); 2. Любовь к старшим и детям: 敬老爱幼 (Уважать старших и любить детей); 3. Верная (единение) и неверная любовь: 同心同德 (единодушие и сплоченность; идейное един-

ство), 移情别恋 (любовная измена; полюбить другого); 4. Безответная любовь: 一厢情愿 (о безответной любви); 5. Любовь и деньги: 有钱难买心中爱 (Деньгами не купишь сердечную любовь); 6. Вечная любовь: 天长地久 (Извечная и вековая любовь); 7. Любовь прекрасна и красива: 青梅竹马 (Детские игры, дружба с детства; о влюбленных, которые дружили с детства); 8. Любовь сильна и велика: 情比金坚 (Крепкая любовь); 9. Неподконтрольная любовь: 情到相关处,身心不自由 (Когда речь идет о любви, разум и тело не свободны); 10. Любовь связана с (кажущейся) красотой девичьего лица: 情人眼里出西施 (В глазах каждого любящего его возлюбленная кажется красивее Си Ши).

Резюмируя, можно отметить, что любовь, связанная с эмоциональной сферой сознания китайского народа, является важнейшей морально-нравственной категорией, которая входит в систему его ценностных приоритетов и актуализируется в proverbialном фонде. Сочетаемость иероглифа 爱 (любовь) в паремнологических и фразеологических единицах указывает на закономерную фиксацию в них амбивалентных представлений о силе и вечности любви (и вместе с тем хрупкости и недолговечности), о постоянстве (но и непостоянстве, измене), о радости разделенной любви (и болезненном переживании безответной любви), о бесценной (и купленной за деньги) любви; хотя китайцы характеризуются как сдержанные и застенчивые люди, любовь может репрезентироваться паремиями как неконтролируемая.

Список использованной литературы

1. 编写组编, 古代汉语词典.北京:商务印书馆, 2008. – 1990 с.
2. 林燕艺, “爱”的语义分析和文化阐释—兼及“爱”词汇文化教学.福建: 福建师范大学, 2017. – 81 с.
3. 王涛等编著, 中国成语大辞典 (辞海版新一版).上海:上海辞书出版社, 2007. – 1640 с.
4. 温端政主编, 中国谚语大辞典:普及本.上海:上海辞书出版社, 2011. – 1261с.
5. 温端政编, 汉语谚语小词典.北京:商务印书馆, 1996. – 347 с.
6. 温端政主编, 中国俗语大辞典:新一版.上海:上海辞书出版社, 2011. – 1137 с.
7. 中国社会科学院语言研究所词典编辑室, 现代汉语词典 (第7版).北京:商务印书馆, 2016. – 1799 с.

[К содержанию](#)