

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

***КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ  
В ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ  
XIX–XXI СТОЛЕТИЙ***

Электронный сборник материалов  
Международной студенческой  
научно-практической конференции

24 февраля 2023 года

Брест  
БрГУ имени А. С. Пушкина  
2023

***ISBN 978-985-22-0608-2***

Об издании – 1, 2

© УО «Брестский государственный  
университет имени А. С. Пушкина», 2023

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**

доцент кафедры белорусского и русского языков Брестского государственного техниче-  
ского университета, кандидат филологических наук, доцент

**Н. Н. Борсук**

**Классика** и современность в изящной словесности XIX–XXI столетий [Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. студен. науч.-практ. конф., Брест, 24 февр. 2023 г. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол.: Л. В. Скибицкая (отв. ред.) [и др.]. – Брест : БрГУ, 2023. – Режим доступа: <https://lib.brsu.by/node/1997>  
ISBN 978-985-22-0608-2.

В издании представлены научные статьи, посвященные актуальным вопросам современной филологии и журналистики.

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», 2023

2 – производственно-технические сведения

- Использованное ПО: Windows 7, Microsoft Office Word 2010;
- ответственный за выпуск Ж. М. Селюжицкая, технический редактор Л. В. Скибицкая, компьютерный набор и верстка Л. В. Скибицкая;
- дата размещения на сайте: 19.10.2023;
- объем издания: 2,58 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.brest.by.

## СОДЕРЖАНИЕ

**Абдыллаев Ш.** Символика романтической колористики в ранней новеллистике Максима Горького

**Алилуева М. В.** Образные парадигмы тематических групп «восхождение» и «нисхождение» (на материале книги статей Вяч. Иванова «По звездам»)

**Антипенко Н. Д.** Понятие репутации в терминологическом поле современных маркетинговых коммуникаций

**Бабинова М. А.** Гастрономическая семиотика в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»

**Балакирева М. Н.** Образ Федры в поэзии М. Цветаевой

**Барabanова Е. С.** Образ Армении в стихотворениях С. Калашникова

**Богдан К. Д.** Специфика жанра портретного радиointервью (на примере программы «Интервью по-женски»)

**Борисова А. И.** Особенности преломления журналистского опыта Ф. М. Достоевского в рассказах 70-х г. («Дневник писателя»)

**Вандич В. П.** Диалог своего и чужого слова в поэтическом стиле Александра Габриэля

**Вундер П. А.** Система мотивов в повести «Станционный смотритель» А. С. Пушкина

**Грак К. А.** Ассоциативно-смысловое поле как условие интерпретации художественного произведения К. Мэнсфилд «Life of ma parker»

**Грибалеv Д. Е.** От литературных опытов к концепции индивидуального стиля: из творческого наследия поэта и профессора Ю. И. Минералова

**Дзярkach М. I.** Анамастыкон зборніка Уладзіміра Лебедзева “Па дарозе ўспамінаў”

**Дорошкевич А. В.** Модели презентации спортивных событий белорусскими хоккейными клубами на площадках новых медиа

[Дубовик Е. А.](#) Синкретизм творческого метода и художественного мира В. Высоцкого

[Льдзік А. С.](#) Канцэпт “Лёс” у парэміях з твораў берасцейскіх пісьменнікаў

[Зеленко Т. И.](#) Личная номинация как объект сравнения в компаративных фразеологизмах

[Калмыкова Е. С.](#) Современная рецепция классических текстов (на материале творчества Ф. М. Достоевского)

[Косынюк Е. В.](#) Цикл «Крохотки» А. И. Солженицына в контексте процессов минимализации словесности конца XX–XXI вв.

[Кузіч А. С.](#) Аксіялагічная прастора твораў дзіцячага часопіса “Вясёлка”

[Куратник Д. А.](#) Роль синестетических образов при изображении музыки в рассказах В. Набокова

[Куратник Д. А.](#) Роль синестезийных образов при создании портретов героев в рассказах В. Набокова

[Лабай М. Г.](#) Есенинские мотивы в поэзии Бориса Рыжего

[Лещинская Ж. П.](#) Интертекстуальность как текстовая категория

[Літвіновіч С. А.](#) Графічны раман: генезіс і функцыянаванне жанру

[Любчук Л. А.](#) Повышение интереса к чтению как виду речевой деятельности учащихся через использование активных методов и приемов обучения

[Макаренко Е. В.](#) Генезис художественного замысла и стратегии реализации текста «Метро 2033» Д. Глуховского

[Матачка-Радковіч А. І.](#) Віслава Шымборская: мастацкія адметнасці вершаў пра каханне

[Матвіенка К. Л.](#) Семантыка лексемы мяжа ў беларускамоўным кантэксте

[Машина В. А.](#) Семантика летописи во внутренней форме романа Михаила Булгакова «Белая гвардия»

[Милькевич Д. В.](#) Текстовый контент сайта организации здравоохранения: качественные параметры

[Мухадова Г.](#) Авторский цикл в структуре сборника «Вечер» Анны Ахматовой

[Небаева М. И.](#) Образ летучего голландца во внутренней форме «Алых парусов» А. Грина

[Нестер А. И.](#) Феномен гениальности в творчестве В. М. Гаршина (на материале рассказа «Художники»)

[Ничипорчик И. В.](#) Пьеса М. А. Булгакова «Блаженство» в культурно-историческом контексте

[Новицкая Т. В.](#) Религиозная тематика в информационном поле печатных изданий Гродненской области

[Охупкина П. М.](#) Обращение к образу исторических личностей прошлого для понимания настоящего в «Окаянных днях» И. А. Бунина

[Паролёва Д. С.](#) Філасофскае асэнсаванне падзей Вялікай Айчыннай вайны ў “малой прозе” Янкі Брыля

[Польников М. О.](#) «Памяти Печорина» Н. Н. Садур: переосмысление лермонтовских традиций в эстетике постмодернизма

[Потеева Д. В.](#) Мотивы мифов и сказок в творчестве Дж. К. Роулинг

[Потеева Д. В.](#) Секреты популярности романов о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг

[Потеева Д. В.](#) Уникальность фантастических картин, созданных Дж. Роулинг

[Путрич Е. Н.](#) Концепты «уязвимость» и «хрупкость»: общие и отличительные черты

[Родцевич Р. И.](#) Оппозиция света и тьмы в звукописи стиха Ф. Прокоповича

**Романенко И. В.** Особенности функционирования современного авторского медиадискурса

**Романенко И. В.** Теоретические изыскания об авторском медиадискурсе

**Рудзьман А. М.** Лексема “зямля” ў моўным кантэксте: структура, семантыка

**Салей К. М.** Способы интерактивного взаимодействия в telegram-каналах районных газет

**Селязень К. Я.** Падрыхтоўка і выданне студэнцкага часопіса “Літаратурны autographum”

**Сержанина Е. С.** Интертекст в рекламном дискурсе

**Сідарэнка Ю. П.** Традыцыі выкарыстання рэтраспекцыйных форм у айчыннай літаратуры (на матэрыяле аповесцей І. Пташнікава “Тартак”, “Найдорф”)

**Скрипник Т. Р.** Протрешітэскай потенциал стихотворения «Ars poetica» Т. Кибирова

**Стефанович В. М.** Образы «нечистой силы» в ранней прозе Н. В. Гоголя

**Стовбир Ж. О.** Семантика современных устных женских рассказов, объективирующих семейные связи и взаимоотношения в локальных сообществах Брестчины

**Суслянкаў А. А., Чмаравя М. І.** Вобразы-архетыпы і сімвалы беларускай культуры, абумоўленасць звароту да іх паэтаў Беларусі XIX ст.

**Фу Сяовэн** Текст по специальности: лексико-грамматическая насыщенность, страноведческая направленность и профессиональная ориентированность

**Хабовец Е. А.** Специфика художественной концепции романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова

**Холщевникова А. А.** Своеобразие предметного мира пьес «Линейнской трилогии» М. Макдонаха

**Холщевникова А. А.** Тип героя в «новой драме»  
(на материале пьес В. Сигарева «Пластилин» и К. Стешика «Спички»)

**Цубанова А. Н.** Образ солнца в армянском тексте русской литературы

**Чернобаева Е. Ю.** Концепт «женщина» в русских, казахских  
и белорусских поговорках

**Чжан Сюнь** Жанровые черты белорусских фольклорных легенд

**Шагина А. К.** Слово как воплощение танатологического начала  
в рассказе «Червяк» Ф. Сологуба

**Ширина В. Г.** Стилиевая динамика русского детективного романа  
во второй половине XX в.

**Щептева В. Э.** Генезис и три периода китайской поэзии

**Язерская М. С.** Карэляцкія катэгорыі “час” і “каханне” ў сучаснай  
тэмпаральнай фантастыцы

**Якутина Л. Д.** Языковая игра как элемент идиостиля А. Горвата

**Jackowicz M.** Teatralne adaptacje literatury polskiej  
w kontekście edukacji literackiej



УДК 811.161.1

### **Ш. АБДЫЛЛАЕВ**

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

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

## **СИМВОЛИКА РОМАНТИЧЕСКОЙ КОЛОРИСТИКИ В РАННЕЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ МАКСИМА ГОРЬКОГО**

**Ключевые слова:** цвет, колоризм, цветопись, цветовое восприятие, малая проза.

**Аннотация.** В статье выявлены цветовые приоритеты в поэтике романтических рассказов Максима Горького.

Отражая реалии национальной картины мира, писатели, безусловно, фиксируют и ее цветовой код, основа которого формируется на ранних этапах становления искусства. Так, в славянском культурном колорите бело-красно-черный триколор является «универсальным символом культуры» [1, с. 30]. Справедливость данного тезиса подтверждает, например, политический и литературный дискурсы начала XX в., когда в культуре в целом и литературе доминирует цветовая пара «белый/красный», антонимичная по своей природе, хотя в традиционной культуре эти цвета не противопоставлены. Данный пример свидетельствует о том, что традиционную цветовую семантику существенно корректирует историко-культурный контекст.

Не менее важными корректирующими функциональную семантику цвета «факторами» выступают авторская воля и авторское самосознание, а также художественная эстетическая система, в рамках которой писатели демонстрируют свои индивидуальные поиски.

Словесная живопись представляет собой систему авторских ассоциаций, вербализованных посредством использования колористической лексики, которая в художественном тексте получает т. н. «приращение смысла», вступает к контекстовые и подтекстовые связи с другими элементами художественной модели мира.

Огромный запас жизненных впечатлений, с которыми Максим Горький пришел в литературу, реализовался в форме коротких произведений, которые в совокупности создавали многообразную картину жизни народа накануне социальных потрясений. Основной пафос творчества писателя этого времени, и рассказов в том числе, – пафос несогласия. Именно он обусловил специфику ранних произведений автора и прежде всего романтическое начало в них, тесно переплетающееся с другими структурно-

стилевыми и жанровыми традициями: легендарной, мифологической, фольклорной и др.

Романтическое начало ранних рассказов проявляло себя в формах художественного выражения, в стилистических средствах, в героическом пафосе, а также в поэтике цветописи.

Герои романтических рассказов «Старуха Изергиль», «Макар Чудра», «Песня о Соколе», «Песня о буреветнике» живут и действуют в «некоей условной среде, отвлеченной от конкретно-исторических обстоятельств жизни, что характерно для романтиков» [2, с. 104].

Отличительная композиционная черта рассказа «Старуха Изергиль» – резкий контраст, противопоставление хорошего и плохого, доброго и злого, светлого и темного. В рассказе цветопись прежде всего выступает конструктивным принципом пейзажа, который, в свою очередь, кроме изобразительной, выполняет сюжетно-композиционную функцию.

Уже начальные строки погружают читателя в исключительную по изобилию красок романтическую атмосферу на берегу моря в Бессарабии где-то под Аккерманом. Экзотический пейзаж передает его колористика, представленная многообразием цветов и их оттенков: *голубой* мгле ночи; обрывки туч, пышные, странных очертаний и красок, тут... *сизые* и *пепельно-голубые*, там... *матово-черные* или *коричневые*; блестели *темно-голубые* клочки неба, украшенные *золотыми* крапинками звезд; диск был велик, *крово-красен*; тени облаков, пропитанные *голубым сиянием* луны; туча – *черная*, тяжелая; *мутное опаловое* пятно; *сизый* клочок облака; *голубые* огоньки и др.

Цвета используются и в описании внешности персонажей. Так, описывая внешность Изергиль, автор использует цвета *черный*, *седой* и *красный*. Это вариация традиционного триколора «черный – красный – белый», которая призвана подчеркнуть на ассоциативном уровне как традиционность героини, так и убедительность, правдивость ее дискурса.

В портретах легендарных безмянных персонажей также доминируют цветовые приемы: «...мужчины – *бронзовые*, с пышными, *черными* усами и густыми кудрями до плеч... женщины и девушки – веселые, гибкие, с *темно-синими* глазами, тоже *бронзовые*. Их волосы, *шелковые и черные*, были распущены...»; «Однажды, во время пира, одну из них, *черноволосую* и нежную, как ночь, унес орел, спустившись с неба».

Сюжет построен на воспоминаниях старухи Изергиль о своей жизни и рассказанных ею легендах о Ларре и Данко.

Ларра – сын женщины и орла, считающий себя сверхчеловеком, презирающий людей. Характерно, что в легенде о Ларре немного красок. О глазах Ларры сказано, что они «холодны и горды, как у царя птиц». Основной цвет в создании этого образа – темный, который репре-

зентируют колоронимы *тень*, *темный*: «...там плыли *тени*, их было много, и одна из них, *темней* и гуще, чем другие...»; «Смотри – вон, *темный*, бежит степью!.. – Это *тень*! Почему ты зовешь ее Ларра? – Потому что это – он. Он уже стал теперь как *тень*...». «Тень – одна из метафор темной стороны психики человека» [3, с. 457]. Именно это слово, родственное колорониму «темный», характеризует сущность персонажа и его обреченность на вечное странствие.

В основе рассказанной старухой Изергиль легенды о Данко лежит древнее сказание о человеке, спасшем людей, указавшем им путь из непроходимого леса. В этой части используются цвета голубой, серый, цветотпись создают также лексемы *искры*, *огонь*, *костер*, *тьма*, *молния*, *факел*, *кровь*. Подтвердим сказанное фрагментами текста: «– Видишь ты *искры*? – спросила меня Изергиль. – Вон те, *голубые*? – указывая ей на степь, сказал я. – Эти *искры* от *горящего* сердца Данко. Было на свете сердце, которое однажды *вспыхнуло* огнем... И вот от него эти *искры*». Слова, сущностно связанные с цветом (*искры*, *огонь*, *костер*), родственны колорониму «красный», характеризуют сущность Данко, его любовь к людям.

Кульминационным моментом повествования является сцена суда над Данко, когда люди, утомленные тяжестью пути, голодные и злые, стали обвинять во всем Данко. Он, любивший людей, понимал, что без него все погибнут, поэтому разорвал себе грудь и вырвал из нее свое сердце, высоко поднял его над головой, чтобы освещать путь людям. Описание сердца Данко выполнено в цветовой палитре огня и света: «Оно пылало так *ярко*, как солнце, и *ярче* солнца, и весь лес замолчал, *освещенный* этим факелом великой любви к людям, а *тьма* разлетелась от *света*...».

Освещая темный путь своим сердцем, Данко вывел людей из тьмы, «...и все те люди сразу окунулись в море *солнечного света*... Гроза была – там, сзади них, над лесом, а тут *сияло солнце*, вздыхала степь, блестела трава в *брильянтах дождя* и *золотом сверкала* река... Был вечер, и от лучей заката река казалась *красной*, как та *кровь*, что била горячей струей из разорванной груди Данко». Здесь важно обратить внимание на цвет *красный* и слова, связанные с этим цветом. Красный цвет трактуется по-разному: как агрессивный цвет, символизирующий «кровь, гнев, огонь, страсть, раны, войну, кровопролитие, опасность, угрозу, революцию, силу, мужество и смерть» [3, с. 242]. Но красный – это еще и цвет жизни, и символ мученических страданий христиан. Концепция красного цвета как цвета любви восходит к огню, несущему тепло. «Красный символизирует силу, мужество, любовь и храбрость» [3, с. 242–243]. Поэтому для описания Данко Максим Горький использует красный цвет.

В основу рассказа «Макар Чудра» положена трагическая история любви Лойко и Радды. Герои красивой легенды не могут сделать выбор

между гордостью, вольнолюбием и любовью. Страсть к свободе определяет их помыслы и поступки. В результате оба погибают.

При помощи цветописи в рассказе создается экзотический портрет красавицы Радды, в меньшей степени это касается внешности Лойко: «На ее *смуглом, матовом* лице замерла надменность царицы, а в подернутых какой-то *тенью темно-карих* глазах *сверкало* сознание неотразимости ее красоты»; «...жупан шит *золотом*, на боку сабля, как *молния, сверкает*, чуть конь ногой топнет, вся эта сабля в камнях драгоценных, и *голубой* бархат на шапке, точно неба кусок». И сцена гибели Радды также создана при помощи цветописи: «Она прижала руку с прядью *черных* волос к ране на груди, и сквозь ее *смуглые*, тонкие пальцы сочилась *капля по капле кровь*, падая на землю *огненно-красными* звездочками...».

Таким образом, в рассказах «Старуха Изергиль», «Макар Чудра» Максим Горький использует цветопись в изображении природы, описании героев произведений. Анализ цветописи в рассказах Максима Горького позволяет по-особенному увидеть природу и людей, приблизиться к пониманию глубокого смысла их взаимосвязи.

В цветовой картине мира раннего Максима Горького доминируют яркие насыщенные цвета: красный, синий, голубой, зеленый, желтый, черный, при этом черный (темный) чаще всего выступает в качестве фона для более выразительного проявления других цветов.

Ранняя проза Максима Горького, отражающая специфику его художественного метода, демонстрирует приверженность автора к хроматической палитре; чаще всего колоронимы выражены прилагательными; по стилистическому признаку есть нейтральные и разговорные колоративы; это частотный поэтический прием; на первый план выходит характерологическая функциональность цвета.

#### Список использованной литературы

1. Борзых, О. В. Междисциплинарные аспекты изучения цвета в поэтическом тексте [Электронный ресурс] / О. В. Борзых // Вестн. ВГУ. Сер. Филол. Журн. – 2012. – № 2. – С. 28–31. – Режим доступа: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylolog/2012/02/2012-02-06.pdf>. – Дата доступа: 15.11.2022.
2. Соколов, А. Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века / А. Г. Соколов. – М. : Высш. шк. ; Изд. центр Академия, 1999. – 432 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер. – М. : Локид ; Миф, 1999. – 576 с.

[К содержанию](#)

УДК 82-95

**М. В. АЛИЛУЕВА**

Россия, Смоленск, Смоленский государственный университет  
 Научный руководитель – Л. В. Павлова, доктор филол. наук, профессор

**ОБРАЗНЫЕ ПАРАДИГМЫ ТЕМАТИЧЕСКИХ ГРУПП  
 «ВОСХОЖДЕНИЕ» И «НИСХОЖДЕНИЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ  
 КНИГИ СТАТЕЙ ВЯЧ. ИВАНОВА «ПО ЗВЕЗДАМ»)**

**Ключевые слова:** Вяч. Иванов, художественный образ, образные парадигмы, восхождение, нисхождение.

**Аннотация.** Образные парадигмы характерны для всего творческого наследия Вячеслава Иванова. В статье рассмотрены парадигмы образов восхождения и нисхождения, проанализированы структура художественных образов, их значение и специфика функционирования. В ходе исследования было установлено, что образы сопоставления в парадигмах распределяются по четырем лексико-семантическим группам: 1) «Природа»; 2) «Строения»; 3) «Мифология и религия»; 4) «Искусство». Также в статье рассмотрены природные образы (радуги, орла, водопада), характерные для прозаического (на материале книги статей «По звездам») и поэтического (на материале книги лирики «Кормчие звезды») творчества Вяч. Иванова.

В статье мы представляем основные результаты исследования парадигм образов двух тематических групп «Восхождение» и «Нисхождение» в нехудожественных текстах Вячеслава Иванова. Материалом исследования стали статьи, вошедшие в книгу «По звездам». Исследование мы проводим, опираясь на методику структурного анализа поэтических образов, разработанную Наталией Витольдовной Павлович [7] и модифицированную учеными Смоленской филологической школы Ларисой Викторовной Павловой и Леонидом Геннадьевичем Каяниди. Методика была ими широко апробирована – выявлены и описаны в серии монографий парадигмальные отношения образов животных, растений и самоцветов в контексте поэтического творчества Вяч. Иванова [4–6].

Цель нашего исследования – выявить, как формируются и функционируют парадигмы образов не в поэтических, а в прозаических текстах Вяч. Иванова. Данный аспект ранее оставался вне поля зрения исследователей.

В книге статей «По звездам» (1909) Вяч. Иванов рассматривает философско-религиозные, искусствоведческие, литературоведческие, социально-политические вопросы. Научный текст по законам стилистики не предполагает использования художественной образности, но статьи Вяч. Иванова изобилуют образами, которые включаются в текст двумя способами: 1) тропы и сложные образы, составляющие часть непосредственного повест-

вования; 2) поэтические вставки из стихотворений самого Вяч. Иванова или других поэтов (Гете, Тютчева, Шиллера, Брюсова и др.).

Методом сплошной выборки мы выделили поэтические образы, встречающиеся в Вяч. Иванова статьях, проанализировали их структуру, значение и специфику функционирования.

В процессе работы было отмечено, что в своих статьях автор использует прием, характерный для его лирики – нанизывание иносказаний, сравнений, метафор на единое основание сопоставления, т. е. создание образа по модели «пучок» парадигм.

Наиболее разветвленные «пучки» парадигм зафиксированы в размышлениях о двух важнейших для философской системы автора категориях – восхождении и нисхождении. Образы сопоставления, относящиеся к этим основаниям, автор привлекает из четырех лексико-семантических групп: 1) «Природа»; 2) «Искусство»; 3) «Строения»; 4) «Мифология и религия».

Основание сопоставления «виды восхождения» присоединяет к себе 16 образов, семь из которых относятся к группе «Природа», по четыре – к «Мифологии и религии» и к «Строениям», один – к «Искусству».

Перечислим названные образы сопоставления: 1) «Природные образы»: «взмывший орел», «выси ледяные», «горные главы», фонтан; 2) «Искусство»: «Allegretto Седьмой Симфонии Бетховена»; 3) «Мифология и религия»: Аполлон, Афродития, Анадиомена, «лестница, приснившаяся Иакову»; 4) «Строения»: «напряжение столпное», «башенный вызов», «четырёхгранный обелиск», «лестницы пирамид».

Все перечисленные образы сопоставления в «реальнейшем» плане значений служат для выражения одной идеи – «к бытию высочайшему стремиться неустанно» [3, с. 822]. Иными словами, природные явления, строения, созданные руками человека, произведения искусства, образы мифических персонажей, если они отражают в своей семантике вертикальное движение по направлению снизу вверх, служат выражением идеи устремленности микрокосмоса к макрокосмосу.

Разветвленную пояснительную парадигму образует категория, обратная восхождению – нисхождение. Эта категория представлена двумя разновидностями, каждая из которых образует свою систему «пучковых» парадигм: 1) правое нисхождение; 2) хаотическое, демоническое нисхождение. Рассмотрим образную структуру правого нисхождения. Основание сопоставления «виды правого нисхождения» присоединяет к себе «пучок» образов сопоставления, относящихся к одной из трех лексико-семантических групп: 1) «Природа»; 2) «Искусство»; 3) «Мифология и религия». Перечислим образы, входящие в названные группы: 1) природные образы: «нагнувшийся венчиком к земле цветок», «Нарцисс над зеркалом влаги», «наклон древесных ветвей», «наитие летнего ливня из нависшей тучи»,

«небосклон», «огнецветная пыль фонтана»; 2) образы искусства: «звездные *adagio* Бетховена»; 3) мифические и религиозные образы: «падение хоро-  
водов Няяд»; «брадатый Дионис», «Всенародная Афродита».

Все перечисленные образы сопоставления в «реальнейшем» плане значений в силу актуализированной в них вертикальной направленности движения сверху вниз служат для выражения двух идей: 1) проникновения макрокосмоса в микрокосмос, выраженного мотивом нисхождения божества (горнего мира) в мир дольний; 2) возврата к истокам, нашедшего выражение в мотиве склонения пред ликом земли.

Рассмотрим структуру образа с основанием «хаотическое нисхождение». Эта разновидность нисхождения также присоединяет к себе «пучок» образов сопоставления, которые распределяются на три лексико-семантические группы: 1) «Природа»; 2) «Строения»; 3) «Мифология и религия». Перечислим названные образы сопоставления: 1) природные образы: пропасть, бездна, «оборвавшийся, прядающий вглубь ключ», «рушащийся водопад», «подземные и подводные глубины», «рушенье вод», молния; 2) строения: лабиринты, колодцы; 3) мифические и религиозные образы: Дионис, преисподняя.

В «реальнейшем» плане значений через мрачную цветовую характеристику образы глубин и мотива крушения передают идею отказа человеческой личности от самой себя и принятия мира в собственное сердце: «Источник всей силы и всей жизни – это временное освобождение от себя и раскрытие души живым струям, бьющим из самых недр мира» [3, с. 830].

Следует обратить внимание на то, что мрачная цветопись в категории хаотического нисхождения объясняется его генетической связью с дионисийской религией, поскольку она возникла под влиянием оргиастических культов фиад и менад, служивших подземной богине Ночи [2, с. 38]. В образе тьмы также актуализируются традиционные ритуалы, связанные с ночными триетериями, характерными для материкового культа служения Дионису, в водных образах (колодца, ключа, подводных глубин, водопада), напротив, прослеживаются черты островного культа.

Отмеченные нами в статьях поэтические образы характерны и для творчества Вяч. Иванова. Так, орел в стихотворных текстах, так же как и в статьях, является символом восхождения и нисхождения [6, с. 23]: «Трепет бежит в жилах земли родимой; / Взвились орлы, / Вспухли валы <...>» («Гиппа»), «Угрюмых скал рудой орел – я б взлетел за низкий полог, / Застлавший бледный, долгий дол!» («Дол») [2, с. 603, 662]. Арка и связанные с ней образы дуги, радуги, фонтана, купола в поэтических текстах Вяч. Иванова также актуализируют идеи восхождения и нисхождения [1]. В книге лирики «Кормчие звезды» радуга входит в состав образных парадигм в трех стихотворениях: «Мадонна» («И мрамор твой в лазури

нежной, / Летучей радугой повит»), «Пламенники» («Радугой / Над водопадом бегучим – / Стоит неподвижное время <...>»), «Сфинкс» («Дней девственных явите, девы, сад, / Коль вечно вам цветут тех радуг краски!») [2, с. 588, 548].

Водопад в книге «Кормчие звезды» является одним из образов сопоставления к основанию «нисхождение». Он представлен в трех стихотворениях: «Возврат» («С престола ледяных громад, / Родных высот изгнанник вольный, / Спрядает светлый водопад / В теснинный мрак и плен юдольный»), «На крыльях зари» («Я ловил бесплотным ухом содроганье ледников, / Водопадов дольний грохот, громы тяжкие лавин <...>»), «Пламенники» («Радугой над водопадом бегучим <...>») [2, с. 548, 604, 649].

Таким образом, в ходе исследования установлено, что парадигмальные структуры художественных образов свойственны не только для поэтического, но и для прозаического нехудожественного творчества Вячеслава Иванова. Более того, парадигмы, реализованные в лирических и прозаических текстах, имеют много общих черт: 1) в статьях так же, как и в стихотворениях, образы выстраиваются в линейные, цепочные и «пучковые» парадигмы; 2) образные парадигмы Вяч. Иванова в прозе и лирике содержат поверхностный («реальный») и глубинный («реальнейший») пласты значений; 3) природные образы служат для раскрытия абстрактных категорий восхождения и нисхождения; 4) парадигмы в статьях так же, как и в стихотворениях, входят в круг значений символов, в данном случае – символов тематических групп «Восхождение» и «Нисхождение». Ниже прилагаются таблицы 1–6, иллюстрирующие выводы:

Таблица 1 – Парадигмы символа радуги в книге лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
И мрамор твой в лазури нежной / летучей радугой повит («Мадонна»)	Радуга → то, чем повивают (например, фата, покрывало)
Радугой / Над водопадом бегучим – / Над временами живых / Стоит неподвижное Время («Пламенники»)	Вечность (Время) → радуга
Залетных грез Эдема лирный лад, / Вы, Музы! Прочь с очей певца повязки! / Дней девственных явите, девы, сад, / Коль вечно вам цветут тех радуг краски!.. («Сфинкс»)	Краски Эдема → радуга



Таблица 2 – Парадигмы символа радуги в книге статей Вяч. Иванова «По звездам»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
«Символика эстетических начал»	
1. Восторгом жертвенного запечатления исполняет нас наша семицветная, над пышноцветной землей воздвигшаяся радуга. 2. Вселенским благовещием красоты целует и милует нас небосклон, и мирит и уверяет радуга.	1. «Восхождение»: жертва → радуга 2. «Нисхождение»: благовест → радуга; красота → радуга; удостоверение → радуга; милость → радуга
«Копье Афины»	
Ницше увидел Диониса – и отшатнулся от Диониса, как Фауст отвращается от воссиявшего светила, чтобы любоваться на его отражения в радугах водопада.	1. «Нисхождение»: отражение → радуга

Таблица 3 – Парадигмы символа водопада в книге лирике Вяч. Иванова «Кормчие звезды»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
С престола ледяных громад, / Родных высот изгнанник вольный, / Спрядает светлый водопад / В теснинный мрак и плен юдольный. («Возврат»)	Водопад → изгнанник
Радугой / Над водопадом бегучим – / Над временами живых / Стоит неподвижное Время («Пламенники»)	Время ( <i>не вечность</i> ) → водопад

Таблица 4 – Парадигмы символа водопада в книге статей Вяч. Иванова «По звездам»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
«Ницше и Дионис»	
1. Ницше увидел Диониса – и отшатнулся от Диониса, как Фауст отвращается от воссиявшего светила, чтобы любоваться на его отражения в радугах водопада. 2. Но то начало, прежде всего, – начало религиозное, и радуги жизненного водопада, к которым обращено лицо Ницше, суть преломления божественного Солнца.	«Нисхождение»: водопад → зеркало, жизнь → водопад
«Копье Афины»	
<...> язык соборной души всегда существенно один, как голоса стихий – гул горного обвала, рев водопада или набат морского прибоя.	«Нисхождение»: язык (соборной души) → голос стихии → водопад (рев)

Таблица 5 – Парадигмы символа орла в книге лирики Вяч. Иванова «Кормчие звезды»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
Чужой земли богоподобный род <...> / Они неслись, как спящие орлы <...> («Врата»)	люди → орлы
Трепет бежит в жилах Земли родимой; / Взвились орлы; вспухли валы <...> («Гиппа»)	отклик природы на приход Диониса → взвились орлы
Угрюмых скал рудой орел – / Я б взлетел за низкий полог <...> («Дол»)	я → орел
Орлом поклевучим / Обернулся борец <...> («Рокоборец»)	борец → орел

Таблица 6 – Парадигмы символа орла в книге статей Вяч. Иванова «По звездам»

Минимальный контекст	Образные парадигмы
«Символика эстетических начал»	
1. Взмывший орел; прянувший вал; напряжение столпное, и башенный вызов; четырехгранныйobelisk, устремленный к небесной монаде, – <...> таинственные лестницы пирамид, с четырех концов земли возводящие к единой вершине; «sursum corda» горных глав <...> – вот образы того «возвышенного» <...>. 2. Гармоничны треугольный тимпан – «орел» (ὄρτωμα) – греческого портика и пирамидальные группы Рафаэля.	1. «Восхождение»: стремление к возвышенному → орел; 2. Порттик (высокая часть строения) → орел

### Список использованной литературы

1. Иванов, В. И. Ave Roma. Римские сонеты / В. И. Иванов. – СПб. : Каламос, 2011. – 127 с.
2. Иванов, В. И. Собрание сочинений : в 4 т. / Вяч. И. Иванов под ред. Д. В. Иванова, О. Дешарт ; введ. и примеч. О. Дешарт. – Брюссель : Foyer Oriental Chrétien, 1971. – Т. 1. – 871 с.
3. Иванов, В. И. Дионис и прадионисийство / В. И. Иванов. – СПб. : Алетейя, 1994. – 341 с.
4. Павлова, Л. В. Ярким камнем богаты: мир самоцветов в поэзии Вячеслава Иванова / Л. В. Павлова, Л. Г. Каяниди. – Смоленск : Свиток, 2017. – 288 с.
5. Павлова, Л. В. Вертоград мой на горе высокой: символика растений в поэзии Вячеслава Иванова / Л. В. Павлова, Л. Г. Каяниди. – Смоленск : Свиток, 2019. – 338 с.
6. Павлова, Л. В. У каждого за плечами звери: символика животных в лирике Вячеслава Иванова / Л. В. Павлова, Л. Г. Каяниди. – Смоленск : СГПУ, 2004. – 264 с.
7. Павлович, Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н. В. Павлович. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Азбуковник, 2004. – 527 с.

[К содержанию](#)

УДК 070:316.7(4767)

**Н. Д. АНТИПЕНКО**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – Т. А. Пивоварчик, канд. филол. наук, доцент

## **ПОНЯТИЕ РЕПУТАЦИИ В ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОМ ПОЛЕ СОВРЕМЕННЫХ МАРКЕТИНГОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ**

**Ключевые слова:** маркетинговые коммуникации, термин, терминологическое поле, терминологическая система, символический капитал, репутация, имидж, гудвилл.

**Аннотация.** В статье представлены основные подходы к трактовке понятия «репутация», сложившиеся в современной теории маркетинговых коммуникаций. Определено место термина «репутация» среди семантически близких наименований в общем терминологическом поле, связанном с категорией символического капитала.

Терминологическая система современных маркетинговых коммуникаций непрерывно развивается. Это обусловлено тем, что с усилением рыночной экономики происходит постепенное распространение конкуренции и растет потребность в маркетинговых отношениях между потребителем и производителем. Терминология каждой профессиональной области и соответствующей научной отрасли знания – это система, которая может рассматриваться как ряд подсистем, в частности – терминологических полей. В терминологической системе маркетинговых коммуникаций важное место занимает терминологическое поле, связанное с понятием репутации и включающее в свой состав большое число однословных и составных наименований, например: *имидж, репутация, бренд, известность, публичности, престиж, деловая репутация, гудвилл, реноме, публицитный капитал, репутационный капитал, авторитет, имя* и др. Все это имеет отношение к символическому капиталу в понимании одного из самых влиятельных социологов XX в. П. Бурдьё: символический капитал – это элемент «экономики добросовестности, где лучшую, если не единственную экономическую гарантию составляет добрая слава» [1, с. 232].

Количество предложений на рынках товаров и услуг сегодня очень велико, и для выбора наилучшего товара или услуги потребитель обращает внимание на репутацию организации. Положительная репутация позволяет вести успешную коммерческую деятельность и сохранять лояльность аудитории, а также верность партнеров по бизнесу. Именно понятию «репутация» будет уделено наибольшее внимание в данной статье. Термин «репутация» имеет латинские корни и происходит от слова, которое в переводе означает ‘обдумывание’ и ‘созерцание’ [12, с. 873], т. е. изначально

в основе значения слова лежало представление о том, что репутация – это некий образ, который появляется в индивидуальном или общественном сознании благодаря процессам восприятия (созерцания) и мышления (обдумывания). Авторы современных научных работ демонстрируют разные подходы к пониманию репутации; приведем несколько определений: репутация – это «оценка, созданная обществом на основании его мнения о преимуществах, недостатках и специфике деятельности определенной компании или личности» [7, с. 69]; «общее мнение о достоинствах и недостатках субъекта; совокупность мнений заинтересованных сторон о достоинствах и недостатках компании» [9, с. 11]. Во многих определениях подчеркивается, что репутация – это постоянно меняющаяся характеристика организации и ее поведения, которая формируется в обществе на протяжении длительного периода времени. Поясним это на примере «шприцевой паники» в компании Pepsi в 1992 г. [8, с. 17]. Найденный в банке с напитком шприц значительно ухудшил репутацию компании на рынке, но вовремя проведенная антикризисная PR-кампания позволила не только восстановить лояльность аудитории, но и значительно повысить продажи. Таким образом, можно говорить о том, что репутация неустойчива, динамична и зависит как от влияния случайных факторов, так и от системной работы компании.

О том, что репутация – это управляемый феномен-конструкт, говорят следующие ставшие для нас привычными глагольно-именные сочетания: *построить репутацию, сформировать репутацию, создать репутацию, разрушить репутацию, управлять репутацией* и подобные. От последнего сочетания образовалось терминологическое сочетание *управление репутацией* (синонимы – *репутационное управление, менеджмент репутации, репутационный менеджмент*; англ. вариант – *reputation management*). Быстро осваиваются в русском языке такие кальки из английского языка, представляющие собой многословные терминологические сочетания и отражающие новые явления в сфере информационных технологий, как *управление репутацией в Интернете* (англ. варианты – *online reputation management, ORM*), *управление репутацией в поисковой выдаче* (англ. варианты – *search engine reputation management, SERM*). Некоторые профессиональные организации называют себя *репутационными агентствами*; на предприятиях появляются должности *управляющих репутационным менеджментом*; специалисты овладевают *репутационными технологиями* и *репутационными инструментами*. Все выделенные словосочетания представляют собой новую терминологию в маркетинговой (шире – экономической) терминосистеме.

Поскольку репутация – это оценочная, аксиологическая категория, связанная с устойчивой общественной системой ценностей, отталкиваясь

от которой потребители и формируют свое представление о том или ином объекте, то называющее ее существительное демонстрирует большое количество сочетаний с качественными именами прилагательными, например: *безупречная репутация, хорошая репутация, добрая репутация, незапятнанная репутация, плохая репутация, дурная репутация, запятнанная репутация* и т. д. В русском языке также существует значительное количество метафорических устойчивых сочетаний, как используемых в повседневном языке, так и употребляемых в научном и профессионально-жаргонном дискурсе: *приобрести репутацию, заслужить репутацию, отмыть репутацию, подержать репутацию, нанести урон репутации, нанести ущерб репутации, потерять репутацию* и т. д.

С понятием репутации тесно связан составной термин «деловая репутация», однако существует и немалое количество различий между ними. Деловая репутация – это нематериальное благо, представляющее собой оценку деятельности юридического лица с точки зрения его деловых качеств [10, с. 302], нематериальный актив компании, формируемый на основе долгосрочных взаимоотношений между организацией и ее партнерами и клиентами. Подчеркнем, что *деловая репутация* – это не только экономический, но и юридический термин, используемый в законодательных и нормативных правовых документах, в частности в статье 153 Гражданского кодекса Республики Беларусь, для обозначения защищаемого законом социального блага [2]. Нарушение деловой репутации влечет за собой вред общественному положению посредством создания неблагоприятного впечатления. Формирование деловой репутации – это процесс, направленный на достижение стратегических результатов, создание общественного видения, взаимодействие с целевыми аудиториями и реализуемый под влиянием таких факторов, как потребители, партнеры, конкуренты, сотрудники, СМИ, социальная ответственность, профили компании в социальных сетях, спонсорство и благотворительность [11, с. 166–167].

Говоря про репутацию, можно ассоциировать это понятие с другими сходными с ним. Так, *имидж* – это быстро формируемое впечатление людей о компании, особенно тех, кто не имеет к ней прямого отношения. Репутация же отражает реальный опыт взаимодействия с компанией. В этом и заключается принципиальная разница между этими двумя понятиями. Имидж – это неглубокое, легко трансформирующееся представление об объекте, которое не требует взвешенной оценки его действительных качеств. Так как у людей имеется разная информация об организации и разный опыт взаимоотношений с ней, то и имидж одной и той же организации будет варьироваться. Например, имидж, который компания создает в глазах ее сотрудников, будет одним, а с точки зрения партнеров и акционеров – другим, у аудитории, потребляющей продукт, – третьим и т. д. В то же время

репутация – это более долгосрочная и устойчивая характеристика деятельности компании, основанная, как правило, на длительном и разноуровневом опыте взаимодействия с ней.

Репутация не может быть нейтральной. Для организаций наиболее оптимальным будет закрепить статус компании с хорошей репутацией. Любого рода организации, укоренившие в себе доверие аудитории, обладают так называемым *добрым именем*. Имея положительную репутацию, любая компания, закрепившая за собой подобную характеристику, имеет большое количество привилегий по сравнению с конкурентами. Также *доброе имя* может быть одним из критериев для экономического понятия, обозначаемого термином *гудвилл*. «Гудвилл – это нематериальный актив, который возникает в результате использования имени, репутации, внимания заказчиков или клиентов, места расположения, выпускаемой продукции или услуг и других сходных факторов, которые не могут быть идентифицированы отдельно от фирмы, но которые имеют материальное выражение и способны производить дополнительные экономические ценности» [3]. Стоимость гудвилла может, как и у любого другого актива, расти и падать, даже быть отрицательной в случае каких-либо катаклизмов [10].

Таким образом, в сфере маркетинговых коммуникаций функционируют такие близкие термины, как *репутация*, *деловая репутация*, *имидж*, *доброе имя*, *гудвилл*. Под репутацией понимается создаваемая обществом на протяжении длительного времени оценка, основанная на деятельности компании. Деловая репутация представляет собой оберегаемый законом нематериальный актив компании. Четко может быть обозначена разница между имиджем и репутацией: имидж – это первичное, поверхностно сформированное представление о компании, значительную часть в которой занимает эмоционально-оценочное отношение, в то время как репутация – это рациональное мнение об организации, сформированное на основе длительного взаимодействия с ней потребителя. Компания может иметь нематериальный актив, называемый гудвиллом, как результат своей успешной деятельности в сфере деловых отношений, развития торговой марки, а также завоевания лояльности аудитории. В целом можно отметить, что русскоязычное терминологическое поле маркетинговых коммуникаций пополняется заимствованными терминами и калькированными единицами, которые, по мнению целого ряда исследователей, являются чуждыми для славянского языкового сознания [6, с. 160] и далекими от традиций отечественного предпринимательства, которое формировалось под влиянием византийского типа делового уклада [4, с. 71]. Однако в условиях экономической глобализации процессы терминологической интернационализации неизбежны.

**Список использованной литературы**

1. Бурдые, П. Практический смысл / П. Бурдые ; отв. ред. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетея, 2001. – 562 с.
2. Гражданский Кодекс Республики Беларусь : 7 дек. 1998 г., № 218-З : с изм. и доп. по состоянию на 03.01.2023 г.
3. Деловая репутация предприятий : метод. указания ; сост.: С. Н. Дьяконова, А. В. Ботиенко. – Воронеж : ВГТУ, 2022. – 31 с.
4. Дорошко, В. Н. Невидимый фактор успеха / В. Н. Дорошко // Беларуская думка. – 2016. – № 5. – С. 68–73.
5. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный / Т. Ф. Ефремова. – М. : Рус. яз., 2000. – 1232 с.
6. Леонтьева, Т. В. Вербальные репрезентации понятия «общественное мнение» в русском языке: семантический анализ / Т. В. Леонтьева // Вестн. Самар. Гос. ун-та. – 2011. – № 4 (85). – С. 160–166.
7. Махонина, И. Н. PR-инструменты для управления репутацией компании в Интернете / И. Н. Махонина, А. В. Гладышева, И. Ф. Чепурова // Вестн. Север.-Кавказ. федер. ун-та. – 2020. – № 5. – С. 67–76.
8. Музыкант, В. Л. Культурно-коммуникационное пространство бренда / В. Л. Музыкант // Культура: управление, экономика, право. – 2007. – № 4. – С. 15–19.
9. Орлова, Т. М. Сборник методических материалов по курсу «Паблик рилейшнз» / Т. М. Орлова. – М. : ИМПЭ им. А. С. Грибоедова, 2003. – 24 с.
10. Парыгина, Н. Н. Гудвилл и деловая репутация: сравнительная характеристика / Н. Н. Парыгина, Е. Л. Невзгодина // Вестн. Ом. ун-та. Сер. : Право. – 2017. – № 4 (53). – С. 83–87.
11. Селиванюк, А. Р. Факторы формирования деловой репутации / А. Р. Селиванюк // Коммуникация в социально-гуманитарном знании, экономике, образовании : материалы Пятой междунар. науч.-практ. конф. / В. Ф. Гигин (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2021. – С. 164–170.
12. Современный экономический словарь / Б. А. Райзберг, Л. Ш. Лозовский, Е. Б. Стародубцева. – М. : ИНФРА-М, 2023. – 512 с.

[К содержанию](#)

УДК 82.31

**М. А. БАБИНОВА**

Россия, Сургут, Сургутский государственный педагогический университет

Научный руководитель – Д. В. Ларкович, доктор филол. наук, профессор

## **ГАСТРОНОМИЧЕСКАЯ СЕМИОТИКА В ПОЭМЕ Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»**

**Ключевые слова:** Н. В. Гоголь, поэма «Мертвые души», художественный образ, помещичья усадьба, гастрономическая семиотика.

**Аннотация.** В статье определена роль еды в характеристике персонажей поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души». Раскрыты образы помещиков с точки зрения их вкусовых предпочтений. Это произведение написано с юмором, так как автор высмеивает пороки своего времени, которые присущи не только простому народу, но и высшим слоям общества. Гоголь высмеял чревоугодие, обжорство, расточительство, лень и пьянство. В произведении отражена идея автора о том, что если человек ест много, то он становится ленивым, а значит и глуп. Гоголь любил вкусно поесть, поэтому на страницах произведения можно встретить описание различных блюд и способов их приготовления. В произведении описывается еда разных народов: русский стол, украинский, польский, немецкий, французский, английский и др. На примере главного героя (Чичикова) автор показывает, как можно нажиться на продаже мертвых душ, обещая покупателю и еду, но не предлагая ее. Чичиков в результате покупает у помещиков только вещи. Так, прежде всего в этом произведении показана жизнь России того времени. Гоголь хотел показать, как живут люди в России, какие «мертвые» души у них. В произведении очень много описаний, как например: описания природы, описание природы в начале произведения, описание погоды, описание местности. Также там много описано еды, описаны разные блюда. Пары персонажей можно делить на основании того, какие блюда они предпочитают есть. Если герой ест много и с аппетитом, то он, вероятно, обладает большим аппетитом. В поэме Гоголь описывает несколько блюд, которые любят есть его герои. Культурный контекст также важен в произведении «Мертвые души». Для раскрытия проблем автор использует сатирическое изображение дворянства, которое представлено в различных образах и ситуациях. Одним из таких образов является Коробочка.

Гастрономическая семиотика – это особый вид семиотики, который изучает процессы, происходящие на кухне, в частности, кулинарные, гастрономические, кулинарно-гастрономические процессы. Она является одним из основных направлений в современной культурологии.

Актуальность темы обусловлена тем, что гастрономия как часть культуры оказывает значимое влияние на формирование и развитие культуры в целом. Кроме того, гастрономия является одним из наиболее действенных способов познания мира. Гастрономические культуры являются



одним из основных видов культурной деятельности и служат средством общения между различными культурами, народами, странами.

Еда как объекту анализа посвящено довольно много исследований. Миру еды отводится особое место в произведениях Н. В. Гоголя. Исключением не стала и поэма «Мертвые души». Ее герои, как и положено, едят, так как еда является средством для поддержания жизни, способом общения друг с другом. Именно благодаря еде происходит взаимодействие разных персонажей поэмы. Вот почему в «Мертвых душах» так много разговоров о ней. При этом еда не просто является предметом разговора.

Стремясь создать типические характеры персонажей, Гоголь использует их портреты, манеру говорить, одеваться, окружающий их интерьер, быт, а также описание еды. С первых страниц становится ясно, что образом еды автор отводит важное место в поэме.

Группы героев можно делить на основании того, какие блюда они предпочитают есть. В поэме Гоголь описывает несколько блюд, которые любят есть его герои. Также пары персонажей можно делить на основании того, чем они питаются: это «кулебяка» и «постный стол». Пары, объединенные едой, составляют весь мир «Мертвых душ». Еда и питье – это не только атрибут и часть быта, но и способ показать читателю, кто есть кто.

Е. А. Бочкарев указывает, что гастрономические вкусы и предпочтения помещиков из поэмы «Мертвые души» представляются особо важной характеристикой. В гастрономической структуре поэмы легко прослеживаются две пары персонажей: Манилов – Плюшкин и Коробочка – Собакевич [1].

Для Манилова важно угодить и понравиться кому бы то ни было, а тот факт, что в усадьбе и господском доме присутствуют следы запустения, его не особо волнует. В характеристике этого героя завершающей деталью отображены простые, «по русскому обычаю, щи, но от чистого сердца», предложенные Чичикову, любителю вкусно поесть.

В произведении Плюшкин противопоставляется Манилову по признакам, которые так или иначе связаны с кулинарными образами. У Плюшкина настоящая еда, если она испорчена, негодна для употребления, начинает приобретать, можно сказать, виртуальные свойства. У него в доме есть «мраморный позеленевший пресс с яичком наверху» и кулич, который некогда привезла Плюшкину старшая дочь Александра Степановна и которым он хочет угостить Чичикова. Протухшее яйцо в данном описании подразумевает под собой грех, отображает знак греховности. Плюшкин изображен автором вроде засохшего кулича, показан как «сухарь», чья душа омертвела.

Коробочка и Собакевич – вот кто изображен автором вполне истинными и порой чрезмерными гурманами. Соответственно, если пороки

Манилова и Плюшкина имеют скорее характер духовный, то у второй пары – скорее «плотский».

Культурный контекст также важен в произведении «Мертвые души». Для раскрытия проблем автор использует сатирическое изображение дворянства, которое представлено в различных образах и ситуациях. Одним из таких образов является образ помещицы Коробочки. Гоголь не случайно выбрал для своего произведения именно этот образ.

Герои в данной научной статье (Чичиков и Коробочка) объединены по принципу описания гастрономического дискурса.

В первом случае описывается, как Чичиков покупает у Коробочки продукты, а во втором – как Коробочка продает Чичикову продукты. При этом данные герои имеют различия, которые отражаются в описании их гастрономических дискурсов.

Вполне возможным представляется соотнесение угощение блинами и славянской ритуальной трапезы по покойнику. В роли «мертвой души» может выступать как хозяйка, так и гость или оба героя. Чичиков у Коробочки «чувствовал, что глаза его липнули, как будто их кто-нибудь вымазал медом». Сон в данном контексте может как бы замещать смерть. Коробочка еще и владеет настоящим медом, пытается продать его заезжему гостю. И в похоронном обряде блины и мед используют реальные, настоящие, а не метафорические [4].

Собакевич изображен гурманом, хлебосолом, чревоугодником. В то же время этот персонаж является «патриотом в еде» – с удовольствием поедает щи и няню, не забывая обвинить губернаторского повара, который был выучен французом, в приготовлении котла (как будто это заяц), попутно напоминая о традиции и привычке есть лягушек у французов. Желудок будто обволакивает и поглощает всего Собакевича, является его покровом, кожей. Способность этого героя к поглащению пищи выражена как черта воистину эпическая.

Используются пищевые подробности в качестве украшения текста. Сам сюжет для Гоголя, возможно, не очень важен, так как он сводится к однообразным переездам главного героя от одного помещика к другому. Но его оформление позволяет Гоголю сделать из сюжета некую условную историю, которую можно было бы представить читателю в виде рассказа, например о путешествии по Волге. И даже не важно, что эти путешествия не имеют никакого отношения к сюжету. В конце концов в таких историях главное – сама «история». Таким образом, предметная детализация текста занимает в произведении первое место, скрашивая сюжет. Она сводится не только к подробному описанию местности, дома помещика, но и к пышному, развернутому описанию кулинарных реалий. «За бараньим боком последовали ватрушки, из которых каждая была гораздо больше тарелки,

потом индюк ростом с теленка, набитый всяким добром: яйцами, рисом, печенками и невесть чем, что все ложилось потом комом в желудке». Использование пищевых подробностей в качестве украшения текста в «Мертвых душах» связано с тем, что Гоголь хотел показать читателю, как много разных оттенков было в характере помещиков, и при этом подчеркнуть богатство их вкусов. Так, Чичиков покупает у Собакевича не только хлеб, но и пироги, а у Плюшкина – яблоки. Кроме того, в «Мертвые души» включены описания различных блюд. Например, автор говорит о том, какое мясо едят в том или ином поместье, какие вина пьют, какая рыба водится в реках губернии, какие цветы растут у помещика. И все это не просто для описания местности.

Гоголь считал пищу одним из основных элементов человеческой жизни. В его представлении, именно еда является средоточием всего, без чего не может обойтись человек. Именно в еде автор видит главное богатство, которое нужно сохранить и приумножить.

Мы считаем, что функция характеристики персонажей – это одна из главных функций фрагментов текста, содержащих слова с семантикой пищи. Приведем примеры.

В следующем фрагменте говорится о характерах, проявляющихся в «гастрономических предпочтениях»: «Гости, выпивши по рюмке водки, темного оливкового цвета, какой бывает только на сибирских прозрачных камнях, из которых режут на Руси печати, приступили со всех сторон с вилками к столу и стали обнаруживать, как говорится, каждый свой характер и склонности, налегая кто на икру, кто на семгу, кто на сыр».

А Собакевич так заявляет о своих идеалах: «Мне лягушку хоть сахаром облепи, не возьму ее в рот, и устрицы тоже не возьму: я знаю, на что устрица похожа. Возьмите барана, – продолжал он, обращаясь к Чичикову, – это бараний бок с кашей. Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично. У меня не так. У меня свинина – всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся!» В этой пламенной речи Собакевич высказывает свое кредо: «У меня свинина – всю свинью давай на стол, баранина – всего барана тащи, гусь – всего гуся!», от которого он, действительно, не отступает ни на шаг.

Ноздрев и Чичиков в произведении Гоголя часто упоминают гастрономию, в частности о том, что Чичиков обожает пирожки. Ноздрев, как истинный дворянин, не мог не обратить внимание на эту деталь [2].

Так повествователь изображает прижимистость, скупость, лицемерие героя. Плюшкин из-за чрезмерной скупости даже на собственных детей смотрит, как на дармоедов. Он чрезвычайно рад, что избавился от них, выгнав из дома. Одинокий, старый, выживающий из ума, он не вызывает жалости, а лишь отвращение, и вместе с повествователем хочется восклик-

нуть: «И до какой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек! мог так измениться! И похоже это на правду? Все похоже на правду, все может случиться с человеком».

Итак, еда и питье – это основа существования человека. «Съестные припасы» – вот что было необходимо для жизни. В этом смысле еда была для Гоголя «питательной основой» жизни, а сам процесс еды был естественным и необходимым. Гоголь был убежден, что только используя в тексте художественные подробности, можно добиться наибольшей выразительности.

#### **Список использованной литературы**

1. Бочкарев, А. Е. О щах, бараньем боке, блинах и прочих кулинарных изделиях в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души»: ...все вынесут русские желудки / А. Е. Бочкарев // Критика и семиотика. – 2020. – № 2. – С. 302–314.
2. Бурдин, И. В. Концепт «чай» в поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / И. В. Бурдин // Вестн. Перм. ун-та. Рос. и зарубеж. Филол. – 2021. – Т. 13, № 3. – С. 79–85.
3. Гоголь, Н. В. Мертвые души / Н. В. Гоголь. – М. : Речь, 2017. – 400 с.
4. Сагитова, А. А. Роль еды в характеристике персонажей в произведениях Н. В. Гоголя [Электронный ресурс] / А. А. Сагитова, З. Т. Абдулганиева // Юный ученый. – 2020. – № 4 (34). – С. 9–11. – Режим доступа: <https://moluch.ru/young/archive/34/1995/>. – Дата доступа: 14.02.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1.09''20''

**М. Н. БАЛАКИРЕВА**

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

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

## **ОБРАЗ ФЕДРЫ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ**

**Ключевые слова:** Федра, античные образы, образы-символы, аллюзия, поэзия.

**Аннотация.** В статье исследован образ Федры в поэзии М. Цветаевой как воплощение трагической судьбы женщины в целом и внутренней драмы лирической героини. Автобиография поэтессы находит свое эстетическое выражение в аллюзиях и образах-символах античности.

Важнейшей особенностью литературы XX в. стала всеобщая тяга к мировой культуре как источнику универсальных символов, новых смыслов. Писатели, поэты, подлинники художники слова создавали произведения, пережившие свою эпоху и вошедшие в сокровищницу русской литературы. О. Мандельштам, Н. Гумилев и А. Ахматова, К. Бальмонт и М. Цветаева активно обращались к античности – колыбели европейской культуры, вдохновлявшей поэтов своей устремленностью к гармонии, к высшей духовности и эстетизму. Воплощением всего духовно-нравственного, философско-эстетического и аксиологического опыта этой культуры являются мифы и художественные произведения античных авторов.

По сравнению с творчеством поэтов-акмеистов, обращение к античной мифологии которых концептуально в рамках создаваемого акмеистического дискурса, рецепция античности М. Цветаевой менее последовательна, интуитивно обусловленная. Своеобразие подхода к мифу поэтессы состоит в том, что «поэзия этого периода способна дать «новое объяснение мира», совмещая в своей структуре мифологизм и полифонию, новый тип отношений человека с миром. Как правило, мифопоэтической основой такого рода произведений является пласт архаической мифологической образности или библейских текстов» [2, с. 176].

Исследователи творчества М. Цветаевой отмечают, что мировоззрение поэтессы с детства было мифологизировано. Сама М. Цветаева в эссе «Дом у Старого Пимена» утверждает: «<...> все – миф, так как не-мифа – нет, вне-мифа – нет, из-мифа – нет, так как миф предвосхитил и раз навсегда изваял – все»: «Иловайский мне ныне предстает в виде Харона, перевозящего в ладье через Лету одного за другим – всех своих смертных детей» [1, с. 98]. М. Цветаева переплетает в своей поэзии самые разные мифологии. В рамках одного произведения поэтессы могут соединяться библейские, античные и

многие другие мифологические мотивы и образы, призванные передавать ее чувства и переживания реальной автобиографии. Особенно близки М. Цветаевой женские образы античной мифологии (Федра, Эвридика, Елена и др.), сюжеты которой перекликались с ее собственной судьбой.

Особое место в творческой судьбе М. Цветаевой занимает стихотворение «Федра», которое датируется мартом 1923 г. Поэтесса покинула Россию вместе с дочерью, семья воссоединилась в Берлине, а затем переехали в чешскую горную деревушку, где она и познакомилась с Константином Родзевичем, другом мужа Сергея Эфрона. Бурный роман М. Цветаевой с К. Родзевичем значительно повлиял на поэтическую систему поэтессы. Ее стихи становятся предельно лаконичными, ритм – напряженным, равным, «пульсирующим», фраза дробится, в ней остается только самое важное для выражения мысли. В поэзии М. Цветаевой исчезает музыкальность стихов, свойственная лирике предыдущего периода. Все это свидетельствует о тех внутренних мучительно-прекрасных метаморфозах, которые происходят с поэтессой в этот сложный период.

Федра, главная мифологическая героиня известна мучительной запретной любовью к своему пасынку Ипполиту. Героиня мифа и одноименной трагедии древнегреческого драматурга Еврипида испытывает преступную страсть к сыну своего мужа, понимая обреченность своего положения, что делает ее ситуацию предельно драматичной. Мотив запретной страсти объединяет героиню мифа и М. Цветаеву.

Жанр стихотворения «Федра» словно обозначен самой поэтессой в названиях двух частей: жалоба, послание. Лирическая героиня Федра, вторая жена Тезея, распаленная страстью, бредит именем пасынка Ипполита, что отражается в поэтике: череда восклицаний и многоточий, скрежет аллитераций, вплоть до нарочитого неблагозвучия, гипербола нагромождение тире:

Руки в землю хотят – от плеч!  
Зубы щебень хотят – в опилки!  
Вместе плакать и вместе лечь!

Воспалется ум мой пылкий...  
Точно в ноздри и губы – пыль  
Геркуланума... Вяну... Слепну...  
Ипполит, это хуже пил!  
Это суше песка и пепла! [4, с. 53]

Геркуланум – мертвый город после извержения Везувия. Любовная страсть лирической героини сравнима с убийственным, всепоглощающим

вулканом, оставляющим после себя выжженную пустыню и облака вулканической пыли и пепла. Страдания героини выражены сравнением с пилами, т. е. упоминанием об особо жестоком наказании античного времени. Так, Римский закон двенадцати таблиц, донесший до нас сведения об уголовном законодательстве V века до Рождества Христова, предусматривал казнь распиливанием. Лирической героине этот кровожадный ритуал кажется более легким наказанием, чем разрушающие чувства.

Особую степень драматизма в стихотворение вносит образ слепня, впивающегося в живую плоть. Очевидно, что это аллюзия на миф о любовнице Зевса Ио, превращенной им в корову, чтобы скрыть запретную любовь от разъяренной Геры. Однако Гера, догадавшись о хитрости мужа, наслала на бедную девушку, заключенную в корову, слепня, преследовавшего ее и больно жалящего. Еще одна жертва запретной любви, «запаленная кобылица», несет ужасающее наказание за свои чувства. Потому Элизиумом (раем для блаженных) «для кляч» вроде лирической героини и Ио, может быть только живодерня, способная прекратить муки. Поэтесса использует слово «кляча», выдавая тем самым отчаянную иронию над своим положением, где загнанная героиня предчувствует гибель.

В последующей части – «Послании» – меняется сам строй стиха. Он становится протяжнее и уравновешеннее. «Мальчику», каким поэтессе казался К. Родзевич, «красота» которого подарена была «державным Фетом», звучит призывный рефрен – «утоли»:

Утоли мою душу! (Нельзя, не коснувшись уст,  
Утолить нашу душу!) Нельзя, припадая к устам,  
Не припасть и к Психее, порхающей гостье уст...  
Утоли мою душу: итак, утоли уста [4, с. 54].

Героине нужен возлюбленный, как воздух. Монолог вновь завершается образом несущейся в пропасть колесницы. Чувствуется, что поэтесса сочувствует героине, разделяет ее «священное безумие».

В течение многих лет образ Федры эволюционировал, углублялся, обретал новые грани: от безусловного осуждения (Сенеки), попытки проникнуть в тайну женской психики (Еврипида) до глубочайшего сочувствия М. Цветаевой. Эти колебания определялись запросами времени, а также творческой индивидуальностью, психологическим темпераментом автора очередной интерпретации знаменитого античного мифа. На фоне мучительной личной драмы М. Цветаевой ее «Федра» приобретает особенно яростное и трагическое звучание.

Позже М. Цветаева создаст трагедию «Федра», которая была опубликована в 1928 г. Наброски к ней появляются параллельно с работой над

трагедией «Ариадна» (1923). М. Цветаева задумала трагический цикл – трилогию «Гнев Афродиты» – по образцу эсхиловой «Орестей»: трагедии «Ариадна», «Федра» и «Елена», которые должны были объединяться общим героем – Тезеем. В черновике письма к Б. Пастернаку, к которому она относилась с особым трепетом, поэтесса пишет: «Очень устала от чувств, которые не мои». Эстетика внутреннего напряжения, экспрессивного жеста определяют ритм стихотворения «Федра» и голос этого трагического действия. Н. О. Осипова справедливо заметила, что «...поэт создает такую художественную модель мира, когда мифологизированная внутренняя жизнь человека, какой-нибудь частный случай, его существование выступают как высшая реальность, расширяясь и стремясь вобрать в себя всю Вселенную и всю историю индивидуально пережитых испытаний и чувств» [2, с. 37]. Образ Федры становится своеобразной персонификацией личной драмы поэтессы и одновременно – извечной проблемы запретной любви.

#### **Список использованной литературы**

1. Мейкин, М. Марина Цветаева : поэтика усвоения / М. Мейкин ; пер. с англ. С. Зенкевича. – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. – 310 с.
2. Осипова, Н. О. Творчество М. И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века : монография / Н. О. Осипова ; Вят. гос. пед. ун-т. – Киров : ВГПУ, 2000 – 272 с.
3. Цветаева, М. И. Избр. соч. : в 2 т. Автобиографическая проза / М. И. Цветаева. – М. : Литература, 1998. – Т. 2.
4. Цветаева, М. И. Мне нравится, что Вы больны не мной... / М. И. Цветаева. – М. : Эксмо, 2022. – 416 с.

[К содержанию](#)



УДК 821.161.1

**Е. С. БАРАБАНОВА**

Россия, Смоленск, Смоленский государственный университет  
Научный руководитель – И. В. Романова, доктор филол. наук, профессор

**ОБРАЗ АРМЕНИИ В СТИХОТВОРЕНИЯХ  
С. КАЛАШНИКОВА**

**Ключевые слова:** стихотворение, образ Армении, Калашников, частотные слова, лексические комбинации.

**Аннотация.** В русской литературе устоявшейся является концепция Петербургского текста, теоретическую основу которой активно развивал В. Н. Топоров. Позднее его труды дадут базу для развития теории о Московском тексте: в ответ на Петербургский текст Топорова А. П. Люсый пишет работу «Московский текст: текстологическая концепция русской культуры» (2013). Однако не только столичные города оставляют настолько большой след в литературе, что становятся полноценными образами-хронотопами. В этой статье речь будет идти об Армянском тексте в русской литературе, конкретно об образе Армении в стихотворениях современного поэта С. Б. Калашникова.

Совсем недавно увидела свет антология М. Д. Амирханяна «Армения в зеркале русской поэзии» под редакцией доктора филологических наук, профессора И. В. Романовой [1, с. 662]. В этой книге собраны лирические тексты русских поэтов с XVIII в. и до наших дней. Все стихотворения объединяет центральный образ – Армения, и эта Армения показана такой, какой ее видели и воспринимали русские поэты разных эпох, из них можно выделить наиболее известных: А. Пушкина, М. Лермонтова, Я. Полонского, В. Брюсова, О. Мандельштама и др.

Армянский текст русской поэзии сейчас активно изучается в рамках проекта № 22-18-00339, «Электронный ресурс “Армянский текст русской поэзии”»: репрезентация локального текста русской литературы», поддержанного грантом РФФИ. В представленном исследовании мы рассмотрим основные черты образа Армении, который складывается в творчестве поэта Сергея Калашникова.

Сергей Борисович Калашников – современный поэт, эссеист и филолог. Родился в Германии, жил в Чите, Будапеште, Волгограде. Сейчас преподает в Москве. Его библиографию составляют «Филологический роман» (2006), книги стихотворений «Равновесие» (1999), «Тритон» (2008), «Музыка напоследок» (2014), «Каменный остров» (2016). В антологию «Армения в зеркале русской поэзии» вошли 16 его стихотворений [1]: «Звартноц – Ереван», «Ереван – Вагаршапат», «ГРНГОРЕΩ», «Хор Вирап» (I, II), «Святой Крест», «Гегарт», «Севджур», «Страна Наири», «Эребуни»,

«Каменный звон цикад», «Виноградный крест», «Аствацацин», «ԼԵՌՆԱՅԻՆ ՂԱՐԱՅԻՆ»», «Саят Нова» и «Циранапох».

Самыми часто употребляемыми словами в «армянских» лирических текстах Калашникова стали следующие: кровь, небо (6), вера, виноград, воздух, женщина, камень, крест (4), Арарат, Вагаршапат, век, звон, здесь, зрение, каменный, копье, Мария, огонь, око, поэт, река, снова, солнце, страна (3).

Таким, образом, в центре поэтического мира Армянского текста С. Калашникова становится тема крови. Контекстуально это обозначение родства (родная кровь), кровопролития, страдания, порой преувеличенного («в крови моя рубаха»; «напился до отвала / крови из виска комар»), краски («густая кровь армянского Ван Гога»), вина («стакан выплескивает кровь»; «переливается на солнце кровь»). Но даже при всех «мирных» коннотациях метафорическая кровь всегда подразумевает кровь жертвенную.

Природу Армении описывают лексемы: небо, виноград, воздух, камень, каменный, река, солнце. Камень характеризует особенности местных почв. Обращает на себя внимание отсутствие частотных для армянского текста в целом гор. Их замещает небо, заставляющее поднимать взор ввысь. Самыми частотными топонимами оказываются гора Арарат (что совпадает с общей тенденцией по всему армянскому тексту русской поэзии) и индивидуально авторское предпочтение – город Вагаршапат, более известный как Эчмиадзин – религиозный центр Армении. Для Калашникова в целом важна христианская тема, ее поддерживает соответствующая частотная лексика: вера, крест, Мария, копье (имеется в виду копье сотника Лонгина).

Обращает внимание на себя такая тенденция: стихотворения С. Калашникова об Армении преимущественно содержат в заглавиях отсылки к национальным топонимам и культурно-историческим памятникам или иным знакам: Ереван (Эривань) – столица Армении, один из древнейших городов мира, Звартноц – название аэропорта в честь храма ранне-средневековой армянской архитектуры, Севджур (левый приток Аракса), истекает из родников горного массива Арагац, Вагаршапат – одна из античных столиц Армении и духовный центр армянского народа с начала IV в., Хор Вирап – древний армянский монастырь у подножия библейской горы Арарат, Гегард – монастырь Святого Копья – древний армянский монастырь, ԼԵՌՆԱՅԻՆ ՂԱՐԱՅԻՆ (Нагорный Карабах) – район в Закавказье, населенный преимущественно армянами, но расположенный на территории Азербайджана, «горячая точка» межнациональных конфликтов. Часть заголовков отсылают к произведениям искусства – кинематографа, литературы, принадлежащим знаменитым армянским авторам и посвященных Армении: «Страна Наири» – документальный фильм армянского

кинорежиссера Амо Бек-Назаряна про Армению, а также одноименное стихотворение Егише Чаренца; «Саят-Нова» – рабочее название культового фильма С. Параджанова «Цвет граната», «Виноградный крест» – стихотворение национального поэта Армении О. Туманяна. Часть заголовков представляют собой оригинальные армянские слова: Аствацацин – Богородица, Циранапох – абрикосовое дерево, из которого изготавливают национальный музыкальный инструмент дудук. Рассмотрим раскрытие образа Армении на примере отдельных текстов.

В стихотворении «Звартноц – Ереван» (13.01.2021) армянскими образами становятся «отрада коньячной крепости», «цвет граната», «армянская память», а «османский нож» отсылает к ужасающему факту армянской истории – геноциду армян турками. «Ереван – Вагаршапат» (139 – 14.01.2021) продолжает своеобразное путешествие и раскрывает общее прошлое России и Армении при Советском Союзе: «советское упрямство», «Pushkin-street», «По-русски – вывеска “Аптека”». Подчеркиваются и различия: «Да видит Блок, не говорит / почти никто здесь четверть века / на северном моем наречьи». Появляются и колоритные образы, например «полотнище де Лузиньяна», «лазурная мечеть», а последние две строфы посвящены религиозной стороне Армении – колыбели христианства: «крещенный молотом камней Вагаршапата», «серафимы», «Святой Дух», «купидоны Завета Ветхого» и т. д. В сильной позиции (конец текста) стоит обращение к создателю армянского алфавита и основоположнику армянской литературы Месропу Маштоцу.

В древний мир погружает стихотворение «ГРНГОРЕΩ» ((γρηγορέω) – др.-греч. “бодрствую”), написанное 14–16 января 2021 г. Первая строка, первое словосочетание («Волосяная музыка») отсылает к тексту О. Э. Мандельштама: «Какая роскошь в нищенском селенье – / Волосяная музыка воды!», где под селеньем подразумевается Аштарак, располагающийся на юго-восточном склоне Арагаца (Армения). В стихотворении Калашникова появляются Анаит (армянская богиня плодородия и любви), армянский царь Хосров, Саул и Давид.

Стихотворение «Хор Вирап» названо в честь древнего армянского монастыря Хор Вирап, под которым в подземной тюрьме на 13 лет был заточен св. Григорий Просветитель, и само название переводится как «глубокая темница». Текст состоит из двух частей: первая часть написана 7 октября 2020 г., и ее наполняют образы, раскрывающие достояние Армении с различных сторон (гора Арарат, «армянский Ван Гог» – А. Пинаджян, «закаты эриванского разлива» – столица Ереван), и все эти образы используются для раскрытия карабахского военного конфликта, обострившегося осенью 2020 г.; вторая часть написана 16–17 января 2021 г. и представляется менее динамичной – пейзажные сцены плавно перетекают в религиоз-

ные образы: «к царственной Голгофе», и заканчивается стихотворение появлением в нем образа Бога – «и камни вопиют о Саваофе».

Стихотворение «Святой крест» (14.01.2021) также посвящено Нагорному Карабаху, который в нем именуется древним названием провинции Великой Армении Арцах. Текст адресован поэтом «Андранику Саргсяну, другу и брату». В самом стихотворении встречаем два послания: первое – библейский подтекст («Глава 37-я, стих / 17-й Иезекииля», где сказано «И сложи их у себя один с другим в один жезл, чтобы они в руке твоей были одно»), а второе заканчивает текст – «Пока в Твоей Земле Копье, / Всегда Сочиться Будет Рана!».

Стихотворение «Гегард» (23.10.2016), названное в честь уникального архитектурного сооружения – монастырского комплекса Гехард, начинается с оксюморона «Голос без тела, ослепшее ухо» и далее раскрывает тему смерти: появляется Бог («И непреступная воля Его») и умирающая душа («и отлетает душа. И ее / кто-то неслышно за это целует»).

Стихотворения Сергея Калашникова об Армении связаны не только общей основной темой, но и лексико-семантически. Стоит обратить внимание на частотные лексические комбинации, «лексические комбинации (далее – ЛК) – переходящие из текста в текст устойчивые соседства слов, не связанных между собой грамматически, отчего компоненты-участники комбинаций могут находиться друг от друга на расстоянии нескольких слов, стихотворных строк, в разных строфах» [2, с. 65], например: «Арагат – виноград – вода – глина – губы – женщина – каменный» («Страна Наири», «Саят Нова»), «Виноград – воздух – губы – море – небо – ночь – свет» («Саят Нова», «Циранапох»), «Век – виноград – дол – край – река» («Страна Наири», «Циранапох»), «Вера – кровь – рана – ребро» («Аствацацин», «Святой крест»), «Женщина – звон – зной – каменный» («Каменный звон цикад...», «Саят Нова»), «Аствацацин – вино – луна – небо» («Аствацацин», «Циранапох»), «Виноград – воздух – ночь» («Саят Нова», «ԼԵՌՆԱՅԻՆ ՉԱՐԱԽ»), «Алфавит – век – кремнистый» («ЕРЕВАН – ВАГАРШАПАТ», «Страна Наири»).

Эти многокомпонентные ЛК в основном намечают пейзажный каркас стихотворений. Повторяющиеся природные компоненты: виноград – вино – вода; каменный – глина – Арагат, край – дол – небо – море – воздух; свет – зной – ночь – луна, женщина – губы. Особенно показательное лексическое сходство стихотворений «Страна Наири» и «Саят Нова», созданных по визуальным впечатлениям от фильмов об Армении. Христианский сюжет намечают компоненты Аствацацин – Вера – кровь – рана – ребро.

Таким образом, на примере проанализированных стихотворений можно сделать общий вывод о повторяющихся темах и образах, раскрывающих Армению, в лирике С. Б. Калашникова: историческое и культур-

ное наследие Армении, темы религии и конфликт вокруг Нового Карабаха. Стихотворения, как правило, строятся по следующему принципу: сначала описываются современные, почти туристические, впечатления от известных памятников культуры и истории Армении, от природы и напитков. Они вызывают у лирического субъекта воспоминания о трагических и героических событиях прошлого и заставляют переосмыслить историю и человеческие отношения в христианском ключе.

#### **Список использованной литературы**

1. Амирханян М. Д. Армения в зеркале русской поэзии / М. Д. Амирханян. – Ереван : Копи Принт, 2022. – 662 с.
2. Павлова, Л. В. Устойчивые лексические комбинации в книжной поэтической «Персональной серии» в свете компьютерного исследования и авторской рефлексии / Л. В. Павлова, И. В. Романова // Изв-во Смол. гос. ун-та. – 2021. – № 2. – С. 64–79.

[К содержанию](#)

УДК 070:654.19(047.53)

**К. Д. БОГДАН**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – И. В. Пивоварчик, канд. филол. наук, доцент

## **СПЕЦИФИКА ЖАНРА ПОРТРЕТНОГО РАДИОИНТЕРВЬЮ (НА ПРИМЕРЕ ПРОГРАММЫ «ИНТЕРВЬЮ ПО-ЖЕНСКИ»)**

**Ключевые слова:** радио, интервью, портретное интервью, радиостанция.

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика жанра портретного интервью на FM-радиостанции. Рассматриваются такие основные стратегии журналиста-интервьюера, как выбор тем, способствование самопрезентации героя.

Одним из самых распространенных жанров в журналистике является интервью. Благодаря развитию технических средств жанр интервью стал популярным и в радиожурналистике. Распространенность жанра интервью в радиоэфире объясняется не только желанием журналиста познакомить аудиторию с новым человеком, но и стремлением аудитории составить свое мнение о нем или узнать что-то новое о какой-либо проблеме. И теоретики-исследователи, и журналисты-практики справедливо отмечают, что интервьюировать не так-то и просто. Среди молодых журналистов бытует ошибочное мнение, что интервью – это просто общение, обмен сведениями между двумя людьми. По мнению М. М. Лукиной, такие ложные представления о работе журналиста в жанре интервью приводят к росту числа журналистских работ низкого качества, отличающихся поверхностностью, бессодержательностью, отсутствием логики, композиции и сюжета [1, с. 110].

Радиоинтервью – это общение между журналистом, интервьюируемым и слушателем. У слушателей есть возможность наблюдать беседу в условиях прямого эфира, журналист в интервью выступает в качестве посредника между интервьюируемым и аудиторией, в его задачу входит формирование эмоционально-психологического восприятия интервьюируемого. Журналист может прибегать к интервью как к инструменту для получения информации, необходимой в процессе работы над радиоматериалами разных жанров и видов. Интервью может быть самостоятельным жанром: присутствовать в эфире как отдельная программа или как часть радиопередачи. Многообразие форм данного вида журналистской деятельности позволяет сказать, что с интервьюированием в процессе работы сталкивается практически каждый радиожурналист, что дает основания рассматривать роль интервьюера как отдельную журналистскую специали-

зацию наряду с репортером, комментатором, обозревателем, ведущим авторской программы, дискуссионной программы и выпуска новостей.

Специфика радиointервью заключается в том, что корреспондент записывает материал на пленку или передает его сразу в эфир. Это живой, звучащий разговор. Если для газеты журналист заранее пишет текст, литературно обрабатывает материал, может уплотнять, сжимать фразы, сказанные собеседником, выражать его мысль более четко, может переписать, изменить форму своих вопросов, то радиointервью рождается во время проведения разговора. Техническая запись в таком случае становится творческим процессом, дающим конечный результат. Позже, если беседа идет в эфир не сразу, журналист может смонтировать ее, убрав второстепенное, некоторые длинноты, но изменить сам процесс разговора, характер беседы он не может.

В процессе монтажа журналист может лишь «почистить» запись от пауз, оговорок, сократить некоторые ответы, но изменить сам процесс разговора, характер беседы он не может. Поэтому радиointервью требует тщательной и детально продуманной подготовки.

Портретное интервью – это информационный публицистический жанр, в котором «главный интерес сосредоточен на партнере, акцент делается на неординарности личности, чертах, выделяющих личность из числа других» [2, с. 121]. Исследователь Е. Б. Сахнова пишет, что «в классическом портретном интервью главный интерес сосредоточен на персоне, задача журналиста – помочь ей всесторонне раскрыться при минимальном выражении собственного “Я” [3, с. 99]. Отметим еще одно важное для нашего исследования наблюдение автора: «если журналист говорит в интервью столько или больше, чем собеседник, – это признак недостаточной квалификации» [3, с. 98]. Таким образом, портретное интервью – это жанр журналистики, главной целью которого является раскрыть личность интервьюируемого с новой для аудитории стороны.

В рамках нашего исследования рассмотрим портретное радиointервью. Героем интервью-портрета, как правило, является человек, известный широкой аудитории как выдающаяся личность, проявившая себя в какой-либо сфере общественной жизни, эксперт в той или иной сфере. Определенные требования предъявляются и к радиожурналисту, работающему в жанре интервью. «Для того, чтобы получилось успешное портретное интервью, нужно иметь такие качества, как отзывчивость, творчество и догадливость журналиста. Важно быть заботливым к интервьюируемому: ему нужна помощь и содействие журналиста» [2, с. 98]. Успех программы напрямую зависит от профессионализма журналиста: в умении задавать вопросы и управлять разговором, удастся ли журналисту вовлечь интервьюируемого в беседу, удастся ли поддерживать его активность, проявляет

ли сам интервьюер живой интерес к собеседнику и к разговору, сконцентрирован ли он на происходящем и пр. Усталость, скука, невнимательность, желание поговорить или поспорить, прокомментировать ответ легко «считываются» собеседником и провоцируют снижения уровня активности последнего.

Программа «Интервью по-женски» выходит в эфире радиостанции «МФМ 105.0» телерадиовещательного канала «Гродно Плюс». Это городская радиостанция, вещающая на частоте 101.2 FM, в своем вещании транслирует популярную музыку и оригинальные интерактивные передачи. Радио «МФМ 105.0» – актуальные новости службы информации, интересные авторские проекты и развлекательные шоу-программы, неслучайные, неординарные личности в эфире, которые передают свои знания и жизненный опыт, свое настроение радиослушателям, а также выслушивают мнение.

Программа «Интервью по-женски» выходит в прямом эфире в дневной прайм-тайм. Первый выпуск программы «Интервью по-женски» вышел в 2018 г. с ведущей Натальей Астаховой, с 2020 г. ведущей стала Анна Соловей. Идея программы заключается в том, что приглашенные гости высказывают свою точку зрения на актуальные события последних дней, анализируют проблемы общественной и культурной жизни страны. В роли интервьюируемых выступают женщины-юристы, ректоры высших учебных заведений, ученые, педагоги, деятели культуры и искусства, блогеры, студентки. Общение в эфире с высокообразованными гостями, учеными, руководителями, деятелями культуры и искусства способствует поддержанию моды на образованность и поощрению стремления к духовному развитию.

Анна Соловей имеет не очень большой опыт работы в качестве интервьюера, но демонстрирует ряд важных профессионально-личностных качеств. На примере этой ведущей рассмотрим, как в прямом эфире осуществляется взаимодействие между коммуникантами, помогает ли она интервьюируемому быть правильно понятым массовым слушателям. Нами проанализировано восемь выпусков «Интервью по-женски». Анна Соловей называет основную тему разговора, объясняет, почему в качестве интервьюируемого приглашен тот или иной человек. Например, Наталья Мазепа – лауреат специальной премии Президента республики Беларусь за организацию и проведение Республиканского фестиваля национальных культур. Начало всех выпусков одинаковое: «Добрый день. В эфире «Интервью по-женски» и я ее ведущая Анна Соловей». Она предпочитает официальный уровень общения – по имени-отчеству и на «Вы», тип взаимодействия коммуникантов – кооперация. Большинство журналистских вопросов направлены на «трудности профессии», «особенности профессии», «профессиональные достижения». По нашему мнению, очень мало реплик



журналистки нацелено на раскрытие внутреннего мира героини, что необходимо для жанра портретного интервью, так как основная задача интервьюера – раскрыть личность приглашенного в студию гостя. Мы предполагаем, что такая позиция выбрана целенаправленно и зависит от личных качеств журналиста и определяется молодым возрастом журналистки, небольшим опытом работы.

Работа радиожурналиста требует включенности в диалог, умения слушать и постоянно помнить о своей аудитории. Анна Соловей в проанализированных нами интервью по-разному управляет ходом беседы. Интервью с Натальей Мазепа (выпуск № 97, продолжительность 25:57 минут) представляет собой монолог героя программы: после представления гостя журналист озвучивает первую реплику на 12:59 минуте, отсутствуют уточняющие, развивающие и другие виды вопросов. Совершенно по-другому выглядят интервью с Натальей Василевич (выпуск № 93) – студенткой 4-го курса ГрГМУ, Екатериной Юревич (выпуск № 91) – профессиональным косметиком. Анна Соловей в них является полноправным участником диалога: высказывает собственное мнение наравне с приглашенными гостями, ее реплики более развернутые, в них часто отражается собственное видение проблемы, просит интервьюируемого разъяснить то или иное понятие, участвует в тренингах и пр.

Интервьюирование весьма сложный вид профессиональной деятельности журналиста, требующий от него наличия множества навыков, качеств. Радиоинтервьюер должен знать интересы своей аудитории, непрерывно следить за ходом беседы, владеть тактиками активного слушания. Интересные и яркие люди живут среди нас, в чем нас убедили выпуски радиопрограммы «Интервью по-женски».

#### **Список использованной литературы**

1. Лукина, М. М. Технология интервью : учеб. пособие для студентов вузов / М. М. Лукина. – 2-е изд., доп. – М. : Аспект Пресс, 2008. – 191 с.
2. Мельник, Г. С. Общение в журналистике: секреты мастерства / Г. С. Мельник. – СПб. : Питер, 2005. – 235 с.
3. Сахнова, Е. Б. Жанр интервью и его модификации / Е. Б. Сахнова // Известия Саратов. ун-та. Новая сер. Сер. Филол. Журналистика. – Саратов, 2013. – № 4. – С. 98–103.

[К содержанию](#)

УДК 070:882(092)

**А. И. БОРИСОВА**

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет  
Научный руководитель – Г. А. Склеинис, доктор филол. наук, доцент

**ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ЖУРНАЛИСТСКОГО  
ОПЫТА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В РАССКАЗАХ 70-Х ГГ.  
(«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»)**

**Ключевые слова:** соотношение художественного и публицистического, страстная и полемичная натура художника, актуальность проблематики, апелляции к читателю.

**Аннотация.** В статье анализируются особенности преломления журналистского опыта Ф. М. Достоевского в рассказе «Мальчик у Христа на елке», входящего в структуру «Дневника писателя». Называются признаки публицистичности, характерные для этого рассказа.

Художественное творчество Ф. М. Достоевского в целом «публицистично», а публицистика – «художественна». Часто впечатление «пограничности» текстов создается именно из-за характерного для Достоевского внимания к мнению аудитории, которым наполнено все его творчество, наблюдается во всех произведениях писателя вне зависимости от их функциональной природы. Как же возможно такое противоречивое единение в творчестве человека? На наш взгляд, на то есть две ярко выраженные причины.

Во-первых, у Достоевского имелся большой опыт работы журналистом, что не могло не отразиться на характере его творчества. Совместно с братом Ф. М. Достоевский сначала издавал журнал «Время» (1861), а затем и «Эпоха» (1864). В 1873 г. по просьбе В. Л. Мещерского редактировал «Гражданина», где начал свой путь «Дневник писателя» (1873–1881). Произведение побывало редакторской колонкой в данном журнале-газете. Регулярным независимым моножурналом «Дневник» был в 1876–1877 гг., альманахом в 1880 г. и снова регулярным независимым моножурналом в 881 г. Выпуск его прекратился только после смерти Федора Михайловича.

Вторая причина, по которой Достоевский совмещает художественность и публицистичность, – это натура художника, страстная и полемичная. О полемичности натуры Достоевского прекрасно выразился К. В. Мочульский: «Все его творчество – внутренняя полемика, явная или скрытая. Для создания положительного идеала ему необходимо было отталкиваться от отрицательной реальности. Гений его раскрывается только в борьбе...» [3, с. 380]. Ф. М. Достоевский никогда не писал дневников, и «Дневник писателя» не исключение. Необходимо понимать, что он не являлся дневником личных переживаний автора. Федор Михайлович только лишь ими-

тировал стиль дневника, но и полноценным художественным произведением или журналистской статьей данный моножурнал назвать невозможно. Одно является дополнением другого, переплетаясь между собой ярко выраженными нитями стиля и натуры автора.

Чтобы продемонстрировать это, мы выбрали для рассмотрения одну из «статей» «Дневника писателя» – «Мальчик у Христа на елке» – самое, по нашему мнению, «литературное» произведение всего альманаха. И все же невозможно не отметить публицистическую основу истории.

В «Словаре...» Л. П. Крысина «публицистичный» определяется как «проникнутый элементами публицистики» [1, с. 584]. Если публицистика – это жанр, то публицистичность – одно из свойств литературы, ее жанровая составляющая, которая отличается рядом жанрообразующих признаков: прямые авторские включения, «повышенная и открытая эмоциональность» [2, с. 145], непосредственные апелляции к читателю, связанные преимущественно с актуальными общественными вопросами или содержащие элементы спора, полемики; реалии, указывающие на значимые проблемы. Нетрудно заметить, что анализируемый рассказ наделен рядом этих признаков.

«Мальчик у Христа на елке» – произведение актуальное для Достоевского и его времени. Более того, тема детских страданий – больная для Достоевского и сквозная в его романистике. Об актуальности и реальности темы страданий голодного ребенка говорится публицистическими средствами. Рассказ логически включен в «Дневник писателя». Он представляет собой один из разделов «Дневника...» за январь 1876 г. Непосредственно художественному произведению предшествует глава «Мальчик с ручкой». Мы узнаем, что внешне бесстрастное повествование имеет реальную основу: «Перед елкой и в самую елку перед Рождеством я все встречал на улице, на известном углу, одного мальчишку, никак не более как лет семи. В страшный мороз он был одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем, – значит, его все же кто-то снаряжал, посылая. Он ходил “с ручкой”; это технический термин, значит – просить милостыню» [2, с. 231].

Заметим, что бесстрастность тут кажущаяся: Достоевский вызывает сострадание читателя детализацией детских страданий. Однако следующая глава («Мальчик у Христа на елке») гораздо более эмоциональна. Автор на основе реальных впечатлений придумывает рождественскую историю мальчика. Подача материала субъективная, художественная: мир дан глазами семилетнего ребенка: «Ух, какое большое стекло, а за стеклом комната, а в комнате дерево до потолка; это елка, а на елке сколько огней, сколько золотых бумажек и яблоков, а кругом тут же куколки, маленькие лошадки; а по комнате бегают дети, нарядные, чистенькие, смеются и играют, и едят, и пьют что-то. Вот эта девочка начала с мальчиком танцевать, какая хорошенькая девочка!» [2, с. 234].

По жанру «Мальчик у Христа на елке» рождественский рассказ, так как написан в канун Рождества и рассказывает о рождественском чуде: мальчик попадает на елку к Христу: «– Это «Христова елка», – отвечают ... ему. – У Христа всегда в этот день елка для маленьких деточек, у которых там нет своей елки» [2, с. 235–236]. Правда, в финале побеждает суровая реальность: «А внизу, наутро, дворники нашли маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика; разыскали и его маму... Та умерла еще прежде его; оба свиделись у господина Бога в небе» [2, с. 236].

«Мальчик у Христа на елке» пронизан обращением автора к своему читателю. Ф. М. Достоевский на протяжении всего своего рассказа что-то объясняет, обращаясь к читателю. В этом отношении интересны первый и последний абзацы рассказа: «Но я романист, и, кажется, одну “историю” сам сочинил. Почему я пишу: “кажется”, ведь я сам знаю наверно, что сочинил, но мне все мерещится, что это где-то и когда-то случилось, именно это случилось как раз накануне Рождества, в каком-то огромном городе и в ужасный мороз» [2, с. 232]. По сути, Достоевский признается в мистификации, в размывании грани между реальностью и вымыслом, между художественностью и публицистичностью. То же происходит и в заключительном абзаце: «И зачем же я сочинил такую историю, так не идущую в обыкновенный разумный дневник, да еще писателя? А еще обещал рассказы преимущественно о событиях действительных! Но вот в том-то и дело, мне все кажется и мерещится, что все это могло случиться действительно, ...уж и не знаю, как вам сказать, могло ли оно случиться или нет? На то я и романист, чтоб выдумывать» [2, с. 236].

Как уже было сказано, рассказ логически продолжает «Дневник писателя». Так, ему предшествует глава о попрошайничестве, а продолжает «Мальчика у Христа на елке» раздел о колонии малолетних преступников – трагическое последствие отношения общества к маленьким детям.

Писатель поднимает «фантастические» в своем «неблагообразии» темы, требуя обратить внимание на то, что не просто может произойти, но происходит. Ф. М. Достоевский использует простейшие публицистические методы и вынуждает вступить с ним в полемику: «Возможно ли это? Нормально ли это? Почему?». Вынуждает задаваться вопросами и интересоваться темой, в чем проявляется его журналистская натура. Не просто донести до человека, а пробудить в нем нужные эмоции.

Кроме «Мальчика у Христа на елке», в «Дневник писателя» входит еще пять художественных произведений разных жанров. Все они отличаются многообразием соотношения художественного и публицистического. Как мы пытались показать, в рассказе «Мальчик у Христа на елке» важен прежде всего литературный контекст, актуальность и апелляции к читателю.

**Список использованной литературы**

1. Введение в литературоведение : учеб. для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Рус. яз. и лит.» / Н. Л. Вершинина [и др.] ; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. – 2-е изд., испр. – М. : Оникс, 2006. – 415 с.
2. Достоевский Ф. М. Дневник писателя / Ф. М. Достоевский. – М. : Ин-ут рус. цивилизации, 2010. – 880 с.
3. Крысин Л. П. Иллюстрированный толковый словарь иностранных слов / Л. П. Крысин. – М. : Эксмо, 2008. – 863 с.
4. Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский. – М. : Республика, 1995. – 607 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1(476).09"19/20"

### **В. П. ВАНДИЧ**

Беларусь, Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Н. М. Гурина, канд. филол. наук, доцент

## **ДИАЛОГ СВОЕГО И ЧУЖОГО СЛОВА В ПОЭТИЧЕСКОМ СТИЛЕ АЛЕКСАНДРА ГАБРИЭЛЯ**

**Ключевые слова:** идиостиль, диалоговость, языковая игра, прецедентный текст.

**Аннотация.** Статья посвящена лексико-стилистическому анализу идиостиля современного русскоязычного поэта Александра Габриэля. Методом сплошной выборки создана картотека текстовых фрагментов, в которых наблюдается включение в авторский текст чужого слова.

В современной филологии со времен М. М. Бахтина укрепилось представление о диалоговости каждого художественного текста. Даже чисто лирическое стихотворение в своей глубине – это диалог, потому что кроме авторского голоса в нем присутствует голос того, к кому обращается автор. У некоторых поэтов может быть более сложная стилистическая игра с включением в свое произведение элементов прецедентного текста: цитат, аллюзий, реминисценций. Вместо диалога мы видим полилоговость даже в поэтических произведениях, где центром является образ лирического героя. Рассмотрим взаимодействие «своего» и «чужого голоса» в идиостиле Александра Габриэля (родился в Минске, с 90-х гг. живет под Бостоном, издал четыре поэтических сборника).

Материалом данной публикации является корпус текстов, составленных по публикациям журналов «Нева» [2], «Дружба народов» [3]. Автор часто включает в свой текст прямые и трансформированные цитаты из прецедентных текстов, разрушает фразеологизмы и крылатые выражения, иногда вкрапление чужого голоса имеет синтаксическую оформленность в виде простого предложения. Рассмотрим основные случаи включения чужого слова в авторский текст. На лексическом уровне мы видим пестрый круг лексико-фразеологических единиц, отсылающих к прецедентным текстам, например к названию романа Б. Пастернака «Доктор Живаго»: Нас лечили, как только могли, доктор Чехов и доктор Живаго. Отсылка к роману Г. Маркеса «Сто лет одиночества» выглядит так: «Моему одиночеству скоро исполнится сто». Заглавие романа «Пикник на обочине» Стругацких вплетается в философскую максиму «Все пути состоят из обочин – там и будет пикник». Пиетет перед Иосифом Бродским выражается в упоминании названия его сборника «Стансы к Августе»:

«И я снова возвращу свой нездешний, избитый пыл, чтоб начать свои «Стансы к Августе» с «Я вас любил». В строку из стихотворения Б. Пастернака «Свеча горела на столе, свеча горела» вставлен фразеологизм *к чертям собачьим* и глагол *горела* стал в форме перфекта, что меняет объективную модальность оригинала на субъективную: «Свеча сгорела на столе к чертям собачьим». В строку из стихотворения С. Есенина «Все пройдет, как с белых яблонь дым» А. Габриэль вставляет сравнение *как вздох* и притяжательное прилагательное *есенинский*, поэтому строка звучит иронично. Передача речи третьих лиц возможна с учетом отношения к ней говорящего. Чужие слова можно передать дословно, намеренно искаженно, нейтрально, иронично, благоговейно, скрыто. «Чем сильнее ощущение иерархической высоты чужого слова, тем отчетливее его грани, тем менее оно доступно проникновению во внутрь его комментирующих и реплицирующих тенденций», – пишет М. М. Бахтин [1, с. 241]. Эстетическая функция с повышенным вниманием к плану выражения языкового знака характерна для художественной речи. А. Габриэль свои эстетические поиски связывает с предыдущей поэтической традицией, включая в ткань своих стихотворений известные цитаты. Сохраняя ритмическую и синтаксическую структуру пушкинской фразы: «На свете счастья нет, но есть покой и воля», А. Габриэль дает иное лексическое наполнение: «На свете смерти нет. Но есть тоска и осень». Пафос оригинального стихотворения не меняется, счастья у лирического героя нет, а есть осенняя хандра. Строка хрестоматийного стихотворения Ю. Левитанского «Времена не выбирают» стала первым компонентом антитезы «Времена не выбирают. Страны – можно, только редко». Крылатая фраза «Увидеть Париж и умереть» у А. Габриэля приобретает противоположный смысл: «А я Париж увидел – и не умер». Классический латинский афоризм «Через тернии – к звездам» узнается по ключевым лексемам *тернии*, *звезды*, но союз *ни-ни* меняет модальность на субъективную, снижает торжественный пафос оригинала. Стих М. Лермонтова «Швед, русский колет, рубит, режет» лежит в основе следующей развернутой метафоры: «Строка “Швед, русский колет, рубит, режет” / кипит в адреналиновом мозгу».

Рассмотренный материал свидетельствует о том, что целый ряд ассоциаций поэта образован культурными отсылками, общими для большинства любителей русской поэзии.

#### Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 423 с.
2. Габриэль, А. Стихи / А. Габриэль // Нева. – 2022. – № 11. – С. 16–17.
3. Габриэль, А. Стихи / А. Габриэль // Дружба народов. – 2019. – № 1. – С. 54–56.

[К содержанию](#)

УДК 070:316.7(4767)

**П. А. ВУНДЕР**

Россия, Сургут, Сургутский государственный педагогический университет

Научный руководитель – Е. В. Параскева, канд. филол. наук

## **СИСТЕМА МОТИВОВ В ПОВЕСТИ «СТАНЦИОННЫЙ СМОТРИТЕЛЬ» А. С. ПУШКИНА**

**Ключевые слова:** Пушкин, мотив, повесть, «Повести Белкина».

**Аннотация.** В статье рассмотрена система мотивов в повести А. С. Пушкина «Станционный смотритель». Результаты исследования могут использоваться студентами филологического направления для подготовки к семинарским занятиям, а также для развития своих знаний в области литературоведения. Доказано наличие традиционных приемов и сюжетных мотивов, проанализирована их структурно-семантическая задача в пушкинском произведении.

Проанализировав работы и высказывания разных исследователей (И. В. Силантьева [3], Е. К. Ромодановской [4], В. И. Тюпы [5], Ю. В. Шатина [6] и др.), мы пришли к выводу, что характеристика мотива включает в себя следующие положения: во-первых, мотив относительно устойчивый, дуальный в своей природе, повторяющийся формально-содержательный компонент текста, который, как правило, опирается на ключевое слово, способен скреплять части текста, т.е. выполнять структурно-моделирующую функцию; во-вторых, мотив обладает повышенной семантической наполненностью, связан с культурной традицией и с контекстом; в-третьих, он соотносит сюжетно-фабульную, предикативную сторону с героем и взаимодействует с пространственно-временными единицами. Важно также учитывать, что у А. С. Пушкина возникает система мотивов, под которой мы понимаем «упорядоченное взаимодополнение структурно-семантического наполнения отдельных мотивов в процессе их взаимодействия в поэтике текста» [1, с. 96].

Пожалуй, в первую очередь необходимо уделить внимание мотиву «маленького человека», ведь именно А. С. Пушкин впервые ввел в свои произведения мотив, который стал национальной особенностью русской литературы. «Маленький человек» в литературе – это человек невысокого чина, не обладающий выдающимися способностями, характером, но с доброй простой душой. Уже сам автор в начале повести дает определение отношения к такому человеку людей более высших чинов («Суций мученик четырнадцатого класса, огражденный своим чином токмо от побоев, и то не всегда. Какова должность сего диктатора, как называет его шутли-



во князь Вяземский? Не настоящая ли каторга? Покою ни днем, ни ночью. Всю досаду, накопленную во время скучной езды, путешественник вымещает на зрителя» [2]). Поэтому сразу перед читателями предстает образ зрителя, при этом внешний вид работника никак не описан автором.

Следующим важным сюжетобразующим мотивом является мотив дома, а точнее, бездомья, утраты дома как родного защищенного пространства. Дом – это крепость, это защита от внешних сил, свой уголок покоя. В повести «Станционный зритель» такой дом отсутствует. Во-первых, в доме часто находятся посторонние люди – проезжие, поток путников, которые находят временное пристанище у зрителя. Во-вторых, дом не является местом спокойствия его обитателей. Чиновники, гусары, не только не почитают хозяина и не чтят правил дома (они и не считают его домом, ведь это станция – место для смены лошадей), но еще и обходятся со зрителем довольно жестко, могут ударить, обзывать. Самсон Вырин и ночью, и в мороз, и в дождь выходит на улицу, отдает своих лошадей, выслушивает все недовольства проезжающих, это не тот дом, приходя в который человек отдыхает душой и телом. Для Дуни же, дочери зрителя, как для молодой девушки, такой дом не подходит даже больше, чем для отца. Часто она разговаривала с постояльцами, чтобы сменить их гнев на милость, на нее заглядывались проезжающие мужчины, оставались на обед, чтобы поглядеть подольше на красивую девушку. При этом Самсон гордился своей дочерью, ее красотой, умением следить за домом и общаться с господами. Когда рассказчик попал в дом к зрителю, Дуня общалась с ним безо всякой робости, даже дала согласие на поцелуй от незнакомого ей человека: а часто ли она провожала путников до телеги и давала согласие на проявление чувств? Даже сам Пушкин называет ее маленькой кокеткой, которая замечала ей уделенное внимание, и продолжала вести диалоги. Дуня и сама воспринимала свое жилище уже больше как временное пристанище, дорожное пространство, а не дом, поэтому она так быстро и уехала, оставив отца.

После побега дочери дом перестает быть для Самсона Вырина местом теплоты и заботы, герою Пушкина теперь безразлично состояние дома, да и свое состояние, душевное и физическое. От своего разрушенного дома он движется к новому дому дочери, в Петербург. Для маленького человека этот поступок есть абсолютный подвиг, ведь герой вышел из своего замкнутого ограниченного мира, в котором была иллюзия защиты и домашнего покоя. Вырин в прямом смысле слова поднимается вверх, по лестнице, в другой социальный срез. Но там его отцовская тоска, просьба отпустить дочь, в счастливую судьбу которой маленький униженный чиновник поверить не может, там его голос не может быть услышан

Минским. И отец падает вниз, изгнан из дома дочери на улицу. Так происходит окончательное разрушение дома и мира «маленького человека».

Мотив блудного сына находит свое прямое отражение в описании дома зрителя. Так, мы видим на стене дома картинки, изображающие библейскую историю, что изначально формирует прямые сюжетные отсылки к истории Дуни. При первом появлении рассказчика в доме комната была чиста, уютна, стояли цветы в горшках, за всем этим ухаживала Дуня. А уже при следующем посещении станции через несколько лет не было цветов, все было ветхим и грязным, а картинки так и висели, как бы демонстрируя историю жизни дочери зрителя.

Картинки на стене представляют собой четыре этапа библейской притчи, каждому из которых соответствует отдельный сюжет повести. История Дуни будто идет параллельно с притчей, и при некотором расхождении в содержании суть одна – есть ушедший ребенок, который возвращается и надеется на понимание своего родителя. Только вот Дуня не вернулась к отцу, лишь на могилу его она попала вместе со своими детьми, и то не специально поехала к нему, а была проездом через свой бывший дом, который повидал немало путников. В притче отец прощает своего сына, устраивает пир и принимает обратно в свой дом. Дуне же не у кого просить прощения, только горсть земли видит она перед собой вместо отца, да и дома, где может состояться единение семьи, тоже нет. Путь возвращения, как и путь испытания и преображения человека, не реализован, значит, нет и прощения.

Важен для этой повести Пушкина еще один традиционный для его творчества мотив – мотив побега. Дуня уезжает с Минским быстро, решая все за короткий срок. Она собиралась в церковь и на предложение гусара подвезти отреагировала с недоумением, но отец, не чувствуя никакого подвоха, решает уговорить дочь отправиться с высокоблагородием. То есть этот побег не был запланирован, по крайней мере самой Дуней. В «Станционном зрителе» можно назвать побег девушки удачным: она выходит замуж, живет в достатке, становится барыней, рождает детей, вопреки всем страхам отца своего, который прогнозировал несостоявшуюся судьбу дочери и ее скитания в городе.

Все традиционные сюжетные мотивы органично вошли в пушкинское произведение, наполнились индивидуально-авторским смыслом и содержанием. Главными мотивами являются мотивы дома и блудного сына. Мотив дома можно отнести к традиционным мотивам, которые часто встречаются в творчестве писателей и обозначают одни и те же структурные элементы сюжета. Все мотивы взаимодействуют между собой, не создавая жесткую иерархию. В мотив побега Пушкин вплетает мотив блуд-

ного сына. Автор создает синтез мотивов, когда трудно рассматривать один мотив без опоры на другой.

#### **Список использованной литературы**

1. Параскева Е. В. Феномен преобразования и система мотивов в рассказе И. С. Шмелева «Куликово поле» / Е. В. Параскева // Науч. диалог. – 2017. – № 3. – С. 92–104.
2. Пушкин, А. С. Повести покойного Ивана Петровича Белкина / А. С. Пушкин. – М. : Гослитиздат, 1950. – 84 с.
3. Силантьев И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев. – М. : Языки славян. культуры, 2004. – 296 с.
4. Тюпа, В. И. Словарь мотивов как научная проблема / В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская : материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: от сюжета к мотиву. – Новосибирск : СО РАН, 1996. – С. 3–15.
5. Тюпа, В. И. Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века / В. И. Тюпа // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. – Новосибирск : СО РАН, 1996. – С. 97–114.
6. Шатин, Ю. В. Мотив и контекст / Ю. В. Шатин // Роль традиции в литературной жизни эпохи: сюжеты и мотивы. – Новосибирск, 1995. – С. 5–16.

[К содержанию](#)

УДК: 81'42+81'38

**К. А. ГРАК**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный педагогический университет имени М. Танка

Научный руководитель – И. П. Кудреватых, доктор филол. наук, профессор

### **АССОЦИАТИВНО-СМЫСЛОВОЕ ПОЛЕ КАК УСЛОВИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ К. МЭНСФИЛД «LIFE OF MA PARKER»**

**Ключевые слова:** коммуникативная стилистика; художественный текст; ассоциативно-смысловое поле; глагольные оппозиции.

**Аннотация.** В качестве единицы анализа рассматривается ассоциативно-смысловое поле. Устанавливаются различные логико-смысловые отношения между единицами текста (противопоставления, тождества, контрадикторные и т. д.), которые используются в рамках коммуникативной стилистики для изучения смыслового развертывания текста и процессов восприятия.

Сегодня одним из перспективных направлений лингвистических исследований считается коммуникативная стилистика текста, которая изучает регулятивность как системное качество, заключающееся в способности «управлять» познавательной деятельностью читателя при прочтении художественного произведения [2]. Для создания регулятивности значимыми являются средства различных уровней, которые эксплицируют авторскую коммуникативную установку, характеризуются эмоциональной, экспрессивной и стилистической значимостью, следовательно, оказывают на читателя психологическое и эстетическое воздействие. Таким образом, важнейшей задачей, которую решают произведения искусства, является формирование эмоционального состояния человека вследствие адекватной интерпретации текста.

При прочтении художественного произведения мы попадаем в уникальную реальность, созданную художником слова. Согласно концепции, разработанной Н. С. Болотновой, лексическая структура текста образует ассоциативно-смысловые поля, которые представляют собой «концептуально организованную совокупность лексических прагмем и информем, являющихся маркерами соотносительных смысловых признаков определенной художественной реалии и формирующих в сознании читателя представления о данном элементе образного строя произведения» [1, с. 157–158]. По справедливому замечанию О. В. Орловой, ассоциативно-смысловое поле – это «совокупность связанных парадигматически

и синтагматически вербальных репрезентантов» и система ассоциаций, порожденных этими репрезентантами в сознании читателя [3; с. 173]. Цель данной статьи – проанализировать репрезентацию ассоциативно-смысловых полей (АСП) в художественном произведении К. Мэнсфилд «Life of Ma Parker».

Проиллюстрируем вышесказанное примерами. Рассказ К. Мэнсфилд поднимает экзистенциальную тему – место человека в мире. Ассоциативное развертывание позволяет выделить следующие АСП:

1. Жизнь главной героини, ядро – a hard life ('тяжелая жизнь'). Значение ядра конкретизируется, поскольку жизнь героини наполнена не только моральной болью, но и физической: To take off her boots or to put them on **was an agony** to her, but it **had been an agony** for years. In fact, she was so accustomed **to the pain** that her face was drawn and screwed up ready for **the twinge**... ('Снимать сапоги или надевать их было для нее мукой, и эта агония была долгие годы. На самом деле, она так привыкла к боли, что ее лицо было напряжено и искривлено, готовясь к приступу боли...'). Синонимический ряд выражает модальный оттенок и рождает определенные ассоциации: жизнь – это страдания. Автор чередует субъективированное и объективированное повествование: I've had a **hard life** <...> She's **had a hard life** <...> It was just as if you were to say she lived in the basement-back at Number 27. **A hard life!**... ('У меня была тяжелая жизнь. У нее была тяжелая жизнь. Это все равно что сказать, что она жила в подвале, в доме номер 27. Тяжелая жизнь!..'). Принцип повтора является одним из ведущих в создании парадигматики текста. Кроме того, дистантное повторение ядерной структуры, с одной стороны, способствует закреплению информации, а с другой – является средством создания экспрессии.

На периферии данного поля находится АСП *дом*, однако эта сема представлена имплицитно. Ядро данного поля – the hospital ('больница'), периферия – We had thirteen little ones and buried seven of them. <...> But the struggle she'd had to bring up those six little children and keep herself to herself. Terrible it had been! ('У нас было тринадцать детей и мы похоронили семь из них. Но с какой борьбой ей пришлось воспитать этих шестерых маленьких детей в одиночестве. Это было ужасно!'). Между АСП *жизнь* и *дом* устанавливаются отношения тождества, поскольку сема страдания обуславливает ассоциативную когезию между единицами текста.

Выполняя обязанности по дому, героиня мысленно возвращается к моментам из своей жизни, в результате чего одномерность временного ряда уступает место многомерному изображению событий, поэтому в произведении происходит установление связей с более широким временным планом: читатель узнает о событиях молодости Паркер. Время в художественной литературе имеет трехчастную структуру (восприятие автором,

героями, читателем), при этом видовременные формы участвуют в текстообразовании, что «создает изменение в движении сюжета от линейного к ассоциативному» [4, с. 143]. Например, чтобы показать контрастную ретроспективность (старость – молодость) используется прошедшее перфектное время: *But the struggle she'd had to bring up those six little children and keep herself to herself. Terrible it had been! <...> He'd never been a strong child – never from the first. He'd been one of those fair babies that everybody took for a girl* ('Он никогда не был сильным ребенком – никогда с самого начала. Он был одним из тех белокурых младенцев, которых все принимали за девочку'). Формы прошедшего индефинитного времени участвуют в создании «настоящего» героини, однако, с точки зрения автора и читателя, связаны с изображением прошедшего: *As she said those words she suddenly let fall her brush. She found herself in the kitchen. Her misery was so terrible that she pinned on her hat, put on her jacket and walked out of the flat like a person in a dream. She did not know what she was doing* ('Произнеся эти слова, она внезапно уронила кисть. Она очутилась на кухне. Ее страдания были настолько ужасны, что она приколола шляпку, надела куртку и вышла из квартиры, как человек во сне. Она не понимала, что делает.'). Употребление пассивного залога усиливает модальность – появляется дополнительный оттенок значения долженствования: *That was a dreadful place – her first place. She was never allowed out. She never went upstairs except for prayers morning and evening.* ('Это было ужасное место – ее первое рабочее место. Ей никогда не разрешали выходить. Она никогда не поднималась наверх, за исключением утренних и вечерних молитв').

2. Жизнь работодателя, ядерная структура – “did” for himself ('жил для себя'); периферия – his “system” was quite simple, and he couldn't understand why people made all this fuss about housekeeping ('Его «система» была совсем проста, и он не мог понять, зачем люди поднимают всю эту возню с домашним хозяйством'). На периферии данного поля находится АСП *дом*. Ядерная структура – a gigantic dustbin ('гигантский мусорный бак'), периферия – *Even the floor was littered with toast crusts, envelopes, cigarette ends* ('Даже пол был усеян корками от тостов, конвертами, окурками'). Между данными АСП устанавливаются отношения тождества, поскольку жизненная философия героя заключается в том, чтобы делать все ради своего комфорта и превращать в мусорный ящик не только дом, но и жизнь. Периферийные структуры отражают индивидуально-авторское восприятие мира и способствуют развитию ассоциативного потенциала читателей.

3. Жизненные приоритеты героев дают возможность построить АСП, находящиеся в отношениях контраста: ядро – *wasn't there anywhere in the world* ('Не было нигде в мире места'); первая периферия – *where she could hide; she could have her cry out – at last? She had no right to cry in strangers'*

houses ('где она могла спрятаться; она могла заставить себя плакать – наконец? Она не имела права плакать в чужих домах'); вторая периферия – She pitied the poor young gentleman for having no one to look after him ('Ей было жаль бедного молодого джентльмена за то, что некому за ним присматривать'). Между ядром и периферией устанавливаются контрадикторные отношения: с одной стороны, Паркер теряет смысл жизни, не находит для себя места, с другой – проявляет равнодушие к людям. Работодатель, напротив, ставит себя выше других, равнодушен к чужим бедам, ядро и периферия находятся в пояснительных отношениях: ядро – apparent carelessness ('явная беззаботность'); периферийными определяем структуры I hope the funeral went off all right; I hope the funeral was a–a–success ('Надеюсь, похороны прошли хорошо; Я надеюсь, что похороны прошли успешно'). Глагольная оппозиция актив/пассив также подчеркивают контрастирующие отношения ядер: 1) At that moment there was a sound of steps, and the literary gentleman appeared, dressed for walking. <...> Oh, Mrs. Parker, I'm going out. <...> And he walked off very well pleased with himself ('В этот момент послышались шаги, и появился джентльмен, одетый для прогулки. <...> О, миссис Паркер, я ухожу. <...> И он ушел очень довольный собой'). 2) She must do it. She couldn't put it off any longer; she couldn't wait any more. <...> Ma Parker stood, looking up and down. ('Она должна это сделать. Она не могла больше откладывать это; она больше не могла ждать. <...> Мисс Паркер стояла, оглядываясь с ног до головы').

Таким образом, мы пришли к следующим выводам:

1. При воздействии на читателя значимыми являются средства различных уровней, которые эксплицируют авторскую коммуникативную установку, характеризуются эмоциональной, экспрессивной и стилистической значимостью. В художественном тексте актуализируются и реализуются не только синтагматические, но и парадигматические средства организации. Принцип повтора (на разных уровнях) является одним из ведущих в создании парадигматики текста.

2. При ассоциативном развертывании художественного произведения наблюдается взаимодействие ассоциативно-смысловых полей, между которыми устанавливаются различные логико-смысловые отношения (тождества, контраста и т. д.); кроме того, внутри поля ядро и периферия могут находиться в контрадикторных отношениях, отношениях тождества и т. д.

3. Время в художественном тексте понимается как сложное переплетение. Глагольные структуры, совмещая грамматические категории времени, залоговости, способствуют созданию дополнительного значения, модальности, ретроспективности, а также развитию ассоциативного читательского потенциала.

**Список использованной литературы**

1. Болотнова, Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н. С. Болотнова. – Томск, 1994. – 212 с.
2. Болотнова, Н. С. Регулятивность / Н. С. Болотнова // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта, 2003. – С. 328–331.
3. Орлова, О. В. О некоторых особенностях ассоциативной структуры в лирике И. Бродского / О. В. Орлова // Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2001. – С. 210–218.
4. Тураева, З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное / З. Я. Тураева. – М. : Высш. Шк., 1979. – 219 с.

[К содержанию](#)



УДК 80, 82

**Д. Е. ГРИБАЛЕВ**

Россия, Классическая Гимназия-пансион Свято-Алексиевской  
Пустыни памяти протоиерея Василия Лесняка  
Научный руководитель – И. П. Кудреватых, доктор филол. наук,  
профессор

**ОТ ЛИТЕРАТУРНЫХ ОПЫТОВ К КОНЦЕПЦИИ  
ИНДИВИДУАЛЬНОГО СТИЛЯ: ИЗ ТВОРЧЕСКОГО  
НАСЛЕДИЯ ПОЭТА И ПРОФЕССОРА Ю. И. МИНЕРАЛОВА**

**Ключевые слова:** индивидуальный стиль, «стилевое пространство», «конфигурация стилей», «образ образа».

**Аннотация.** Разработанная Ю. И. Минераловым концепция поэтики стиля опирается на филологическую традицию В. Гумбольта, Ф. И. Буслаева, А. А. Потемби, соотносится со взглядами А. Ф. Лосева и П. И. Сакулина. Концептуальные понятия «стилевое пространство», «конфигурация стилей», включающие исследования внутренней формы слова, фразы, т. е. «образа образа», раскрывают стилеобразующую основу художественного творчества.

Прародина  
Оборону свое сердце у Бреста  
В Беловежскую пушу славян  
Белоруссия. Братья и сестры.  
В сосняке партизанский баян [4, с. 67].  
Юрий Минералов

Поэт, критик, выпускник МГУ имени М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, заведующий кафедрой русской классической литературы и славистики Литературного института им. А. М. Горького, член союза писателей России Юрий Иванович Минералов (1948–2012) вдохновенно реализовывал свой поэтический дар, а талант ученого позволил литературные идеи оформить в строгую концепцию индивидуального стиля.

Последнее десятилетие анализу творческой концепции и поэтических пристрастий Ю. И. Минералова посвящены основательные исследования С. А. Васильева, Е. В. Астащенко, Г. Ю. Завгородней, Л. А. Карпушкиной, А. А. Кудряшовой, Н. А. Дворяшиной, Виджая Вахью, Ся Юцинь, И. Г. Минераловой, Г. Ю. Минералова, О. В. Юрьева и др. В этих работах изучается вклад Ю. И. Минералова в разных областях теории и методологии филологического исследования, в том числе аспекты освоения инди-

видуального стиля, художественного и литературного синтеза, грани поэтической рецепции и др.

В статье рассмотрены отдельные аспекты творческого наследия Ю. И. Минералова, объединяющие поиски в области поэтического творчества и теории индивидуального стиля.

Когда у Юрия появилась мысль стать писателем, он посоветовался с отцом, который со всей серьезностью отнесся к желанию сына. Отцовское одобрение укрепило детский интерес. «Мой папа отнесся к этим и последующим литературным попыткам со всей серьезностью и с первого же момента во всем поддерживал мое творчество. Помню, как он привез мне из очередной своей картографической экспедиции десяти томную Малую советскую энциклопедию в картонных футлярах. Все ее тома стали моими настольными книгами», – писал впоследствии Минералов [1, с. 5].

Юного писателя интересовала фантастика, публицистика, история и поэзия. В 1964 г. в 16 лет он имел в своей творческой копилке и прозаические, и поэтические произведения. В фонде профессора Ю. И. Минералова Научного архива Свято-Алексиевской Пустыни хранятся литературные опыты будущего литератора и ученого. Им были написаны такие фантастические повести и рассказы, как «Путешествие в прошлое», «Люди прошлого / Люди двух эпох», «Восемь космонавтов на Венере», «Тайны глухого болота», «Звездные пираты», «Астролетчик», «Дымная планета», «Последний из атлантов», «Покорители космоса», историческая эпопея «Против короля или приключения капитана Ричарда Кента», памфлеты «Съедобная земля», «Атомный колхоз или краткая история среднего американца». Всего только юношеских материалов насчитывается до тысячи листов [7]. Творческие интересы юного писателя были разнообразны, но поэзия больше привлекала Юрия.

Как и в зрелые годы, так и в юношестве поэта волновали гражданские темы. Активная жизненная позиция диктовала обращение к острым публицистическим сюжетам. Например, стихотворение десятиклассника «Стиляги» обращено к внутренней сути человека. Анализ и оценка духовного выбора подчеркивается рифмой и антитезой рифмующихся слов: «сантиметров» – «километров», «индивидуализм» – «коммунизм», слова семантически нагружены и имеют оценочно характеризующее значение и, как в басне, в последних строфах дается мораль и обличение самого явления. Свобода выражения мысли будет и в зрелых его произведениях.

Вектор создания концепции индивидуального стиля был заложен профессором Ю. И. Минераловым в юности и отрабатывался на протяжении всей жизни. Прошли школьные годы, университетское обучение закончилось, началась педагогическая деятельность. Литературный труд шел рука об руку с учебной и исследовательской работой. Одновременно

с этим Юрий Иванович писал критические статьи и рецензии на произведения своих коллег по литературному цеху. Его рецензии, заметки, профессиональные отзывы печатались в «Литературной газете», «Московском литераторе», «Молодежи Эстонии», «Советской Эстонии», «Правде», «Дружбе народов», «Литературной учебе», «Филологических науках», «Московском вестнике», «Вестнике Литературного института им. А. М. Горького», «Православной Москве» и других изданиях.

Поэзия оставалась предметом особой любви, и ее притяжение Юрий Минералов испытывал всю жизнь. Юношеская мечта воплотилась в жизнь. Сборники и книги стихов состоявшегося поэта регулярно печатались: «Окно» (Таллин, 1975), «Эмайыги» (Таллин, 1979), «Красный иноходец» (Киев, 1995), «Хроники пасмурной Терры» (М., 2000), «О, солнце мое!» (М.-Ярославль, 2003).

Становление индивидуального стиля поэта шло параллельно с разработкой основ научной филологической концепции индивидуального стиля.

Ю.И. Минералов как литературный критик поднимал актуальные проблемы «литературности» современной поэзии и прозы, национального своеобразия и интернационального содержания литературы, разъяснял подводные камни художественного перевода, давал точные, а не приблизительные координаты высокой художественности; вносил в современную литературную критику исторические параллели, что делало его мысль убедительной, весомой, доказанной. Многие из идей и положений, высказанных в критических статьях, позже было развернуто автором в монографиях, учебниках, научных статьях: «Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность)» (1999), «История русской литературы 90-е годы XX века» (2002), «История русской словесности XVIII века» (2003), «История русской литературы XX века (1900–1920-е годы)» (2004), «История русской литературы XIX века (1800–1830 годы)» (2007), «История русской литературы XIX века (40–60-е годы)» (2008), «История русской литературы XIX века (70–90-е годы)» (2012).

Разработанная Ю. И. Минераловым концепция поэтики стиля опирается на филологическую традицию В. Гумбольта, Ф. И. Буслаева, А. А. Потебни, соотносится со взглядами А. Ф. Лосева и П. И. Сакулина. Концептуальные понятия «стилевое пространство», «конфигурация стилей», включающие исследования внутренней формы слова, фразы, т. е. «образ образа», раскрывают стилеобразующую основу художественного творчества и работают в области перевода.

Изучение специфики речи художественных произведений, отражающей индивидуальное творческое сознание автора лежит в основе концепции. Вербально-семантический, когнитивный, мотивационный уровни индивидуального стиля вызывают интерес не только у ученых-специалистов,

но и у простых читателей. Широко понимаемая внутренняя форма слова включает «во внутреннем пространстве художественного стиля и сам этимологический образ и образную имитацию этимологического образа (образ образа)» [3, с. 265]. Образ образа важный элемент художественного произведения, потому что «внутренней форме принадлежит огромная роль в стилиевой индивидуализации содержания» [3, с. 274].

Стиль преобразует мысль. Преобразование художественной семантики происходит с помощью таких приемов, как «сгущение» и «разложение», «свертывание» и «развертывание», «убыстрение» и «замедление». Эти приемы опираются на семантику интонационного рисунка, морфосемантический уровень слова, фонемные комплексы и т. д. Таким образом, внутренняя форма участвует в смысловых процессах, в осмыслении текста. Вокруг нее происходит системная организация всех основных параметров стиля: художественного мира, художественной условности, художественной речи. Это качественные характеристики стиля, в которых отражается художественное своеобразие произведения.

Обратимся к переводческому наследию Ю. Минералова, которое ярко характеризует понятие «стилевое пространство» и «конфигурацию стиля». Так, перевод 66 сонета В. Шекспира С. Маршаком и Ю. Минераловым выразительно демонстрирует разницу в подходе к переводу оригинала, выявляет особенности переводческой стратегии и тактики интерпретаторов.

### **В. Шекспир. 66 сонет**

Tired with all these, for restful death I cry:  
As to behold desert a beggar born,  
And needy nothing trimmed in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And gilded honour shamefully misplaced,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgraced,  
And strength by limping sway disabled,  
And art made tongue-tied by authority,  
And folly (doctor-like) controlling skill,  
And simple truth miscalled simplicity,  
And captive good attending captain ill:  
Tired with all these, from these would I be gone,  
Save that, to die, I leave my love alone.

### **Перевод С. Маршака**

Зову я смерть. Мне видеть невтерпех  
Достоинство, что просит подаянья,  
Над простотой глумящуюся ложь,  
Ничтожество в роскошном одеянье,  
И совершенству ложный приговор,  
И девственность, поруганную грубо,  
И неуместной почести позор,  
И мощь в плену у немощи беззубой,  
И прямоту, что глупостью слывет,  
И глупость в маске мудреца, пророка,  
И вдохновения зажатый рот,  
И праведность на службе у порока.  
Все мерзостно, что вижу я вокруг...  
Но как тебя покинуть, милый друг!

А вот перевод Ю. И. Минералова:

### **Измучен всем... Сонет 66**

оппадают страницы лепестков  
календарных  
звери тихо добреют вы же злы и  
бездарны  
миражи опадают проступают пустыни  
проступает планета с небесами пустыми  
по-над Темзой пропойцы в балаганах  
паяцы  
все во что-нибудь верят все чего-то  
боятся  
все толкуются в передних сверху до низу  
все  
продают покупают все в одном колесе  
всех по своему строят по колено во  
лжи  
всякий раз очень серую очень светлую  
жизнь  
а над их копошеньем пережившим века  
улыбается солнце остывая слегка  
и рожденный не новым хоть  
шестнадцатым веком  
я живу и зовусь как и все человеком  
покупаю во храме в толпах глупых  
толкусь  
урываю свой тощий заповеданный кус  
обречен и обязан быть как все перед  
всеми  
оскверняя себя же и пространство и  
время  
постоянно не смыслить постоянно не  
сметь...  
Я не бог, я измучен. И зову ее –  
смерть.  
Но в моем муравьином и  
деляческом мире  
дышишь ты беззащитно...  
Мне тебя не покинуть. И не падаю  
ниц  
под холодным дождем  
календарных страниц [2, с. 4].

Образ образа оригинала разные авторы строят по-разному, передавая одну эмоционально-эстетическую художественную реальность. Минералов

выбирает свою «конфигурацию стиля». Обращает на себя внимание отсутствие знаков препинания, заглавных букв в начале строки и особое, лесенкой, расположение строк. Нет точки, запятой, двоеточия и др., но используется многоточие и тире, которые в данном случае несут яркую смысловую нагрузку передачи неопределенности и всплеска эмоции. Используя мнимые неправильности в синтаксисе и орфографии, переводчик усиливает образ «неправильной» жизни. Все строки начинаются с маленькой буквы. При этом выделяются местоимения **Я**, **МНЕ**, соединительный союз **И**, противительный союз **НО**. Таким образом, в общем потоке мерзостей современной жизни вдруг слышен крик отдельного человека, вопиющего в пустыне. Дополнительный образ календарных страниц показывает время легким, как бумажный листок, но неотвратимым. Вводится образ доброго зверя, который противопоставляется человеческой бездарности и злобе. Указывается точное место «по-над Темзой», где развиваются эти чувства и мысли. Даются антиномические параллели: жизнь очень серая – очень светлая, сопоставляются храм и толпа, образ земной пустыни соотносится с пустотой небес. Дополнительные логические звенья шире разворачивают пространство и время оригинала.

Стилевое пространство данного перевода имеет «кривизну», в котором присутствуют феномены сгущения и разрежения содержания. Переводчик добивается «семантической сгущенности», чему способствует ассоциативность художественного мышления, оформленная в «мнимых неправильностях». Парафразирование на уровне стилевой кривизны, подражание стилю футуристов создает свой, но в тоже время полноценный образ образа оригинала.

Обращение к наследию Ю. И. Минералова позволяет понять специфику приемов сохранения семантики художественного образа в поэтическом переводе. Филологическая выверенность подхода, глубокое знание теории речевой коммуникации помогают разобраться в сложных вопросах поэтического творчества и дают возможность на новом теоретико-практическом уровне решать вопросы, связанные с индивидуальным стилем писателей.

#### Список использованной литературы

1. Алексеев, А. Интервью. Автограф. Юрий Минералов / А. Алексеев // Лит-Э-Лит : Междунар. лит.-худож. журн. – № 2. – 2010. – С. 5.
2. Минералов, Ю. И. Измучен всем... Сонет 66 В. Шекспира : перевод / Ю. И. Минералов // Тартус. Гос. ун-ет. – 1976. – № 49. – 17 дек. – С. 4.
3. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) : учеб. для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
4. Минералов, Ю. И. Возвращение музыки. Книга стихов / Ю. И. Минералов. – М. : Литера, 2013. – 304 с.

5. Сила слова: история литературы, стиль, художественная практика : монография, / под ред. И. Г. Минераловой, С. А. Васильева, Г. Ю. Завгородней. Ю. И. Минералов [и др.] – М. : Изд-во Лит. ин-та им. А. М. Горького, 2013. – 406 с.

6. Художественная словесность: теория, методология исследования, история : монография / С. А. Васильев [и др.] ; ред.: С. А. Васильев, И. Г. Минералова. – М. : Литера, 2018–2020. – Т. I – III.

7. Научный архив Свято-Алексиевской Пустыни. Фонд проф/ Ю. И. Минералова.

[К содержанию](#)

УДК 808.26 – 541.2

### **М. І. ДЗЯРКАЧ**

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – С. Ф. Бут-Гусаім, канд. філал. навук, дацэнт

## **АНАМАСТЫКОН ЗБОРНІКА УЛАДЗІМІРА ЛЕБЕДЗЕВА “ПА ДАРОЗЕ ЎСПАМІНАЎ”**

**Ключавыя словы:** онім, паэтонім, антрапонім, тапонім, геартонім, агіёнім.

**Анатацыя.** Разгледжана структура анамастычнай прасторы зборніка Уладзіміра Лебедзева “Па дарозе ўспамінаў” з улікам нацыянальных традыцый беларускага іменаслову ХХ ст. Вывучаны канатацыі гутарковасці, эмацыйнасці, ацэначнасці, сацыяльнасці асабовых уласных іменаў, патронімаў і мянушак. Акрэслена нацыянальна-культурная інфармацыя тапонімаў, геартонімаў, агіёнімаў.

У зборнік Уладзіміра Ануфрыевіча Лебедзева, педагога, пісьменніка, навукоўца, увайшлі як вершаваныя, так і праязныя творы. У іх – шчырая споведзь аўтара пра пабачанае і перажытае на доўгім жыццёвым шляху. Лёс чалавека – кропля ў гісторыі грамадства. Але ж з такіх кропель якраз і складаецца гісторыя Радзімы. Намалюваць яркія партрэты землякоў, узгадаць перажытае, ахарактарызаваць чалавечыя адносіны, прадставіць чытачу палескія краявіды дазваляюць аўтару выкарыстання ў кантэксце апошніх уласных імёнаў.

Антрапонімы зборніка Уладзіміра Лебедзева належаць да беларускай іменаслоўнай сістэмы. Выдзеленыя асабовыя імёны, якія функцыянуюць у разнастайных варыянтах, нясуць інфармацыю пра беларускае лінгвакультурнае асяроддзе ХХ–ХХІ ст. Антрапанімікон прааналізаваных твораў прадстаўлены запазычанымі імёнамі, якія ўвайшлі ў іменаслоў з прыняццем хрысціянства. Так, з грэчаскай мовы былі запазычаны імёны Антоць (грэч. ‘які змагаецца’, ‘пераўзыходзячы’ [1, с. 14]), Кузьма (грэч. ‘упрыгожанне’ [1, с. 31]), Рыгор (грэч. ‘бадзёры, ‘дбаючы, пільны’ [1, с. 48]), Ціхан (грэч. ‘той, хто шануе’ [1, с. 49]), Мікалай (грэч. ‘пераможца народа’ [1, с. 48]), Васіль (грэч. ‘царскі’ [1, с. 20]) і інш, з лацінскай – Сяргей (лац. ‘высокі, паважаны’ [1, с. 44]). Са старажытнаўрэйскай у беларускі іменаслоў ўвайшлі імёны Марыя (яўр. ‘пані, каханая, жаданая’ [1, с. 64]), Міхал (яўр. ‘хто, як Бог’, ‘роўны Богу’ [1, с. 47]), Даніла (яўр. ‘Божы суддзя’ [1, с. 25]), Іван (яўр. ‘Боская ласка, дарунак Божы’ [1, с. 25]) і інш.

Згаданыя імёны ўжываюцца пісьменнікам у размоўных гіпакарыстычных формах – выразніках канатацый гутарковасці і нацыянальна-культурнай спецыфікі: “Чаго ты крычыш, як пан Антоць на дарозе” [2, с. 46]; “Хто смак у працы чуе, той і слова добрае адчуе, – прагаварыў



Рыгор” [2, с. 56]; “Сонца дажджом абмылася і зноў з’явілася, – агледзеўся навокал Міхась” [2, с. 56].

Канатацыю дыялектнасці выражае харакэрная для палескіх гаворак форма імені з заменай неўласцівага славянскім мовам гука [ф] спалучэннем [хв]: “Як ні дажджынка – ды ўсе-такі аддышка, – гарэзліва выгукнуў малады хлопец Хведар і сам весела засмяўся” [2, с. 54].

Канатацыю сацыяльнасці выражае прыдатак-азначэнне пры ўласным імені: “Не кажы так у касавіцу. Даўно вядома, дождж прайшоў – расу зрабіў, касі каса – пакуль раса, – аспрэчыў яго Віталь-брыгадзір” [2, с. 54].

На сацыяльную прыналежнасць чалавека паказвае апелятыў пан у спалучэнні з уласным іменем – зварот, ужывальны ў шляхецкім асяроддзі ў дакастрычніцкі перыяд: “Пан Антось не быў важнецкім гаспадаром” [2, с. 46]. Паказчыкам павагі да асобы – носьбітам канатацыі ацэннасці – з’яўляецца форма наймення “імя + імя па бацьку”: “– Іван Паўлавіч, – адказала яна і дадала: – Добры чалавек. І добры гаспадар” [2, с. 50].

Згаданая форма выражае канатацыю сацыяльнасці, з’яўляючыся формай наймення настаўніка: “Сяргей Пятровіч раней працаваў у гэтай школе. І вось ён прыехаў у вёску, ішоў па вуліцы паўз школу” [2, с. 63].

Рэпрэзэнтантамі канатацыі ацэннасці ў творах Уладзіміра Лебедзева з’яўляюцца мянушкі. Так, хлопца, які ўсё ў жыцці прывык вылічваць, празываюць у весцы Рахункаводам. Абразлівым празваннем паліцая, які наладзіў на вясковай вуліцы паляванне на свойскіх гусей, стала характарыстыка Губаты.

Нацыянальны каларыт у паэзіі Уладзіміра Лебедзева ствараецца за кошт выкарыстання ў творы геаграфічных назваў. Так, вобраз Беларусі вымалёўваецца ў адным з вершаў за кошт ключавых слоў тэксту – назваў гарадоў, рэк, азераў, якія абыходзіць сонца за час свайго штодзённага падарожжа:

На радзіме нашай сонца ўсходзіць  
Дзесьці там, дзе горад ціхі Хоцімск.  
А праз Касцюковічы і Крычаў  
Магілеву з неба шчасця зычыць,  
Не забыўшы, як былінны віцязь,  
Зазірнуць у Гомель, Оршу, Віцебск.  
Чыстую ваду п’е ля Расонаў,  
Па Палессі ходзіць рабінзонам.  
Поўднем Мінск вітае велічэзны,  
Па дарозе абпаліўшы Чэрвень [2, с. 21].

Часам пісьменнік тлумачыць паходжанне геаграфічнай назвы, прыгадваючы гісторыю малой радзімы і землякоў: “Поруч месціцца ладны лапкі ворнай зямлі – Антасеўшчына. Калісьці тут жыў пан Антось. Куст шыпшыны толькі і застаўся ад яго падворка. Кавалак поля, луг абাপал рэчкі, урочышча Дубы за полем складалі ўвесь яго надзел. Як Антось набыў невялікі маёнтак, гісторыя не даносіць. Хутчэй за ўсе, бацька Антосеў купіў яго, калі мясцовы пан стаў распрадаваць сваю зямлю па частках <...>. І цяпер, калі ўсе ўжо забыліся пра ранейшага гаспадара, назва поля не забылася, прыжылася, бо яна гучыць як музыка гэтай зямлі: Антасеўшчына” [2, с. 46].

Жыццё беларуса здаўна было ўпісана ў кола традыцыйных свят, найменні якіх – геартонімы – ужывальныя ў паэзіі Уладзіміра Лебедзева:

Важнейшая часу прымета.  
Народнае свята Грамніцы.  
П’е певень пад страхой вадзіцу,  
Важнейшая часу прымета [2, с. 29].

Выкарыстоўвае паэт у замалёўках беларускай прыроды і імёны святых (агіёнімы), уяўленні пра якіх у народнай свядомасці з’яднаны з язычніцкімі боствамі – валадарамі прыродных стыхій:

Ілля адтуль, з-за хмар высокіх,  
Скрозь ураджай аберагае,  
Нячысцікаў б’е перунамі [2, с. 34].

Спірыдон-сонцаварот  
Асілак гэты Спірыдон,  
Ён робіць сонца паварот.  
І набліжае Новы год [2, с. 43].

Такім чынам, уласныя імёны ў кнізе Уладзіміра Лебедзева “Па дарозе ўспамінаў” выконваюць важную ролю: ствараюць партрэты герояў, выражаюць іх узаемаадносіны, перадаюць нацыянальныя калырыт.

#### **Спіс выкарыстанай літаратуры**

1. Барыс, С. Як у нас клічуць? Беларускія імёны / С. Барыс. – Мінск : Медысонт, 2010. – 124 с.
2. Лебедзеў, У. А. Па дарозе ўспамінаў : зб. паэзіі і прозы / У. А. Лебедзеў. – Брэст : Брэсц. друк, 2020. – 76 с.

[К содержанию](#)

УДК 070

**А. В. ДОРОШКЕВИЧ**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – И. И. Минчук, канд. филол. наук, доцент

## **МОДЕЛИ ПРЕЗЕНТАЦИИ СПОРТИВНЫХ СОБЫТИЙ БЕЛОРУССКИМИ ХОККЕЙНЫМИ КЛУБАМИ НА ПЛОЩАДКАХ НОВЫХ МЕДИА**

**Ключевые слова:** медиатизация, новые медиа, модели презентации, спортивный клуб, хоккей.

**Аннотация.** Вопросы медиатизации спортивных событий интересуют как практикующих журналистов, так и теоретиков, исследующих принципы, стратегии, модели презентации событий на площадках традиционных и новых медиа. В статье изложены результаты анализа моделей презентации спортивного события (хоккейного матча) на официальных онлайн-площадках двух белорусских клубов.

Сегодня новые медиа диктуют свои правила презентации событий в информационном пространстве. Сеть Интернет – это не просто «площадка» для размещения уже имеющихся традиционных средств массовой информации, а фактор, определяющий новый этап развития журналистики. Интернет упрощает и ускоряет поиск и получение информации [4, с. 81]. Как отмечают исследователи, спорт в рамках журналистских практик есть особая организованная система, наделенная смысловым многообразием, которая способна формировать «свое» информационное пространство или медиaprостранство спортивных коммуникаций [2, с. 116]. Освещая любые спортивные состязания, журналист выполняет задачу глобальной актуализации и придает им статус медиасобытий. В век информационных технологий, развития интернет-коммуникации мы становимся свидетелями активной медиатизации спорта.

Спорт – одна из первых сфер, которая подверглась медиатизации. Интернет-среда, в которой реализуется современная спортивная журналистика, позволяет не просто передавать зрелищность и массовость спортивных соревнований, она предлагает целый арсенал приемов, которые позволяют обеспечить медиатизацию спорта. Как отмечают специалисты [3, с. 89], одним из инструментов регулирования информационных процессов является отбор событий, а цикл создания новости выглядит следующим образом: отбор информационного повода (или его формирование) – развитие события – освещение события – резонанс.

В данной статье, анализируя этапы презентации медиасобытия, мы придерживаемся концепции Е. В. Альбертина [1, с. 11]. В соответствии с этой концепцией, каждое событие проходит четыре этапа: отбор, подготовка ожиданий, проведение события, продолжение жизни события (резонанс). Этап **отбора события** нам недоступен, так как мы анализируем информацию, предоставленную в открытом доступе уже на последующих трех стадиях: 1) этап **подготовки ожиданий** – на этом этапе обеспечивается анонс предстоящего события; 2) этап **проведения события** самый главный, в котором информационное поле формируется в режиме онлайн; 3) этап **продолжения жизни события (резонанс)** – обычно на этой стадии публикуется информация об основных итогах прошедшего события.

В Беларуси на сегодняшний день функционируют 12 хоккейных клубов, которые принимают участие в регулярном Чемпионате Беларуси. Рассмотрим, как реализуется модель освещения одного и того же события – матча регулярного Чемпионата Беларуси по хоккею 19 февраля 14:00 – разными клубами Экстралиги (хоккейный клуб «Брест» и хоккейный клуб «Неман», далее – ХК «Брест», ХК «Неман»).

Установлено, что на трех этапах клубы придерживаются фактически идентичных способов презентации события.

На этапе анонса утром в день игры появляется афиша предстоящего матча на площадках «Instagram», «ВКонтакте», «Telegram». На этих же площадках за час до игры выкладываются составы команды на предстоящий матч, а за 15 минут до начала появляется информация о трансляции на канале YouTube с активной ссылкой.

На этапе проведения события оба клуба на площадках «Instagram», «Telegram» выкладывают видеофрагменты голевых моментов, а хоккейный клуб «Брест» публикует эту информацию еще в аккаунте «ВКонтакте».

На этапе резонанса оба клуба в «Instagram», «ВКонтакте», «Telegram» выкладывают графику с итоговым счетом. ХК «Неман» на своем YouTube-канале сразу после матча выкладывает видеофрагменты голов прошедшего матча, а ХК «Брест» в свою очередь в «Telegram» и «ВКонтакте» дублирует ссылку на данное видео. Пресс-конференция у ХК «Неман» публикуется в полном объеме: аудитория получает возможность услышать комментарии двух главных тренеров. ХК «Брест» делится комментариями только своего тренера. Послематчевые комментарии игроков выкладывают два клуба: ХК «Неман» в текстовом виде, а ХК «Брест» выбирает видеоформат.

При наличии сходства моделей презентации можем указать и выявленные различия.

На этапе анонса за день до матча пресс-служба ХК «Неман» на платформах «Instagram», «ВКонтакте», «Telegram» публикует афишу предсто-

ящего матча вместе со статистическими данными двух команд (место в таблице, количество очков, заброшенные и пропущенные шайбы, статистика большинства и меньшинства). В день матча в аккаунте «ВКонтакте» публикуется интервью с тренером по вратарям, где он делится своим мнением о предстоящей игре. Фрагмент этого интервью дублируется в «Telegram» со ссылкой на полный материал. В сторис «Instagram» появляется видео с раскатки команды.

На этапе проведения матча в социальной сети «Instagram» в формате сторис после каждого периода выкладывается текущий счет матча и дублируется ссылка на онлайн-трансляцию игры.

На этапе резонанса в «Instagram» публикуются репосты контента болельщиков команды, репост видео со страницы тренера по вратарям, где он выкладывает видеофрагмент острого момента около ворот «Немана» и сейв вратаря. Размещен сторис видеоформата, в котором команда после игры благодарит своих болельщиков за поддержку во время матча, на видео размещается текстовая пометка о предстоящих домашних играх: «Ждем вас на домашних матчах». Заметим, что графика с итоговым счетом сопровождается статистической информацией в виде текста (судьи, составы, голы, броски, вбрасывания, штрафы, лучшие игроки). В социальной сети «ВКонтакте» после матча проводится голосование среди болельщиков «Топ-3 лучших игроков матча».

ХК «Брест» на этапе анонса в «Telegram» и «ВКонтакте» публикует фото из комментаторской будки с подписью «Команда готова к эфиру». Событие уникальное, потому что комментатору будут помогать два игрока ХК «Брест».

На этапе проведения события публикуются сторис в «Instagram» информационно-развлекательного характера (музыкальная пауза в фойе между периодами, видео из комментаторской). В «Telegram» есть текстовая трансляция (информация о забитой шайбе соперника).

На этапе резонанса в «Instagram» и «Telegram» сделан репост из аккаунта Федерации хоккея Республики Беларусь с итоговой таблицей после игрового дня. В «Telegram» опубликована ссылка на фотоальбом встречи, он размещается в сети «ВКонтакте». В «Telegram» к концу дня размещен репост из аккаунта федерации “highlights” (видеофрагменты острых моментов игры). Через два дня в «Telegram» вновь появляется репост со страницы федерации о текстовом материале «...о чем игроки говорят в паузах». Сергей Шелег и Сергей Малявко прокомментировали матч “Бреста”. Разбираем на цитаты одну из самых ярких трансляций этого сезона». Далее, 23 февраля, в «Telegram» и «ВКонтакте» выходит превью игрока ХК «Брест», где он комментирует минувший матч с ХК «Неман».

отвечает на вопрос журналиста: «Насколько поражение от “Немана” и постоянная гонка за топ-6 влияет на команду?».

Делая выводы, можно заметить, что модели презентации спортивных матчей в аккаунтах двух белорусских клубов во многом схожи между собой: каждый клуб, презентуя спортивный матч, размещает материалы на этапе анонсирования, развития события, резонанса. Однако ХК «Неман», делая ставку на повышение активности своих подписчиков, стремится создавать контент, который связан с получением обратной связи, стимулированием комментариев: «угадать счет предстоящего матча», «выбрать топ-3 игроков прошедшего матча». Администраторы аккаунтов ХК «Брест», помимо набора традиционных публикаций (состав игроков, афиша матча, интервью), публикуют заимствованный контент из аккаунтов Федерации хоккея Республики Беларусь, а также, при наличии соответствующего повода, публикуют и авторский контент: фотоснимок и видео из комментаторской будки с участием игроков команды. Подчеркнем, что при этом «жизненный цикл» самого медиатизированного события на интернет-площадках ХК «Брест» длиннее (с 18 февраля по 23 февраля), чем у ХК «Неман» (с 18 февраля по 19 февраля).

Итак, онлайн-коммуникации дают возможность создавать медийные образы спортивных событий. Анализ показал, что на сегодняшний день пресс-службы спортивных клубов ищут свои подходы к презентации спортивных состязаний. Благодаря современным технологиям работа журналистов значительно совершенствуется и дает возможность повысить качество вещания и уровень презентации спортивных игр на разных этапах, что дает возможность аудитории не только получить информацию о событии, но и почувствовать атмосферу состязания, погрузиться в его эмоции, фактически стать участником. Профессиональный подход к презентации спортивных событий позволяет пресс-службе хоккейного клуба выполнить главные задачи – привлечь болельщиков, стимулировать интерес к хоккею, популяризировать спорт.

#### **Список использованной литературы**

1. Альбертин, Е. В. Паблик рилейшнз : конспект лекций / Е. В. Альбертин. – Тула, 2007 – 34 с.
2. Войтик, Е. А. Спортивная медиакommunikация в России в начале XXI в. / науч. ред. Б. Я. Мисоножников. – Томск : Изд. ТГУ. – 2013. – 240 с.
3. Потапов, Ю. А. Современная пресс-служба: учеб. для вузов / Ю. А. Потапов, О. В. Тепляков. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Юрайт, 2020. – 294 с.
4. Симоненко, Д. В. СМИ и интернет-пространство / Д. В. Симоненко // Вестн. науки и образования. – 2020. – № 18. – С. 80–96.

[К содержанию](#)

УДК 070

**Е. А. ДУБОВИК**

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

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

## **СИНКРЕТИЗМ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА И ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА В. ВЫСОЦКОГО**

**Ключевые слова:** В. Высоцкий, творческий метод, бардовская песня, лирика, русская литература, синкретизм.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу специфики творческого метода В. Высоцкого, одного из самых известных русских бардов. Рассмотрен аспект взаимодействия музыкальной и литературной составляющих, соединявшихся в художественной практике автора, при том что больше внимания уделено многогранности образа лирического героя В. Высоцкого. Отражая окружающую действительность, лирический герой вбирает в себя черты многих людей и приобретает синкретичные характеристики, в отдельных текстах проявляя себя по-разному.

Владимир Высоцкий внес огромный вклад в развитие русской словесности, оставив богатое литературное наследие. При этом неоспорим тот факт, что при жизни он был больше известен как бард и певец, а его вклад в литературу был оценен относительно недавно. Почти никто не читал стихотворений поэта при его жизни, при том что песни слышали все. Около одной трети произведений, не ставших песнями, долгое время вообще были малоизвестны. Песенное творчество автора является особым синтезом музыки, текста, манеры исполнения и голоса. Но нельзя забывать о своеобразии поэтики В. Высоцкого в стихосложении.

Специфика лирики В. Высоцкого с ее неповторимым стилем окончательно сформировалась к середине 60-х гг. XX в. К тому времени уже можно было выделить основные тематические направления творчества поэта. Исследователи насчитывают более двадцати основных тем: военная, сказочные песни, цыганские песни, жизнь криминальной среды, бытовая сатира, песни о конфликте человека и государства, человека и социального окружения, спортивная тема, аллегорические произведения, тема сказочной нечисти и др. [2, с. 234]. В большинстве лирических произведений В. Высоцкого присутствует скрытый подтекст. В случае наличия элементов сюжета он придает им философскую глубину и расширяет смысл. Выбрав для лирических произведений новую тему, автор уже не оставлял ее, а чаще всего развивал в последующих текстах.

Интересна как форма изложения, так и язык, которым разговаривают персонажи В. Высоцкого. Манера их речи не закреплена, часто в нее вплетаются жаргонизмы, слова, заимствованные из дворовой или лагерной лексики. В начале 60-х гг. тюремный сленг получил относительно широкое распространение, проникнув даже в среду интеллигенции. Это было неудивительным, ведь в предыдущие десятилетия миллионы советских граждан прямо или косвенно соприкоснулись с лагерными реалиями. В. Высоцкий в своих песнях тоже заговорил этим языком, используя его творчески, в художественных целях. Комментируя собственное творчество, автор замечал: «Я пишу от первого лица по двум причинам: первая – это то, что, может быть, мне как актеру, чтобы играть разных людей, намного удобнее говорить от первого лица, и вторая – из-за того, что в этих вещах есть мое собственное мнение и суждение о том предмете, о котором я разговариваю» [1, с. 5]. На уровне создания образа лирического героя также проявляется синкретизм.

Лирический герой В. Высоцкого многогранен и многолик, хотя все эти лица имеют и общие черты. Его лирические герои обычно отличаются разным социальным положением. К ним можно отнести представителей разных профессий (шофер, завмаг, рабочий, актер, певец, ямщик, агроном, председатель, врач, таможенник); людей различной социальной принадлежности (преступник, принц крови, разбойник, дворовая шпана, бродяга, воин, представитель правящей верхушки); героев, попавших в лирику ситуативно (попутчик, прохожий, наблюдатель, пассажир, собеседник); героев-алкоголиков или сумасшедших, которые зачастую оказываются самыми правдивыми и рассудительными на фоне остальных; сказочных персонажей и нечистую силу; спортсменов или людей, имеющих отношение к спорту (боксер, гонщик по вертикали, скалолаз).

За внешне простыми характеристиками нередко вырисовывается сложный образ лирического героя В. Высоцкого. Как отмечалось выше, он многообразен, но не противоречив. Можно выделить ряд черт, в той или иной степени характерных для большинства персонажей поэта.

Лирический герой поэта предельно жизнелюбив, его нельзя соблазнить, например райскими садами. Он не рвется к получению всех земных благ или достижению высокого социального статуса. Его вполне устраивает жизнь обычного человека, но такая, которая была бы комфортна лично для него. Именно поэтому очень часто лирический герой – это «маленький человек» XX в., современник автора.

Лирический герой В. Высоцкого зачастую показан в экстремальных ситуациях («Баллада о борьбе», «Кони привередливые», «Маски»). Именно в таких сложных условиях раскрывается сущность человека, чего не скажешь о серой обыденности. Смысл произведений заключается в том, что



герой должен сам решить, кто он, как поведет себя в конкретных условиях. Иногда экстремальность имеет характер не ситуации, а внутреннего состояния героя. В душе персонажа могут бушевать волны страстей, хотя внешняя обстановка будет повседневной, обыкновенной.

Характерной чертой лирических героев является и то, что главной направляющей их деятельности и всего существования остается правда и только правда. Именно в этом находит свое отражение «Я» В. Высоцкого, наделяющего различных персонажей чертами искателя правды. Лирический герой видит в окружающем мире две противоположные силы – Добро и Зло. Он вступает в противоречие не только с государственными или социальными силами, другими людьми, но и с самим собой («Дурацкий сон, как кистенем...», «Маски», «Случай в ресторане»).

Люди злые, с негативными чертами характера воспринимаются лирическим героем как враги. Равнодушие и пассивное наблюдение – то же зло, порок не меньший, чем подлость и предательство. Автор сам может высказываться в поддержку своих героев, осуждая людей с отрицательными моральными качествами или свойствами характера. Лирический герой – современник автора, обычный человек, попадающий в различные жизненные ситуации. Он смертен, уязвим, незаметен в толпе, но обладает огромной духовной силой, душевными качествами лучшей природы, которые выделяют его на фоне остальных.

К произведениям, которые в авторском исполнении известны только как стихотворения, можно отнести «Разговор в трамвае», «Мой Гамлет», «Черногорские мотивы», «Вступительное слово про Витьку Кораблева и друга закадычного Ваню Дыховичного». При этом и о своем песенном исполнении В. Высоцкий высказывался в своеобразном ключе, говоря, что он не поет, а исполняет стихотворения под музыку. Это показывает цельность природы автора, соединявшего разные системы образности.

Очевидно, трудно было бы выделить в песенном творчестве Высоцкого какую-то жанровую доминанту. И если в нем порою преобладают песни-монологи (от своего имени, от лица реальных и условных персонажей), то и в них, естественно, входит сюжетно-повествовательное («Дорожная история») или разговорно-диалогическое начало, которое в некоторых стихах организует текст («Диалог у телевизора»). Стремясь вступить в диалог с людьми, которым была адресована песня, Высоцкий использовал традиционную форму лирического, иронического, сатирического письма-обращения. Таковы, например, «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже», «Письмо в редакцию телевизионной передачи “Очевидное – невероятное” из сумасшедшего дома с Канатчиковой дачи», «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям» и др.

Нередко Высоцкий обращался к фольклорным жанрам и создавал в этом ключе собственные оригинальные произведения: сказки («Песня-сказка о нечисти», «Песня-сказка про джинна», «Сказка о несчастных сказочных персонажах»), притчи («Притча о Правде и Лжи»), частушки («Частушки к свадьбе»). И при всей кажущейся размытости жанровых границ отдельных произведений их циклы сливаются в художественное целое, в сложный и динамичный художественный мир. Откликаясь в своих песнях на «злобу дня», поэт видел и осмыслял ее масштабно, исторично и даже космически: Земля и небо, природные стихии, время, вечность, мироздание живут в его стихах, нынешний день нерасторжим в них с историей, сиюминутное – с вечным. Все это обогащало творческий метод автора и через синкретизм нередко выводило его к своеобразному космизму.

В. Высоцкий затронул в творчестве самые разные стороны жизни. Это и «блатные» песни, и баллады, и любовная лирика, и песни на политические темы, часто сатирические или содержащие критику (чаще выраженную эзоповым языком) существующего строя, и положения дел, юмористические песни и песни-сказки [3].

Определенное количество песен связано с горами, альпинистами. Это песни «Скалолазка», «Прощание с горами», «Здесь вам не равнина», «Затяжной прыжок». В пояснении к источникам создания этих песен В. Высоцкий ссылается на классические ямщицкие песни: «Степь да степь кругом», «Уж ты степь моя, степь Моздокская». Народная традиция прослеживается и в произведениях сказочного характера (о нечистой силе и ее деяниях), как например: «Песня про нечисть», «Песня про плотника Иосифа, деву Марию, Святого Духа и непорочное зачатие».

Нельзя утверждать категорично, но сложно назвать барда, поэта, исполнителя, который мог бы тогда (а отчасти и сейчас) посоревноваться в популярности с В. Высоцким. Он пробуждал в душах советских граждан то, что они уже чувствовали, но не решались выразить словами. Творчество автора настолько многогранно в поэтике и системе образности, что находило путь даже сквозь рамки цензуры и достигало каждого.

#### Список использованной литературы

1. Высоцкий, В. С. Кони привередливые: песни, стихотворения / В. С. Высоцкий. – М. : ЗАО ЭКСМО-Пресс, 1998. – 480 с.
2. Карапетян, Д. Владимир Высоцкий. Между словом и славой. Воспоминания / Д. Карапетян. – М. : Захаров, 2012. – 278 с.
3. Чернышева, Е. Г. Судьба и текст Высоцкого: мифологизм и мифопоэтика [Электронный ресурс] / Е. Г. Чернышева. – Режим доступа: <http://www.visotsky.ru>. – Дата доступа: 13.05.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.09:81'373

**А. С. ДЫДЗІК**

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – В. М. Касцючык, канд. філал. навук, дацэнт

## **КАНЦЭПТ “ЛЁС” У ПАРЭМІЯХ З ТВОРАЎ БЕРАСЦЕЙСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ**

**Ключавыя словы:** канцэпт, моўная карціна свету, ментальнасць, парэмія, прыказка, выслоўе.

**Анотацыя.** У артыкуле разглядаюцца ўжытыя ў мастацкай літаратуры берасцейскіх пісьменнікаў парэміі, якія з’яўляюцца выразнымі сродкамі для адлюстравання нацыянальна-культурнай карціны свету беларусаў. Даследуецца сувязь канцэпта “Лёс” з канцэптам “Бог”. Робіцца выснова, што ў творах пісьменнікаў Берасцейшчыны канцэпт “Лёс” адначасова тлумачыцца як найвышэйшая сіла і як жыццёвы шлях чалавека, на які паўплываць немагчыма.

Мова – люстэрка жыцця і працы народа, яго грамадскага і культурнага развіцця. Яна адлюстроўвае багаты жыццёвы вопыт народа, асаблівасці яго мыслення і псіхікі, эстэтычныя нормы.

Адным з актуальных аспектаў сучасных лінгвістычных даследаванняў з’яўляецца моўная карціна свету, пад якой разумеецца закадзіраванае ў адзінках мовы і характэрнае для пэўнага этнаса як яе носбіта ўнікальнае ўспрыманне рэальнасці і сімвалічнага сусвету. Менавіта нацыянальна-культурная карціна свету ўвасабляе “кагнітыўна-псіхалагічную рэальнасць, якая выяўляецца ў разумовай, пазнавальнай дзейнасці народа, у яго паводзінах – фізічных і вербальных” [6, с. 5].

Своеасаблівае бачанне моўнай карціны свету беларусаў перадаецца ў мастацкіх кантэкстах берасцейскіх пісьменнікаў пры дапамозе парэмій. Карціна свету, па вызначэнні Л. В. Леванцэвіч, “складаецца з канцэптаў і сувязей паміж імі, таму яе зрэдку называюць канцэптуальнай карцінай свету” [4, с. 38]. Канцэпт – гэта “асноўная адзінка ментальнасці, якая заключае ў сабе яркае вобразнае ўяўленне і сукупнасць асацыяцый і канатацый, што рэпрэзентуюцца вербальна моўнымі адзінкамі розных узроўняў” [4, с. 39].

Канцэпт “Лёс” у прозе берасцейскіх пісьменнікаў прэзентуецца дастаткова выразна. Паняцце лёсу, адносіны беларускага народа да яго раскрываюць адну з характэрных рыс беларускай ментальнасці.

У “Тлумачальным слоўніку беларускай мовы” даецца наступнае азначэнне лексем *лёс*: 1) ‘ход падзей, якія складваюцца незалежна ад волі чалавека; збег акалічнасцей’, 2) ‘доля’, 3) ‘развіццё чаго-небудзь; далейшае існаванне’ [8, с. 41]. Прыведзеныя азначэнні паняцця *лёс* абазначаюць

жыццёвы шлях, які ўжо быў пройдзены або які неабходна прайсці. З гэтага вынікае, што лёс паўстае як нейкая сіла, што кіруе жыццём чалавека і яму непадуладная.

Народнае разуменне названага паняцця выяўляецца ў парэміях, выкарыстаных у творах берасцейскіх пісьменнікаў. Так, парэміі *Як есць, так і добра; Што будзе, тое будзе* ўказваюць на прадвызначанасць лёсу чалавека, паўплываць на які няма магчымасці. Яны выкарыстаны У. Гніламёдавым у наступных кантэкстах: “Прускаўцы прывыклі мірыцца з жыццём: як ёсць, так і добра [3, с. 10]; – Глядзі, тыя суддзі ўсе адымуць, вернешся дадому адно з пугаю. – Ну, ужо, што будзе, тое будзе” [1, с. 218]. Лёс – гэта тое, чаго сам чалавек змяніць не ў сілах, бо атрымлівае яго звыш.

Канцэпт “Лёс” блізкі па значэнні да канцэпта “Бог”. Гэта тлумачыцца тым, што “ў хрысціянстве Бог – адзіны справядлівы суддзя, ад якога залежыць жыццё і шчасце чалавека” [5, с. 107]. Яскравае пацвярджэнне гэтаму выяўляецца ў прыказках, ужытых У. Гніламёдавым у ягоных раманнах: *Без Бога не да парога; Усё ва ўладзе Бога; Неіспавядзімы шляхі Гасподнія; Калі Бог захоча пакараць, дык перш за ўсе розум адыме; Бог не без міласці; Аднаму Богу вядома; Адзін Бог ведае*. Названыя моўныя адзінкі падкрэсліваюць, што ў моўнай карціне свету беларусаў Бог паўстае вырашальнікам лёсу чалавека: – *Цікава, што будзе пасля вайны? – камусьці, а можа, сама сабе задала пытанне Хомчыха. – Гэтага ніхто не можа сказаць, аднаму Богу вядома, – прамовіў вандроўнік* [2, с. 13]; – *Паўлінка дапамагае, апякуецца мной, часам вячэру згатуе, а па гаспадарцы Нупрэі крыху дапамагае, швагер наш. Яшчэ адну ікону купіў. Брэсцкі мастак Чураба намаляваў. – Амброжый наморшчыў лоб. – А што далей будзе, толькі адзін Бог ведае. Каб горай не было* [2, с. 250].

Пісьменнікі вельмі часта выкарыстоўваюць такія парэміі ў мастацкім дыскурсе з мэтай раскрыцця лёсу сваіх персанажаў: – *А ты як ацалеў? – Я пад падлогу схавайся, не знайшлі. Як выграбся з той бяды, і сам не ведаю. – Нічога не зробіш, трэба пацярпець, Бог не без міласці* [2, с. 9]; “*Калі Бог захоча пакараць, дык перш за ўсе розум адыме,*” – *успомніў Лявон старую прымаўку* [1, с. 136]. Згаданы кантэкст пацвярджае думку К. С. Півавара: “Беларусы чакалі долю найперш ад Бога” [5, с. 107].

Выслоўі *Без Бога не да парога; Ус ва ўладзе Бога; Неіспавядзімы шляхі Гасподнія; Не дай Бог свінні рог – бо і неба скапае* дапамагаюць ацаніць сітуацыю, падкрэсліваючы, што без Бога як вярхоўнай істоты і кроку не ступіш, што ўсё падуладна толькі Богу, супраць волі Бога не пойдзеш: *І дома казалі: без Бога не да парога!* [3, с. 106]; *Куземка зноў спаслаўся на Бога. – Усе ва ўладзе Бога. Без яго парадак немагчымы. Божым заповедзям прэчыць нельга* [2, с. 289]; – *Сястра мая Домна піша, што засуха ў іх, неўраджай. – Супраць Бога не пойдзеш, неіспавядзімы*

*шляхі Гасподнія. Застаецца толькі здзіўляцца [2, с. 128]; – Я вот гляджу, не першы год на белым свеце жыву: не дай Бог свінні рог – бо і неба скапае. Гэлька злодзеі! Хто сам такі, на другога кладзець знакі [7, с. 46].*

Удзячнасць чалавека Богу выяўляецца праз прыказку *Дай, Божа, заўтра тожа*, якую выкарыстоўвае ў сваім маўленні адзін з персанажаў рамана “Уліс з Прускі”: – *Каб заўжды так, то няблага было б, – пагадзіўся з нявесткай Кірыла... – Дай, Божа, заўтра тожа, – лоўка ўставіў слова Куземка, які засяроджана і ўдумліва смакаваў кожную з падаваемых Марыляю страў [3, с. 69].*

Вывучэнне канцэптасферы беларусаў дазваляе выявіць асаблівасці ментальнага свету беларускага народа, спасцігнуць культуру народа. Аналіз моўнай інфармацыі паказвае, што лёс – сапраўды канцэптually важнае паняцце для кожнага беларуса. Гэта адзін з найважнейшых вырашальнікаў будучыні. Сапраўдны беларус здаўна хваляваўся за сваю будучыню, дбаў пра шчасце. Беларусы даўно заўважылі, што не ўсё ў жыцці можа ісці так, як хочацца. Жыццё і шчасце чалавека залежыць толькі ад Бога – адзінага справядлівага судзі. У моўнай карціне свету беларусаў канцэпт “Лёс” тлумачыцца як найвышэйшая сіла і як жыццёвы шлях чалавека. Таму не дзіўна, што названы канцэпт шырока выкарыстоўваецца ў творах берасцейскіх пісьменнікаў з мэтай характарыстыкі персанажаў, іх долі.

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гніламедаў, У. Вяртанне : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 429 с.
2. Гніламедаў, У. Пасля вайны : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Бел. навука, 2021. – 524 с.
3. Гніламедаў, У. Уліс з Прускі : раман / У. Гніламедаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.
4. Леванцэвіч, Л. В. Праблемы лінгвакультуралогіі і этналінгвістыкі : курс лекцый / Л. В. Леванцэвіч. – Брэст : БрДУ, 2016. – 116 с.
5. Півавар, К. С. Беларуская ментальнасць у моўнай прасторы мастацкага тэксту [Электронны рэсурс] : манаграфія / К. С. Півавар. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машэрава, 2015. – 155 с. – Рэжым доступу: <https://lib.vsu.by/jspui/bitstream/123456789/6655/4...Манагр.pdf>. – Дата доступу: 25.01.2023.
6. Попова, З. Д. Язык и национальная картина мира / З. Д. Попова. – Воронеж : Истоки, 2003. – 59 с.
7. Супрунчук, В. Жывеш толькі раз : раман / В. Супрунчук. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 254 с.
8. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы : у 5 т. – Мінск : Беларус. Савец. энцыкл., 1979. – 672 с. – Т. 3 : Л–П.

[К содержанию](#)

УДК 811.111+811.161.1

### **Т. И. ЗЕЛЕНКО**

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

Научный руководитель – О. Б. Переход, канд. филол. наук, доцент

## **ЛИЧНАЯ НОМИНАЦИЯ КАК ОБЪЕКТ СРАВНЕНИЯ В КОМПАРАТИВНЫХ ФРАЗЕОЛОГИЗМАХ**

**Ключевые слова:** личная номинация, компаративный фразеологизм, устойчивое сравнение, объект (эталон) сравнения, прагматические характеристики, образно-оценочное содержание

**Аннотация.** В статье рассмотрены компаративные фразеологизмы русского языка, в компонентном составе которых содержатся номинации лица в функции объекта (эталона) сравнения. Охарактеризованы структурно-грамматические и образно-содержательные особенности фразеологизмов. Установлены номинации лица эталонной части фразеологизмов с точки зрения денотативного значения, выявлены номинативно-прагматическое содержание и образно-оценочный смысл устойчивых сравнений.

Особый прагматический вес в лексическом составе устойчивых сравнений, или компаративных фразеологизмов (КФ), имеют обозначения человека – личные номинации, *nomina agentis*. Антропоцентричность языка предопределяет особое положение номинаций лица в лексике и коммуникации: они всегда находятся в центре языковой системы и речевой активности говорящих. Личные номинации, с одной стороны, представляют знания о человеке, а с другой – выражают отношение к лицу всего социума. Смысловая структура КФ включает не только логико-понятийный компонент, но и многообразные коннотативные смыслы.

Обращение к «Большому словарю русских народных сравнений» [2], составленному В. М. Мокиенко и Т. Г. Никитиной, «Краткому тематическому словарю устойчивых сравнений русского языка» под редакцией Л. А. Лебедевой [1] позволило путем сплошной выборки выделить около 1500 фразеологических компаративов, в речевой части которых выступают номинации лица. Объект (эталон) сравнения может быть представлен отдельным словом (быть на виду как артист, почитать как богиню, нарядный как жених) или личной номинацией в сочетании с другими словами, что обеспечивает развернутый образ сравнения (сидеть как король на именинах, тянуться как пьяница к вину, брызгать как священник кропилькой и др.).

Со структурно-грамматической стороны большинство обозначений лица в КФ – это имена существительные: непрямые (брат, дед, князь,

агент; баба, мать, мымра, теща и др.) и производные (беспризорник, кормилец, повелитель; аристократка, молодуха, нищенка, старушонка и др.). Фиксируются также субстантивированные прилагательные (нести́сь как бешеный, вид как у юродивого, дышать как хворый) и причастия (мчаться как ошпаренный, остаться как оплеванный, сидеть как сосватанный). Изредка отмечены несвободные словосочетания (приглашать как свадебного генерала; непогрешим как папа римский; хныкать как кисейная бабышня; прикинутый как лондонский жених и др.).

Анализ содержательной структуры обозначений лица в эталонной части КФ позволяет разделить их прежде всего на две большие группы с точки зрения гендерных характеристик: выявлено около 1100 номинаций представителей мужского пола и около 400 – женского. Преобладание слов мужского рода связано со спецификой социальных отношений в предыдущие эпохи. Например, раньше только мужчины могли быть священнослужителями (молчать как архиерей на приеме, вид у кого как у иезуита, непогрешим как папа римский); состоять на военной и гражданской службе (вставить как солдат, бритый как новобранец, цепок как подьячий, пытать кого как прокурор), только они могут получать некоторые социальные и поведенческие оценки (бабник, недоросль, подонок, расстрига, удалец, холуй, чмо, чудик).

В роли эталона сравнения возможны и женские номинации, не имеющие в силу особенностей семантики парных соответствий по роду: *таскать кого куда что повивальную бабу* ('о человеке, которого постоянно зовут куда-либо, все время привлекают к какой-либо деятельности'), *как бабушка нашептала* ('об ощущении быстрого и полного облегчения, исцеления, освобождения от чего-либо'), *выходка у кого как балерина* ('о чьей-л. легкой, пружинистой и грациозной походке'), *красивая как мадонна* ('об идеально, возвышенно и недоступно прекрасной женщине').

Гендерная характеристика номинации эталона в большинстве случаев не является определяющей ни для ее прагматического содержания, ни для смысла КФ. Так, сравнения *лежать* (разлечься, развалиться) *как барин – лежать* (развалиться, разлечься) *как барыня* одинаково неодобрительно характеризуют праздно и по-хозяйски улегшегося где-либо человека, но во втором случае – женщину.

Гендерные характеристики лица обязательно оказываются основой образности сравнения только в том случае, если номинации женщин и мужчин характеризуют представителей противоположного пола. При этом обычно актуализируется негативный оценочный смысл: *вести себя как баба* ('о малодушном, трусливом, нерешительном мужчине'), *как базарная баба* ('о сварливом, ворчливом, скандальном мужчине'), *забывчив как девушка* ('о быстро забывающем человеке'), *вертеться перед зеркалом как*

*красна девка* ('о прихорашивающемся, вертящемся перед зеркалом юноше или мальчике') и др.

*Nomina agentis* в устойчивых сравнениях аккумулируют также огромную информацию, обусловленную экстралингвистическими факторами, социальной и индивидуальной психологией, культурой человека и т. д. Прагматика личных номинаций в КФ включает различные статусно-оценочные компоненты смысла. К ним можно отнести:

1) обозначения семейно-возрастного статуса – позитивнооценочные (батенька, батюшка, батька, мать, родитель, отец, жених, парень, девушка) и негативнооценочные (сирота, сиротинка, сиротинушка, сиротка, сироточка, вдовец, вдова, пацан и др.). Сравним: *жить как у батеньки* (одобр. 'о богатой, обеспеченной жизни'), *ходить как жених* (одобр. 'о богатом, красиво одетом мужчине') – *жить как сирота* (неодобр. 'об одинокой жизни'), *вести себя как пацан* (неодобр. 'о несерьезном поведении взрослого мужчины');

2) обозначения социально-имущественного статуса – позитивнооценочные (барин, барон, боярин, король, набоб, пан, хан, царь, барыня, богач, боярыня, принцесса и др.) и негативнооценочные (батрак, бедняк, беженка, беспризорный, босяк, изгой, нищенка, смерд и др.). Сравним: *вид как у боярина* (одобр. 'о богато и нарядно одетом человеке'); *вид как у босяка* (неодобр. 'о грязно и бедно одетом человеке');

3) обозначения профессионально-должностного статуса – позитивнооценочные (адмирал, генерал, полководец, профессор, хозяин и др.) и негативнооценочные (акробат, арлекинка, блудница, бурлак, нянька, пастух, скоморох, трубочист, ученик, холоп, циркач, шлюха). Сравним: *чувствовать себя как хозяин* ('об ощущении самостоятельности и независимости'); *работать как бурлак* (неодобр. 'о человеке, выполняющем тяжелую, непосильную работу').

Кроме этого, личные номинации могут содержать рационально-оценочные компоненты смысла, которые содержат разные характеристики лица: физические (богатырь, слепец, хромоножка, паралитик, шкет, чахоточный); интеллектуальные (дурак, недотепа, чокнутый, недоумок), поведенческие (удалец, ханжа, тюхтя, пьяница, шленда) и др. Все они участвуют в мотивации общего смысла фразеологических компаративов.

Поскольку сравнение обретает статус устойчивого постепенно, то личные номинации, выступающие в рематической части КФ, нередко принадлежат к пассивному словарю: *пить как извозчик*; *работать как бурлак*; *ходить* (грязный) *как арап*; *жить как князь* и др. Кроме того, в «Большом словаре русских народных сравнений» фиксируются диалектные, разговорные, жаргонные *nomina agentis*. Например, *сидеть как албан* ('албанец'), *говорить что балакирь* ('болтун') отмечены в псковских гово-



рах; шутливая характеристика неуклюжего человека: *ворочаться словно алфей* (алфей ‘неуклюжий человек’) – во владимирском говоре; *жить с кем как жихарь* ‘временный жилец, постоялец, квартирант’ – в новгородском. В материалах исследуемого словаря отмечены и жаргонные личные номинации: *вести себя как сявка* (воровской жаргон), *дотошный как следак* (молодежный жаргон) и некоторые другие.

Анализ структуры и смысла КФ показывает, что человек как объект сравнения в эталонной части фразеологизмов предстает как очень значимый образ. Личные номинации выполняют аллюзивную функцию, участвуют в формировании смысла и прагматики фразеологизмов, служат выражению образно-оценочного содержания сравнения на основе сопоставления человека с другим человеком. Они продуцируют такие важнейшие прагматические характеристики сравнения, как оценочность, образность, экспрессивность, определяют его стилистическую квалификацию.

#### **Список использованной литературы**

1. Лебедева, Л. А. Устойчивые сравнения русского языка : крат. темат. слов. / Л. А. Лебедева – М. : ФЛИНТА, 2011. – 300 с.
2. Мокиенко, В. М. Большой словарь русских народных сравнений / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – М. : ОЛМА Медиа Групп, 2008. – 800 с.

[К содержанию](#)

УДК 82.0

**Е. С. КАЛМЫКОВА**

Россия, Волгоград, Волгоградский государственный  
социально-педагогический университет

Научный руководитель – Л. В. Жаравина, доктор филол. наук,  
профессор

### **СОВРЕМЕННАЯ РЕЦЕПЦИЯ КЛАССИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО)**

**Ключевые слова:** герменевтика, горизонт ожидания, интерпретация, художественный текст, читатель.

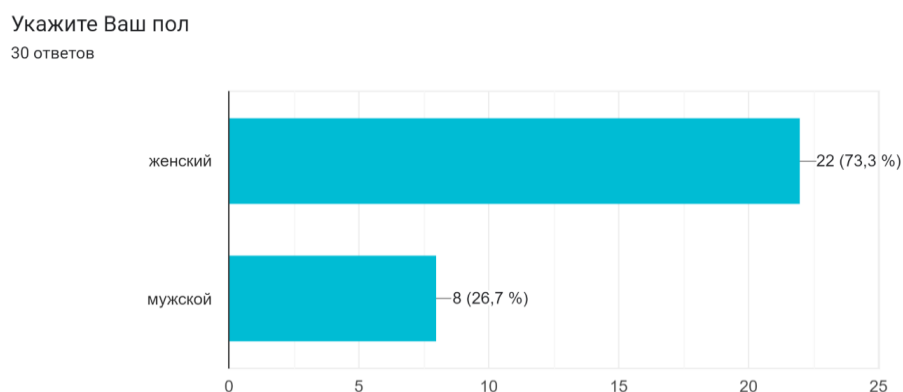
**Аннотация.** В статье представлены результаты опроса жителей г. Волгограда, основанного на анализе читательской рецепции классических текстов. Выявлен широкий спектр различных мнений, направленных в конечном счете на внесение корректив в практику школьного преподавания отечественной словесности.

Писатель почти всегда ищет своего читателя и ориентируется на него. Адекватная оценка замысла литературного произведения является важным стимулом художественного развития. Творчество Ф. М. Достоевского всегда вызывало споры и способствовало формированию двух противоположных позиций: за и против. История показала несостоятельность оппозиционных мнений. Однако это вовсе не означает, что и среди поклонников автора не может быть противоречий в их отношении к его отдельным произведениям. Мы ставили своей целью провести небольшой опрос и выяснить особенности рецепции классических текстов в наши дни. Реципиентами выступали жители города Волгограда, отличающиеся по гендерным, возрастным, профессиональным и социальным характеристикам.

В теоретическом и методологическом плане мы исходили из того значения, которое приобрела в современных условиях герменевтика – наука о понимании произведений искусства и их интерпретации. Доказано, что чрезвычайно важно учитывать горизонт читательского ожидания, его соотношение с авторской реализацией художественного замысла. В таком случае читатель часто выступает в роли соавтора, способный домысливать художественный текст, так как, согласно немецкому философу Ганцу Георгу Гадамеру, основателю герменевтики, в процессе чтения «горизонт ожидания» реципиента претерпевает постоянные изменения, получая внешние сигналы [3]. Конечно, далеко не всегда читательское восприятие оказывается продуктивным. Тем не менее чтение – это «труд и творчество» [1, с. 55–69], и герменевтический треугольник, т. е. взаимодействие трех сторон (автор, текст, читатель) – необходимое звено литературного процесса.

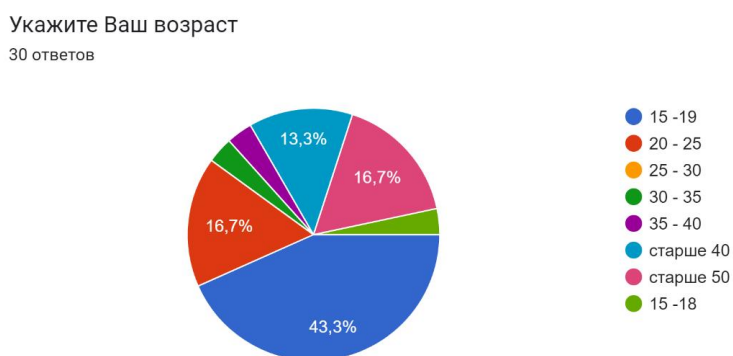
Участниками опроса, проведенного нами в сентябре – декабре 2022 г., были волгоградцы нескольких половозрастных групп. Их процентное соотношение отражено на рисунке 1:

Рисунок 1 – Процентное соотношение половозрастных групп



Возрастное различие отражено на рисунке 2:

Рисунок 2 – Возрастное различие реципиентов



Результаты опроса показали:

- Среди опрошиваемых от 15–19 лет, основную массу которых составляли студенты 1 курса ВГСПУ (помимо филологов), на вопрос: “Где и когда произошло Ваше знакомство с творчеством Ф. М. Достоевского?” только один участник сказал о личном интересе, побудившем его к самостоятельному изучению, остальные же сослались на школу как первоисточник. Следует отметить, что подобная пропорция распространялась и на другие возрастные категории читателей. Практически все признали стимулирующую роль учителя, побуждающую к прочтению романа «Преступление и наказание», только у 3 человек из 30 (один процент) произведение

не вызвало интереса в силу его сложности и непонятности. На сложность, заставляющую отказаться от самостоятельного прочтения, ссылались в дальнейшем и некоторые другие собеседники. Что же касается заинтересованных читателей, то выяснилось, что, как правило, интерес ограничивался осмыслением сюжетной линии романа, и только немногие изъявили желание постигнуть азы художественного мастерства писателя. При этом реципиенты, самостоятельно изучавшие тексты, не имели стопроцентной уверенности в собственной правоте.

- Отвечая на вопрос: *“Какое произведение Вам наиболее близко?”* чаще всего упоминали именно «Преступление и наказание» (что вполне закономерно, если учитывать школьную программу), и лишь единицы назвали роман «Идиот», повести «Бедные люди» и «Записки из подполья».

- На вопрос: *“Когда Вы последний раз перечитывали какое-либо произведение Ф. М. Достоевского?”* большинство ответили, что либо читали в недавнем прошлом, либо давно не читали и не читают сейчас из-за нехватки времени. Но нечитавших вообще не оказалось.

- Конечно, самым проблематичным оказался пункт анкеты, затрагивающий проблему адекватности читательского понимания авторскому замыслу. Почти каждый опрошиваемый признался в том, что понял замысел Достоевского частично, и для более глубокого осмысления ему была необходима помощь преподавателя или обращение к работам специалистов-литературоведов. Правда, были те, кто, как они считали, без особых трудностей разобрались в идейно-художественной основе авторской позиции.

- Что касается «горизонта ожидания», то большинство, приступая к изучению текста романа «Преступление и наказание», делали ставку на криминальную драму, сюжетную остроту, запутанную интригу и только затем на нравственно-философскую проблематику. Однако по прочтении текста выяснилось, что практически каждый нашел тему для дальнейших раздумий. На вопрос: *“Какая мысль писателя является наиболее важной для Вас?”* отвечали так: «Все люди заслуживают достойной жизни, особенно в период перемен или катаклизмов». Или: «Важны признание собственных ошибок, процесс покаяния, стремление жить по чести и совести».

- Потребность перечитать произведения участники опроса связывали с необходимостью изменить школьное представление об изученном художественном материале и «новыми» глазами пересмотреть текст.

Рассмотрим возрастную категорию опрошенных 20–25 лет. Ее составили представители разных профессий, также не имеющие отношение к филологии. Анализируя их ответы на те же вопросы, мы прежде всего опираемся на школьные знания. Но читателей, которые объясняли отсутствие желания продолжить знакомство с произведениями писателя вне школы по причине их сложности, оказалось в процентном отношении

в два раза больше. Помимо романов «Идиот» и «Преступление и наказание» как наиболее известных, чаще всего указывали «Братьев Карамазовых». Но независимо от широты кругозора, горизонт читательского ожидания, как правило, оправдывался, так как реципиенты уже имели изначальное представление о великом писателе-психологе, внимательном к переживаниям, мыслям и чувствам отдельной личности. Более полно, чем предыдущая, данная возрастная группа сформулировала то, что можно «взять» из произведения Достоевского для себя: «веру в человека», «необходимость несколько раз обдумывать решение, прежде чем приступить к его реализации», «ответственно строить свои отношения с другими людьми и обществом в целом».

При переходе к следующей возрастной группе (30–40 лет) мы каких-либо существенных отличий от предыдущей не выявили. Также в числе наиболее популярных назывался роман «Преступление и наказание»; аналогичным образом акцентировалась сюжетно-криминальная линия романа; подчеркивалась неуверенность в своих возможностях многосторонне понять замысел автора. На вопрос: «Совпали ли Ваши ожидания до и после прочтения романа?» прозвучал ответ: «Было сложно, но интересно, поэтому скорее да, чем нет». Наиболее актуальная мысль писателя, которая может служить жизненным ориентиром в наши дни, сформулирована так: «вера в человека; убежденность, что в сложных ситуациях необходима поддержка и опора близких; бесконечность поисков смысла происходящего».

Рассмотрим последнюю возрастную группу читателей (40–50 лет и старше). Они также вспоминали уроки литературы, своих учителей-словесников, называли в числе наиболее запомнившихся романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы». Правда, не обошлось без казусов, и один опрашиваемый приписал Достоевскому роман И. С. Тургенева «Отцы и дети». Более глубоко, чем предыдущих собеседников, читателей этой старшей возрастной группы интересовало мастерство Достоевского-психолога, с которым они связывали вопрос о художественном человековедении. «Понимание души человеческой» определялось как главное достижение автора, определившего его вклад в русскую и мировую литературу. Однако, к сожалению, и эта возрастная группа ссылалась на нехватку времени, хотя ее представители неоднократно изъявляли желание читать и перечитывать тексты, оценивая их с позиций приобретенного жизненного опыта. Об этом заявил даже читатель, чей интерес к Достоевскому был, по его словам, «отбит» в школьные времена.

Анализируя данные проведенного опроса, мы приходим к следующим выводам: 1. Средняя школа по сей день остается основным первоисточником приобретенных знаний о творчестве Ф. М. Достоевского. 2. Исходная реакция читателей-непрофессионалов носит преимущественно

эмоциональный характер и основывается на категориях нравиться/не нравиться, понятно/непонятно, интересно/не интересно. 3. Редко кто из читателей-любителей интересуется обстоятельствами жизни писателя, тем более творческой историей того или иного произведения. 4. Как правило, литературоведческие познания ограничены вопросами сюжетосложения и не имеют исследовательской направленности. 5. Практически во всех случаях читатели пытаются проецировать на литературные впечатления свой жизненный опыт, минимальный в 15–20 лет и достаточно солидный у людей старше сорока лет. 6. Но главное все же заключается в том, говоря о Достоевском, каждый из опрошенных показал в принципе адекватное понимание места писателя в отечественной культуре.

Древние мудрецы считали, что книги имеют свою судьбу и живут своей жизнью. По отношению к автору «Преступления и наказания», как и к другим русским классикам, это утверждение в высшей степени не только справедливо, но и актуально. И все же заметим: хотелось бы, чтобы процесс чтения классической литературы в наши дни был бы более широким и интенсивным и не вытеснялся бы произведениями массовой или сетевой литературы, тем более узкоспециальной информацией. Д. С. Лихачев в «Письмах о добром и прекрасном» призывал: «Любите читать» [4, с. 121]. Более того, одним из источников современной герменевтики является теория диалога М. М. Бахтина. Ф. М. Достоевский, по словам ученого, считая диалогические отношения универсальными, строил «большой диалог» [2, с. 56]. Погружаясь в мир классических произведений, читатель вступает в диалог с их авторами, диалог бесконечный, творческий и жизненно необходимый. Именно поэтому и в XXI в. чтение остается основным способом нравственно-интеллектуального развития личности.

#### Список использованной литературы

1. Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.
2. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Augsburg, 2002. – 167 с.
3. Герменевтика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://spravochnick.ru/filosofiya>. – Дата доступа: 23.12.2022.
4. Лихачев, Д. С. Письма о добром и прекрасном (избранное) / Д. С. Лихачев. – М. : Дет. лит. 1989. – 238 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.

**А. С. КУЗІЧ**

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – В. М. Смаль, канд. філал. навук, дацэнт

## **АКСІЯЛАГІЧНАЯ ПРАСТОРА ТВОРАЎ ДЗІЦЯЧАГА ЧАСОПІСА “ВЯСЁЛКА”**

**Ключавыя словы:** дзіцячая літаратура, проза, маральныя каштоўнасці.

**Анатацыя.** Прааналізаваны сацыяльна-культурныя арыенціры твораў для дзяцей у беларускім перыядычным друку. На прыкладзе часопіса “Вясёлка” адзначаецца, што кантэнт дзіцячай перыядыкі спрыяе фарміраванню гарманічнай і духоўна багатай асобы дзіцяці.

На старонках дзіцячага часопіса “Вясёлка” знаходзім вялікую колькасць мастацкіх твораў, арыентаваных на фарміраванне ўдумлівай, дасведчанай і выхаванай асобы чытача. Асаблівае месца займаюць творы, прысвечаныя традыцыям і вераванням беларусаў. Так, аповяданне Р. Баравіковай “Юр’я” адкрывае юнаму чытачу цікавую гісторыю пра святаго Юрыя – заступніка ўсёй жывёлы, палеткаў і ўвогуле ўсіх сядзібаў. У вусны бабулі – галоўнай гераіні твора – укладваецца аповед пра паходжанне гэтага старажытнага свята, якім так зацікавілася маленькая ўнучка Ніна: *“Раты ён ваўкам замыкае, каб яны ні каровак у полі, ні коней на начлезе не чапалі. Воўк жа – драпежнік! Паспрабуй яму пашчу не замкнуць! А Юрый адважны вельмі, і конь у яго чароўны. Вось і з’явілася ў людзей свята ў яго гонар. Заўтра шостага мая – Юр’еў дзень”* [1]. Падобныя творы фарміруюць у чытачоў пачуцце павагі да свайго мінулага, выклікаюць цікавасць да багатай фальклорнай спадчыны сваіх продкаў, раскрываюць асаблівасці іх светапогляду.

Часопіс “Вясёлка” мае ў сваім творчым набытку шмат павучальных і цікавых казак, сабраных з розных куткоў свету і перакладзеных на беларускую мову. Індыйская казка “Вярблюд і шакал” у перакладзе У. Ягоўдзіка закранае праблему здрады і пакарання. Змест твора фарміруе ў чытачоў разуменне таго, што за кожнае злачынства прыйдзецца заплаціць, таму заўсёды трэба ўсе рабіць з сумленнасцю: *“У кожнага свае звычкі, але той, хто за дабро адплаціў злом, не пазбегне пакарання”* [9].

Пачуцце адказнасці за свае ўчынкі фарміруе ў юнага адрасата і башкірская народная казка “Ястраб і певень”. Певень з курыцай пазайздросцілі свайму сябру ястрабу, які меў пунсовыя каралі і прыгожы грабенчык, таму вырашылі падманам забраць гэтыя каштоўныя для іх рэчы: *“І вось бедаваў, бедаваў певень, ды з гора і рашыўся на непахвальную справу.*

*Адшукаў за гаспадарскай хатай, за сваім куратнікам, за дваром у чартапалоху пару семечак дурманнай сон-травы. І, калі ястраб прыляцеў у госці, певень падсунуў семкі ў карыта, у ячмень” [10]. Зразумеўшы, што здарылася, ястраб пачаў помсціць сваім крыўдзіцелям. Кожны дзень ён прылятаў і пужаў маленькіх куранят. Гэтая гісторыя выходзіла ў чытачоў уменне заўважаць сваю прыгажосць, якая можа быць без яскравых караляў і грабенчыкаў, а не зайздросціць чужой.*

З самага ранняга дзяцінства бацькі вучаць сваіх дзяцей ахайна і беражліва ставіцца да кнігі. Да гэтага прызывае і казка Міхася Слівы “Як кнігі дзяўчынку выхавалі”, у якой паказана, якія наступствы могуць чакаць кожнага юнага чытача, які, як і галоўная гераіня Таня, любіць выдзіраць, размалёўваць і псаваць кнігі: “– *Як мне вас шкада! Сёння вы такія прыгожыя, акуратныя, але неўзабаве будзеце такімі ж бруднымі ды падранымі, як і я... Мабыць, думаеце, што я старая? Гэта не так. Таня зрабіла мяне такой.*

– *Дык што ж рабіць? Як быць?*

*Нечакана загаварыў Буквар:*

– *А зробім вось што. Калі Таня разгорне кніжку, няхай усе літары пачнуць скакаць з месца на месца. Тады яна ніводнага слова не прачытае” [8]. Паводзіны дзяўчынкі павінны выклікаць у чытача асуджэнне, абудзіць жаданне беражліва ставіцца не толькі да кніг, але і да ўсіх рэчаў вакол.*

Апавяданне беларускай пісьменніцы Г. Лукашэвіч “Навука чытання” дэманструе юнаму чытачу, які толькі-толькі знаёміцца з кнігай, як важна ўмець чытаць і разумець прачытанае. Галоўны герой твора Алесь так і не навучыўся гэтаму, таму вымушаны быў пайсці ў лес жыць з жывёламі. “*Хто не чытае, той шчасце ў лесе шукае. А хто чытаць умее, той сярод людзей шчаслівы будзе” [6], – вучыць пісьменніца.*

Не баяцца прыйсці на дапамогу іншаму ў цяжкую хвіліну і ахвяраваць сваім дзеля іншага вучыць казка Анатоля Бутэвіча “Як праменьчык зернейка выратаваў”. Пакладзены ў аснову сюжэта апавед пра выратаванне праменьчыкам зерня канюшыны, якое вецер занес на пыльную асфальтаваную вуліцу, садзейнічае фарміраванню добрасумленнай, спагадлівай і неабыякавай да іншых асобы.

Часта простыя сюжэты казак утрымліваюць у сабе схаваны павучальны змест, а алегарычныя вобразы герояў прыцягваюць увагу маладога чытача. Так і казка Таццяны Івановай “Зайчык Даўгавушык” на прыкладзе адной заячай сям’і закранае адвечную праблему бацькоў і дзяцей. Гарэлівае і жвавае зайчане Даўгавушык, як і ўсе малыя дзеці, рэдка слухаўся бацькоў і рабіў усе насуперак: “*Толькі надыходзіў час прыбіраць цацкі ў норцы ці класціся спаць – у Даўгавушыка нібы слых знікаў. Просіць тата прыбраць цацкі, а ў зайчыка просьба ў адно вуха ўляцела, а з другога выле-*



*цела. Кліча мама рыхтавацца да сну, а Даўгавушык ізноў вухам не вядзе”* [4]. Такое свавольства прывяло да таго, што аднойчы зайчык застудзіў вушы, бо не апрануў шапку. Вушы вылечылі, а зайчанё стала заўсёды слухацца вопытных і мудрых бацькоў.

Творы, прысвечаныя тэме Вялікай Айчыннай вайны, часта з’яўляюцца на старонках перыядычнага друку для дзяцей. Зварот да сівой мінуўшчыны здольны спрыяе фарміраванню ў маладога пакалення пачуцця патрыятызму і гонару за сваіх продкаў. Варта адзначыць, што шматлікія апавяданні ваеннай тэматыкі напісаны менавіта ад імя дзяцей, што яшчэ больш набліжае сучаснага чытача да падзей жахлівых гадоў. Рыгор Барадулін, Павел Місько, Анатоль Вярцінскі, Янка Сіпакоў і іншыя беларускія аўтары стварылі серыю твораў, у якіх падзяліліся ўспамінамі свайго абпаленага вайной дзяцінства. Уладзімір Ліпскі згадвае: *“Усе шоўкаўцы беглі ў лес. Хаты нашы палыхнулі свечкамі. Згарэлі пабудовы, згарэла ўсе нажытае, што было ў пакоях, у хлявах і скляпах... Вясной усе вярнуліся ў пустэльную вёску. Мама распавядала, як мы падышлі да месца, дзе стаяла наша сядзіба, я наўзрыд заплакаў: «А дзе мае цацкі»...”* *Вось толькі ніяк не магу ўявіць, якія яны былі ў мяне...”* [5].

Гісторыю свайго заўчаснага сталення распавёў Рыгор Барадулін: *“Першыя налёты былі нам, малым, не ў страх. Нас ніяк не маглі загнаць пад масток цераз канаву. Летам там было суха. І выцягвалі мы галовы, як кураняты з кошыка, каб паглядзець на самалёт. Неяк і мы, падшыванцы, пачалі з нашай зброі страляць па ім...”* [2]. Такія апаведы прымушаюць кожнага юнага чытача цаніць тое, што ён мае, а таксама адлюстроўваюць розную мадэль паводзінаў і характары людзей у экстрэмальных умовах.

У творчым арсенале часопіса знаходзім вялікую колькасць апавяданняў, якія ўплываюць на фарміраванне добрых і беражлівых адносін да прыроды. Твор М. Бусько “Вырай” падрабязна і займальна апісвае паводзіны птушак перад адлетам у далёкія краіны. Пісьменнік падкрэслівае, што паважлівымі адносінамі да навакольнага асяроддзя павінны валодаць усе людзі незалежна ад іх узросту: *“Беражлівае і ўважлівае стаўленне да прыроды – важная справа і для дарослых, і для дзяцей”* [3].

У адным з апошніх нумароў часопіса змешчана апавяданне Янкі Маўра “Шчасце”. Кожны радок твора выклікае светлыя і пазітыўныя пачуцці, тым самым прызывае кожнага маладога чытача заўважаць дробязі ў навакольным свеце, бачыць радасць і шчасце ў кожным новым дні, а таксама сумленна і з дабрыйнёй ставіцца да ўсіх іншых людзей: *“Я паціху ішоў міма, а хлопчык, нібы той сланечнік, паварочваў следам за мной свой круглы тварык. І з выразу вачэй яго таксама пырскала шчасце, і таксама здавалася, што ен вось-вось нешта скажа. Скажа, што надта прыемна ў такі дзень басанож скакаць па мосце ды махаць свежым дубцом, што*

*ў грудзях яго цяпер вельмі цесна і адтуль нешта выпірае, што ўвесь свет вельмі прыгожы, што дзядзька, якога ён сустрэў на мосце, таксама прыгожы і добры, ды і наогул усе дзядзькі і цёткі прыгожыя і добрыя” [7].*

Прааналізаваныя творы паказваюць, што мастацкая літаратура дае шмат карыснага для маладога чытача, фарміруе ў ім цікавасць да навакольнага асяроддзя, пашырае светаўяўленне, дэманструе цэлую гаму характараў праз літаратурныя вобразы. На прыкладзе герояў многіх твораў дзеці вучацца адрозніваць дабро і зло, здраду і дапамогу, што спрыяе фарміраванню сумленнай і выхаванай асобы. Мастацкія творы, змешчаныя на старонках дзіцячага часопіса “Вясёлка”, абуджаюць эстэтычныя пачуцці чытачоў, фарміруюць здольнасць эстэтычнага перажывання таго, што адбываецца, выклікаюць матывацыю да ўласнай творчасці.

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Баравікова, Р. Юр’я [Электронны рэсурс] / Р. Баравікова. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14429#more-14429>. – Дата доступу: 19.08.2023.
2. Барадулін, Р. З самаробак – па самалетах [Электронны рэсурс] / Р. Барадулін. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14389#more-14389>. – Дата доступу: 19.08.2023.
3. Бусько, М. Вырай [Электронны рэсурс] / М. Бусько. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=13423#more-13423>. – Дата доступу: 19.08.2023.
4. Іванова, Т. Зайчык Даўгавушык [Электронны рэсурс] / Т. Іванова. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14330#more-14330>. – Дата доступу: 19.08.2023.
5. Ліпскі, У. Згарэлі цацкі [Электронны рэсурс] / У. Ліпскі. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14389#more-14389>. – Дата доступу: 19.08.2023.
6. Лукашэвіч, Г. Навука чытання [Электронны рэсурс] / Г. Лукашэвіч. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=13345#more-13345>. – Дата доступу: 19.08.2023.
7. Маўр, Я. Шчасце [Электронны рэсурс] / Я. Маўр. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14648#more-14648>. – Дата доступу: 19.08.2023.
8. Сліва, М. Як кнігі дзяўчынку выхавалі [Электронны рэсурс] / М. Сліва. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14589#more-14589>. – Дата доступу: 19.08.2023.
9. Ягоўдзік, У. Вярблюд і шакал [Электронны рэсурс] / У. Ягоўдзік. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14506#more-14506>. – Дата доступу: 19.08.2023.
10. Ястраб і певень [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <https://www.veselka.by/?p=14658#more-14658>. – Дата доступу: 19.08.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 : 659.131.22

**Е. В. КОСЫНЮК**

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

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

**ЦИКЛ «КРОХОТКИ» А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА  
В КОНТЕКСТЕ ПРОЦЕССОВ МИНИМАЛИЗАЦИИ  
СЛОВЕСНОСТИ КОНЦА XX–XXI ВВ.**

**Ключевые слова:** жанр, авторский жанр, малая проза, миниатюра.

**Аннотация.** Предмет исследования в статье – авторский цикл «Крохотки» А. И. Солженицына в контексте процессов минимализации конца XX – начала XXI вв.

А. И. Солженицын – сложная, многогранная личность, универсальный художник, работающий в широчайшем жанровом диапазоне – от многоготовой эпопеи до миниатюр-«крохоток». Он новатор в тематике, формах, языке. В то же время А. И. Солженицын – традиционалист: писатель наследует и настойчиво продолжает проповедническую, учительскую миссию литературы. Показательно, что именно этот аспект отражен в решении о присуждении писателю Нобелевской премии.

Творчество А. И. Солженицына выступает продолжением вектора русской словесности, связанной с именами А. И. Герцена и Н. Г. Чернышевского, для которых, как и для писателя XX в., характерно «сращение» ресурсов художественности и публицистичности.

Литературную репутацию А. И. Солженицына на многие годы сформировал его дебютный рассказ «Один день Ивана Денисовича». После чтения произведения Анна Ахматова, по воспоминаниям Л. Чуковской, сказала автору: «Знаете ли вы, что через месяц вы будете самым знаменитым человеком на земном шаре?» [3]. Эта высокая оценка отражала силу воздействия той новой темы, которую открыл в русской литературе А. И. Солженицын, опираясь на факты автобиографии, что придавало его тексту особенно убедительный характер. В то же время в сознании аудитории (и литературоведческой, и читательской) автор начал прочно ассоциироваться с политическим дискурсом, что огорчало писателя впоследствии.

Один из векторов художественного новаторства А. И. Солженицына – дискурс минимализации, который реализуется на разных уровнях системы его творчества. В жанровых определениях произведений автор всегда будет стремиться «умалить» жанр: повесть «Один день Ивана Денисовича» он называет рассказом, роман «Раковый корпус» – повестью. А. И. Солженицын сокрушался, что поддавался на уговоры А. Т. Твардовского назвать

«Один день...» повестью: «Зря я уступил. У нас смываются границы между жанрами и происходит обесценивание форм. “Иван Денисович” – конечно рассказ, хотя и большой, нагруженный. Мельче рассказа я бы выделял новеллу – легкую в построении, четкую в сюжете и мысли. Повесть – это то, что чаще всего у нас гонятся называть романом: где несколько сюжетных линий и даже почти обязательна протяженность во времени. А роман (мерзкое слово! нельзя ли иначе?) отличается от повести не столько объемом и не столько протяженностью во времени (ему даже пристала сжатость и динамичность), сколько – захватом множества судеб, горизонтом огляда и вертикалью мысли» [1].

Логическим продолжением такой авторской установки на жанровое «сжатие» становится обращение писателя к созданию миниатюрных форм, в результате чего появился цикл «Крохотки». Этот авторский цикл включается в общие для литературы второй половины XX в. процессы. В литературе оттепельного времени активизация малых и минимальных форм связана с общим изменением историко-культурного ландшафта, со стремлением писателей противопоставить монументализму соцреалистической литературы альтернативные дискурсивные практики. Так, в это время создают миниатюрные тексты В. П. Астафьев («Затеси»), Ю. Бондарев («Мгновения»), В. Солоухин («Камешки на ладони»), Ф. Абрамов («Травмурава»), В. Крупин («Зерна») и др. Эти писатели, и А. И. Солженицын в их числе, в миниатюрах представили итоговые размышления о важнейших аспектах бытия и придали минимальной прозе особый литературный статус.

Минимальная проза (как и малая) в фабульном отношении исследователями делится на событийно-новеллистическую («линия Пушкина – Гоголя») и собственно «рассказовую» («линия Тургенева»). Что касается «Крохоток», то большинство текстов цикла имеют бесфабульное построение и представляют собой зафиксированные размышления автора на философские темы, описания увиденного во время путешествий по России, при этом фабульная конструкция в них размыта. В этом плане А. И. Солженицын очевидно развивает традиции тургеневских «Стихотворений в прозе»: так же как и писатель-предшественник, прозаик XX в. актуализирует в смысловом пространстве миниатюр эмоционально-духовную составляющую. Сюжет в «Крохотках» движется лирическим переживанием и основан на внутреннем конфликте. В то же время новизна этого цикла, на наш взгляд, заключается в индивидуально-авторской установке на постижение феноменальной сути бытия (примета эпоса), что существенным образом корректирует их лирическую составляющую.

Миниатюры позволяют читателям заглянуть в тайны души писателя, дают почву для размышлений о том, что есть смысл жизни и судьба человека. Примечательно, что А. И. Солженицын миниатюры пишет только

в России (не случайно и первая, и вторая части цикла заканчиваются молитвенным дискурсом – «Молитва» и «Молитва о России»).

Цикл состоит из двух частей. Первые «крохотки» были написаны в 1958–1960 гг. во время велосипедных походов по Средней России. А. И. Солженицын пишет миниатюры для себя. Автора привлекала работа именно с малой формой, где он мог «оттачивать грани с большим наслаждением для себя» [1]. Попытки напечатать миниатюры на родине не удалось, однако они появляются в журнале «Грани» в 1964 г. Вторую часть писатель создавал по возвращении в Россию.

В тематике миниатюр, кроме традиционного для писателя мотивного комплекса (русский национальный характер, история России XX в., политика в жизни человека и нации в ушедшем столетии), сделан акцент на онтологических и экзистенциальных аспектах.

Так, в миниатюре «Утенок» А. Солженицын пытается дать ответ на вопрос о природе красоты. Автор убежден, что природа совершенна в своей «живости». Красота всего живого – эстетическое достоинство, оно существует независимо от человека, никогда люди со всем своим атомным могуществом не смогут создать даже маленького утенка, в котором непонятно «в чем тут держится душа?»

Писатель поднимает и философские вопросы о том, что такое счастье для каждого человека. Крохотка «Дыхание» о том, как важно ценить свободу, ведь именно в ней настоящее счастье. Как человек, побывавший в неволе, А. И. Солженицын вместе со своим лирическим героем упиваются волей, «пусть это – только крохотный садик, сжатый звериными клетками пятиэтажных домов» [2].

Тема свободы осмысливается автором в крохотке «Прах поэта». Слова «освободился, значит» о том, что останки поэта Полонского перенесены с земли, когда-то принадлежащей монастырю, а теперь колонии, звучат иронично и свидетельствуют о том, что и этот человек вряд ли был свободен за забором с колючей проволокой.

О неспособности человека бережно хранить заветы природы повествует крохотка «Способ двигаться», в которой противопоставлены конь, верблюд и ишачок, служившие испокон веков человеку. Благодаря научно-техническому прогрессу потребность в таких животных отпала, человечество научилось строить «это безобразнейшее из творений Земли, на резиновых быстрых лапах, с мертвыми стеклянными глазами, тупым ребристым рылом, горбатое железным ящиком» [2]. А. И. Солженицына беспокоит, что человечество забыло не только свое прошлое, но и постепенно теряет свое людское обличье.

Тема смысла существования проявляется в миниатюре «Путешествуя вдоль Оки». Ключ настоящей духовной гармонии автор видит в церквях

и колокольных, звон которых «напоминал, что покинуть надо мелкие земные дела, отдать час и отдать мысли – вечности. Этот звон, сохранившийся нам теперь в одном только старом напеве, поднимал людей от того, чтоб опуститься на четыре ноги. В эти камни, в колоколенки эти, наши предки вложили все свое лучшее, все свое понимание жизни» [2]. Теперь жизнь русского человека сводится к просмотру фильмов да танцев на святых местах. Забыв духовное прошлое, люди не имеют и духовного настоящего.

В «Крохотках» А. И. Солженицын посредством ценностного осмысления роли и значения красоты, гармонии в жизнедеятельности человека рассуждает о прогрессе и его цене для человека, о разрушении памятников и культуре предков, о вечном поиске смысла жизни и истины, о Родине и ее трагической судьбе.

#### **Список использованной литературы**

1. Анищенко, Г. «Чувство всемирного катастрофизма». Творчество Александра Солженицына [Электронный ресурс] / Г. Анищенко. – Режим доступа: [http://www.solzhenitsyn.ru/o\\_tvorchestve/articles/general/?ELEMENT\\_ID=2337](http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/general/?ELEMENT_ID=2337). – Дата доступа: 06.12.2022.

2. Солженицын, А. И. Крохотки [Электронный ресурс] / А. И. Солженицын. – Режим доступа: [https://shimarova.ucoz.ru/RUSS LENG/ krokhotki\\_solzhenicyna.pdf](https://shimarova.ucoz.ru/RUSS LENG/ krokhotki_solzhenicyna.pdf). – Дата доступа: 10.05.2023.

3. Чуковская, Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962 [Электронный ресурс] / Л. Чуковская. – Режим доступа: <https://itexts.net/avtor-lidiya-korneevna-chukovskaya/185991-zapiski-ob-anne-ahmatovoy-1952-1962-lidiya-chukovskaya/read/page-25.html>. – Дата доступа: 10.05.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**Д. А. КУРАТНИК**

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

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

## **РОЛЬ СИНЕСТЕТИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ МУЗЫКИ В РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА**

**Ключевые слова:** синестезия, рассказ, музыка, метафора, литература.

**Аннотация.** В статье раскрывается эстетическая роль синестезии в создании музыкальных образов на материале рассказов В. Набокова. Подчеркивается ключевое значение синестетических образов в передаче основной идеи произведений писателя.

Несмотря на то что В. Набоков отрицал свое умение понимать мир музыки, его проза обладает особой музыкальностью. Это подтверждают названия его рассказов, например «Музыка», «Звуки», в которых музыкальные мотивы являются неотъемлемой частью произведения. Важное значение приобретает синестезия как неотъемлемая часть идиостиля В. Набокова.

В рассказе «Музыка», когда герой (Виктор Иванович) вошел в зал – *«музыка сразу стала громче, мужественнее»* [1, с. 535]. Это придало ему уверенности в том, что музыкальный вечер обещает пройти спокойно. Герой воспринимает музыку исключительно через движения пианиста, поскольку признается, что для него музыка была *«как быстрый разговор на чужом языке»* [1, с. 535]. Однако внезапно Виктор Иванович замечает в толпе свою бывшую жену. В эту же секунду он временно перестает слышать какие-либо звуки, *«точно Вольф бил по немой клавиатуре»* [1, с. 536]. В этот момент герой испытывает настоящую бурю чувств, которая способствует разделению пространства и времени на прошлое и настоящее. И уже появляется звучание совершенно другой музыки – воспоминаний героя о былой счастливой семейной жизни, переплетающейся с реальностью в произведении. В. Набоков пишет, что *«музыка окружила их оградой и как бы стала для них темницей...пока пианист не перестанет созидать и поддерживать холодные звуковые своды»* [1, с. 537]. С помощью акустико-термального образа мы замечаем, как Виктору Ивановичу нелегко осознавать, что его ностальгия о прошлом так и останется прошлым. Он больше никогда не сможет быть вместе со своей бывшей женой, впереди у них нет будущего – лишь совместное прошлое.

Автор использует прием ретроспекции, чтобы погрузить читателя в интимное пространство внутренних переживаний героя, в его очень

дорогие сердцу воспоминания. Виктор Иванович окунается в свою головокружительную влюбленность, затем ночь после свадьбы в сильный, подобно их взаимным чувствам, дождь. С помощью лексемно-тактильной синестезии В. Набоков изображает *«шелестящее, влажное слово “счастье”, плещущее...»* [1, с. 537]. Прием аллитерации помогает погрузиться в звучание музыки моря, шума волн и серебристо-молочной пены. И вместе с тем писатель дает понять, что счастье не всегда бывает светлым, а может приносить и грусть (*«само улыбается, само плачет»*) [1, с. 537]). Впрочем, так и случилось в судьбе главного героя: счастье оказывается недолгим и постепенно разрушается.

Музыка пианиста Вольфа постепенно подходит к концу. Автор не случайно замечает, что слово «конец» для Виктора Ивановича *«вроде коня и гонца в одном»* [1, с. 538]. Это является частью обоих музыкальных произведений: музыки внешней и отношений героя.

Слышатся *«бурные, задыхающиеся аккорды»* [1, с. 538], которые созвучны моменту, когда супруга будто «задышалась» с Виктором Ивановичем, а весной *«она странно помертвела»* [1, с. 538]. После женщина признается мужу в своей симпатии к другому мужчине, что приводит некогда любившую друг друга пару к разводу. Далее, главный герой замечает, как *«последние звуки, многопалые, тяжкие»* [1, с. 539] с болью отзываются в его сердце. Ему тяжело отпустить ее. Он ведь до сих пор любит свою жену, хоть и прошло уже два года с их разлуки. Так, с помощью акустико-тактильной синестезии передается тяжелое внутреннее состояние героя, его мучительные переживания. Синестезия в этом случае выполняет психологическую функцию.

И вот пианист *«с кошачьей меткостью взял одну, совсем отдельную, маленькую, золотую ноту»* [1, с. 539]. Она становится символичной, поскольку после нее *«ограда музыки растаяла»* [1, с. 539]. Теперь музыка, которая ранее казалась тесной тюрьмой, воспринимается для героя *«невероятным счастьем, волшебной стеклянной выпуклостью, обогнувшей и заключившей его и ее...»* [1, с. 539].

С окончанием музыки бывшая жена стремительно покидает зал, а Виктора Ивановича замечает некто Бок, который признается *«мягким голосом»* [1, с. 540] (акустико-тактильная синестезия), что следил за переживаниями главного героя. Мягкий голос всегда внимательный, он не бывает пренебрежительным или высокомерным. Виктор Иванович спрашивает: *«Что это было?»*, имея в виду, какое музыкальное произведение играл пианист Вольф. *«Все, что угодно, произнес Бок пугливым шепотом профана, – «Молитва Девы» или «Крейцерова Соната», – все, что угодно»* [1, с. 540]. Этот неоднозначный выбор дается не случайно. В. Набоков использует интертекстуальность, чтобы задать читателю несколько векторов понимания судьбы героя



через посредство трех текстов: божественно-просветленное, бетховенско-романтическое или толстовско-драматичное. В зависимости от фоновых знаний читателя, можно по-разному расценить состояние Виктора Ивановича и понять смысл данного произведения.

Так, «Молитва Девы» узнается в композиции польской пианистки Т. Бондаржевски. Это музыкальное произведение является примером высокого музыкального искусства. На нее также ссылался и русский писатель А. Чехов в пьесе «Три сестры»: «В доме играют “Молитву Девы”». Вместе с тем, композиция «Крейцера соната» принадлежит немецкому композитору Л. ван Бетховену. Однако так названа и одноименная повесть Л. Н. Толстого, в которой поднимается тема любви и свободы, а согласно сюжету героиня убивает жену за измену. В точно такой же ситуации оказывается и Виктор Иванович – ему тоже изменила жена. Но он не становится убийцей. Его любовь не умерла, поэтому мужчина вновь и вновь готов был быть пленником в «ограде» своего невольного плена, где призрачным счастьем мелькнул силуэт его жены: *«Я с ней не простился. ... Живи, живи. Живи, как сейчас живешь... взгляни на меня, я тебя умоляю, – взгляни же, взгляни, – я тебе все прощу...»* [1, с. 539]. Повторяющиеся слова также напоминают музыку.

Таким образом, В. Набоков, искусно смешивая два пласта времени: прошлое и настоящее, доносит до читателя главную мысль произведения. Любовь существует, пока между двумя людьми звучит музыка чувств. Без нее жизнь вдвоем напоминает тесную тюрьму, где обоим ничего не остается, как быть пленниками. Синестезия здесь носит суггестивный характер, намекающий на подтекст, на идею и выполняет характерологическую и оценочную функцию.

Музыкальные мотивы обнаруживаются и в рассказе «Бахман». Между знаменитым пианистом и замужней женщиной случается любовь, которая длится несколько лет. Эти чувства не могли не отразиться на игре Бахмана. Так, он сочиняет композицию *«Золотая fuga»* [1, с. 421], в которой подчеркивается *«тематизм...своеобразный»* [1, с. 421]. Название дано не случайно. Это музыкально-цветовой вид синестезии, который выполняет оценочную функцию творчества Бахмана, ведь он сочинил что-то новое и очень гениальное.

Казалось, что счастью этой пары ничто не угрожает, но беда приходит неожиданно: возлюбленная тяжело заболевает. Однако с нестерпимой болью в груди она собирается на последнюю встречу к Бахману, чувствуя, что он в ней нуждается. Передать тяжелое состояние героини помогает прием аллитерации (*«...шум мотора и шипение шин сливались с жарким жуужжанием в висках»* [1, с. 423]), который звучит как нагнетающая мелодия. Но несмотря на нее, Перова продолжала разыскивать Бахмана,

поэтому зашла в бар, где «*взрывы грубой музыки оглушили ее*» [1, с. 423]. Мадам Перова постоянно оказывается окружена громкими звуками улиц, помещений. Вскоре она возвращается в свой номер, в котором ее ждет Бахман, сочинявший новую композицию. Рассказчик говорит, что это была «*единственная счастливая ночь во всей жизни Перовой*» [1, с. 424].

Утром импрессарио Зак находит «*скомканную страницу нотной бумаги, но фиолетовые точки музыки, рассыпанные по ней, никто не мог разобрать*» [1, с. 424]. Вероятно, люди точно также не понимали, какая связь удерживала полоумного пианиста и госпожу Перову. Музыкально-цветовая синестезия выполняет здесь эмоциональную функцию.

Иная цветовая музыкальная палитра изображается в рассказе «Наташа» (1924). Главная героиня – Наташа – ухаживает за больным отцом. В. Набоков подсказывает читателю его смерть, когда описывает «*желтую, липкую руку*» и дает персонажу говорящую фамилию Хренов, подчеркивая признаки тяжелой болезни героя.

Тем не менее, когда Наташа находится на свидании с Вольфом, она слышит, как «*звучит оранжевая духовная музыка*». Музыкально-цветовая синестезия несет в себе эмоциональную функцию, поскольку этот образ был воображением героини. В глубине души она верила в выздоровление своего отца, которое, к сожалению, не произошло. Впрочем, ее сопровождающий также был большим фантазером, постоянно придумывающий различные истории.

В. Набоков изображает неожиданный финал, что доказывает присутствие элементов постмодернистизма в его рассказах. Так, по возвращении домой она обнаруживает здорового отца, а когда поднимается наверх в его комнату, увидела его спящим вечным сном. Вероятно, музыка (особенно духовная) и фантазия, в которой находилась героиня, помогли ей справиться с болью в душе от осознания скорой потери родного человека.

Таким образом, музыкальные мотивы в прозе В. Набокова являются неотъемлемой частью душевного состояния героев. Синестезийные образы тесно связаны с внутренним миром персонажей, выполняя психологическую и оценочную функции.

#### Список использованной литературы

1. Набоков, В. Истребление тиранов : избр. проза / В. В. Набоков / сост. Б. И. Саченко. – Минск : Маст. літ., 1989. – 640 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**Д. А. КУРАТНИК**

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

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

## **РОЛЬ СИНЕСТЕЗИЙНЫХ ОБРАЗОВ ПРИ СОЗДАНИИ ПОРТРЕТОВ ГЕРОЕВ В РАССКАЗАХ В. НАБОКОВА**

**Ключевые слова:** синестезия, рассказ, портрет, метафора.

**Аннотация.** В статье раскрывается эстетическая роль синестезии в создании портретов героев в малой прозе В. Набокова.

Литературный портрет является важнейшей категорией художественного произведения. Нередко детали внешности характеризуют внутренний мир героев, например: раскрывают их сущность, взгляды, убеждения, нравственные качества, чувства и интересы, становясь существенным компонентом психологической характеристики. В рассказах В. Набокова для создания портрета используется синестезия – факт физиологического синкретизма чувственных впечатлений, художественно моделирующих синестезийные образы.

В рассказе «Музыка» (1932) повествуется о несчастной истории любви Виктора Ивановича и его бывшей супруги, которую он невзначай встречает на одном из музыкальных вечеров. Так, главный герой обращает внимание на «*глаза, глядящие в сторону, бледную щеку, черный завиток*» [2, с. 537], называет ее «*маленькой тонкой женщиной*» [2, с. 538] и вспоминает, что «*она была вся бархатистая*» [2, с. 537]. С помощью визуально-тактильного вида синестезии В. Набокову удается описать чувственный женственный образ и трепетное отношение героя к ней одновременно.

Трагичная история любви встречается и в рассказе «Бахман» (1925). В основе сюжета лежит трехлетняя любовная связь между титулованным пианистом Бахманом и мадам Перовой – замужней женщиной. Ее мужа В. Набоков описывает как «*страстного и острого дельца*» [2, с. 417], предприимчивого человека, который ловко справляется с коммерческими делами, человека холодного и рационального.

При описании В. Набоковым внешнего вида Бахмана складывается впечатление, что он иронизирует над своим персонажем. Например, отмечает его низкий рост, короткие ноги, скромный начес, ношение широкой одежды не по размеру («*в мешковатых штанах*» [2, с. 418]), «*смешной, маленький, круглый подбородок, похожий на морского ежа*» [2, с. 418].

Подчеркивается, что при знакомстве с Перовой Бахман «сунул ей бескостную сыроватую руку» [2, с. 419], а все его композиции были исполнены «мокрыми мягкими руками» [2, с. 422]. Перед нами образ человека меланхолического типа, для которого характерна мягкость, тревожность и ранимость.

В. Набоков выступает в роли тонкого психолога, замечая, что таким одаренным и чувствительным людям часто бывает нелегко. Например, Бахман после головокружительных концертов пропадает на несколько дней за барными стойками, где «тонким голосом брал очень точное “ля”» [2, с. 420]. Так, очевиден контраст между мужем Перовой, который изображается В. Набоковым «острым», а Бахман – «мягким». И Перова, как чувствительная натура, выбирает Бахмана.

Тема любви раскрывается и в рассказе «Удар крыла» (1924). В основе сюжета лежит история эмигранта Керна, который знакомится на горнолыжном курорте с англичанкой Изабель. Она по ночам встречается с ангелом и летает по горным скатам.

В. Набоков подмечает тонкое восприятие главного героя Керна другими персонажами. Так, англичанка Изабель ассоциируется у мужчины с «морозом и духами» [3]. Вместе с тем наиболее ярким эпизодом, в котором мы замечаем явную симпатию к этой девушке, является их первый танец. Керн ощущает, как «...душистый холод ее волос щекотал ему висок...» [3]. С помощью ольфакторно-термальной синестезии автор подчеркивает «холодный» образ Изабель, ведь она испытывает страсть к лыжам, зиме и прохладе. Но вместе с тем в героине ощущается некая приятная свежесть, в отличие от костлявой барышни, с которой потом Керну пришлось танцевать. И от нее «...кисловатое пахло лавандой...» [3]. Ольфакторно-гастическая синестезия демонстрирует антипатию героя к барышне. В обоих случаях автор использует нетривиальные, чувственно-оксюморонные словосочетания, каждый компонент которого контекстуально готов исключить второй признак: «приятный запах» + «неприятные термические ощущения» и «неприятный вкус» + «приятный запах». Однако в контексте рассказа очевидно, что ольфакторно-термальная синестезия предпочтительнее гастически-ольфакторной, становясь маркером восприятия женщин главным героем, его тяготения к ней. В рамках данного рассказа очевидна дополнительная игровая функция синестезии.

Особая роль в произведении «Удар крыла» отводится звуку. Например, мы неоднократно слышим «глуховатый гул гонга» [3]. Этот инструмент способен долго вибрировать после удара, и это человеческий разум воспринимает как медитацию, поэтому гонг здесь связан с потусторонней силой – ангелом. Звук может являться и характеристикой персонажа. Так, однажды утром незнакомец замечает Изабель летучей: «Вид у вас сегодня оглушительный» [3], т. е. поражающий.

Вместе с тем В. Набоков наделяет Керна неспособностью воспринимать звуки. Примером может служить эпизод первого танца летучей Изабель. Девушка признается, что находилась в своих мыслях и даже не заметила, насколько хорошо танцевал ее партнер. В ответ герой «...*глухо взглянул на нее...*» [3], т. е. сдержанно, скрывая свои чувства. Ему трудно пережить потерю жены, о которой мы узнаем, когда герой разглядывает жемчужно-серый снимок. Так, поздней ночью у героя «...*гулко застучало сердце...*» [3]. Его окутывает страх, а вместе с ним наступают и воспоминания о мясной лавке и туши, которая «...*глухо бухала об стену*» [3]. Керн и есть та самая туша: устал бороться с апатичным состоянием, он уже мертв внутри, потому и глух к жизни. Герой пытается осторожно перевернуться на другой бок, «...*чтобы не лопнула грудь от выпуклых ударов*» [3]. Страх перерастает в более сильную эмоцию – ужас, панику. В мыслях творится настоящий хаос: то бегают овцы, то слышится «*густой перелив гитарных струн*» [3] из комнаты Изабель. Это напоминает сумасшествие, ведь впоследствии мы узнаем, что Изабель крепко спала, а герою все почудилось. Керн чувствует, как «...*свинцовая усталость сжимала ему виски...*» [3]. Эмоционально-тактильная синестезия (металл + эмоция) подчеркивает тяжесть состояния героя, глубокую депрессию.

На протяжении повествования Керн не раз обращается к своей жене. Так, когда он вечером встречается в баре с Монфиори, герой «*густо и вяло говорит*» [3] о том, как она с ним рассталась. Керн не услышал сочувствия и принял решение покончить с собой. Мужчина не видит себя в толпе «*гладких и матовых молодых людей*» [3]. Под гладкими имеются в виду люди ухоженные и упитанные, а под «матовыми» – такие черты личности, как склонность ко лжи и фарисейству. Автор использует тактильно-персональную синестезию, чтобы показать, что для Керна все общество предстает безликой толпой, в которой он видит себя чужим.

В рассказе «Бритва» (1926) для характеристики героев также применяется синестезия. В. Набоков описывает хозяина цирюльни: «...*кислый толстяк, с серебряным грохотом поворачивавший ручку кассы...*» [1]. Перед нами возникает одна из сложных разновидностей портрета – портрет-впечатление. В толковом словаре С. Ожегова под словом «кислый» понимается «уныло-тоскливый, выражающий неудовольствие, без всякого подъема и воодушевления человек» [4]. Отметим необычное сочетание «серебряный грохот», поскольку обычно серебряный звук ассоциируется с чем-то тонким и звонким. Скорее всего, В. Набоков подчеркивает особенность характера хозяина – его вспыльчивость или раздраженность. Кроме того, в цирюльне работает и «...*прозрачная маникюрша, которая, казалось, высохла от прикосновения к бесчисленным человеческим пальцам...*» [1]. Первая ассоциация связана с мистическим образом призрака,

т.е. с тем, кто незаметен, невидим человеческому глазу. Вполне вероятно, что автор подчеркнул таким образом усталость и физическую истощенность работницы (а может она обезличенная? Лишенная личности, серая мышь).

Особое внимание уделено главному герою – русскому изгнаннику и бывшему военному офицеру по прозвищу Бритва. Он работает цирюльником. Однажды в парикмахерскую зашел его соотечественник, который пытал героя в период революционных потрясений в России. Цирюльник принимается за бритве, долго рассказывая господину о том, что от неловкого скольжения бритвы может произойти несчастный случай. В рассказе писатель указывает на *«металлический трепет»* [1] (металл + эмоция) в воинственной душе цирюльника Иванова, отмечая его желание поквитаться с врагом.

Как видим, в произведении мы обнаруживаем четыре вида синестезии, каждая из которых выполняет отдельную функцию. Лексико-гастическая (*«кислый толстяк»*) и персоно-тактильная (*«прозрачная маникюрша»*) виды синестезии выполняют в рассказе явно психологическую и оценочную функции, подчеркивая не очень приятное окружение героя – недовольного, громко «грохочущего» кассой хозяина и безликой коллеги, которое передает мучительное состояние цирюльника-эмигранта, влачащего свое существование вдали от родины. С другой стороны, акустические синестезийные образы (*«серебряный грохот»* и *«металлический трепет»*), соотносящиеся с инструментом-оружием героя (бритвой), создают тот самый фон холодного и твердого (металлического) самообладания героя, сдерживающего свое желание быть отмщенным.

Таким образом, в рассказах В. Набокова «портретная синестезия» имеет ярко выраженный окказиональный характер, отличающийся парадоксальностью и нетривиальностью создаваемых образов, что дает основания говорить о функции создания эффекта неожиданности (игровой функции), сопряженной с изобразительной, оценочной и психологической функциями.

#### Список использованной литературы

1. Набоков, В. В. Бритва [Электронный ресурс] / В. В. Набоков. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/rasskaz/britva.htm>. – Дата доступа: 17.05.2023.
2. Набоков, В. Истребление тиранов : избр. проза / В. В. Набоков / сост. Б. И. Саченко. – Минск : Маст. лит., 1989. – 640 с.
3. Набоков, В. В. Удар крыла [Электронный ресурс] / В. В. Набоков. – Режим доступа: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/rasskaz/udar-kryla.htm>. – Дата доступа: 17.05.2023.
4. Ожегов, С. Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс] / С. Ожегов. – Режим доступа: <https://slovarozhegova.ru/word.php?wordid=11103>. – Дата доступа: 17.05.2023.

[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

## **ЕСЕНИНСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ БОРИСА РЫЖЕГО**

**Ключевые слова:** лирика, Б. Рыжий, мотив, стихотворение, С. Есенин, русская литература, есенинский хронотоп, литературные влияния, интертекстуальность.

**Аннотация.** В статье рассматривается вопрос влияния творчества и жизненной позиции С. Есенина на творчество и жизненную позицию современного русского поэта Б. Рыжего, прошедшего короткий, но яркий путь. Несмотря на обозначенное отрицание такого влияния защитниками самобытности поэзии исследуемого автора, можно привести убедительные аргументы в пользу наличия ряда отсылок, скрытых и прямых цитат С. Есенина в стихотворениях Б. Рыжего, что и делается в статье. При этом использование есенинских мотивов автором несколько не лишает оригинальности лирику молодого поэта, поскольку последний творчески перерабатывает включаемый в контекст своего художественного мира интертекстуальный материал.

Поэзия Бориса Рыжего – явление уникальное. Автор, прожив очень короткую жизнь (1974–2001), создал особый художественный мир, в котором отобразились различные сферы поэтической культуры: историческая и современная, эмоциональная и философская, традиционная и новаторская.

Формирование уникального поэтического мира Б. Рыжего включает несколько этапов, из которых наиболее интересен этап подражательного стихотворчества, поскольку именно в этот период поэт создавал тексты или текстоиды, написанные по устойчивым стихотворным (тематическим и содержательным) моделям В. Брюсова, А. Блока, С. Есенина.

Особый интерес вызывает влияние творчества С. Есенина на формирование поэтического мира Б. Рыжего. Литературоведы утверждают: «С Есениным у Б. Рыжего как раз нет ничего общего» (Д. Быков), «ложное впечатление от стихов Рыжего – есенинщина» (А. Машевский). Подобные высказывания связаны с желанием критиков отстоять поэтическую самобытность и индивидуальность автора. Но, говоря о генетике творчества Б. Рыжего, нельзя обойтись без параллелей с есенинской судьбой.

Всего Б. Рыжим последовательно (с период с 1997 по 1999 г.) было написано три стихотворения, в полной мере раскрывающих восприятие поэтом есенинской творческой судьбы. Особое место среди них занимает стихотворение «Там вечером Есенина читали» [2, с. 178]. Данный текст относится к группе стихов-воспоминаний о детстве (с 1980 по 1989 гг.).

Именно на это произведение опираются исследователи, сравнивая поэтическое творчество двух авторов.

По классификации Ю. Казарина [1, с. 113] данный текст можно отнести к подражательному стихотворчеству сознательного типа. Стихотворение было написано в 1997 г., когда Б. Рыжий уже сформировался как поэт, обладающий собственным стилем. Исследователь творчества Б. Рыжего Илья Фаликов подчеркивает, что именно в этом стихотворении автор сам определил дистанцию между народным кумиром и собой [3, с. 92].

Фабула произведения проста: поэт вспоминает летний вечер, используя при этом образы-символы, входящие в хронотоп «восьмидесятых», представляющий собой утраченную идиллию:

Там вечером Есенина читали,  
портвейн глушили, в домино играли.  
А участковый милиционер  
снял фуражку и сел рядом  
и пил вино, поскольку не был гадом.  
Восьмидесятый год. СССР [2, с. 178].

Тип есенинской жизни-судьбы близок Б. Рыжему, поскольку судьбы обоих поэтов строятся в тот момент, когда разваливается империя. Лирический герой, вернувшись во двор детства спустя 17 лет, также обнаруживает разруху. Обращаясь к ушедшим товарищам, он подчеркивает:

А умерев, вы превратились в тени.  
В моей душе еще живет Есенин,  
СССР, разруха, домино [2, с. 178].

В поэтическом мире Б. Рыжего есенинский хронотоп отражает не всю советскую эпоху, а лишь «начало СССР» и его последние годы (время, в индивидуальном восприятии Б. Рыжего спокойное, мирное, «прочное»).

В стихотворении 1997 г. Б. Рыжий концентрируется на своем хронотопе, четко отделяя себя от С. Есенина, представляющего собой образ-символ, напоминающий Б. Рыжему о детстве.

Переходным в переосмыслении поэтом есенинского творческого наследия является стихотворение «Элегия», написанное в 1998 г. Герой Б. Рыжего впервые ощущает себя сразу в нескольких взаимоисключающих культурных хронотопах: есенинском и современном.

Стихотворение представляет собой сюжетную зарисовку зимнего дня. Лирический герой «в санях» «за десять баксов» едет к дому милой, бормоча при этом есенинские строки:



Зимой под синими облаками  
в санях идиотских дышу в ладони,  
бормоча известное: «Эх вы, сани!  
А кони, кони! [2, с. 238].

Б. Рыжий, вводя в собственный текст есенинскую цитату, не называет автора, но при этом подчеркивает ее значимость. Для поэта есенинское творчество является неотъемлемой частью русской культуры. Постепенно поэтическая неразрывность трансформируется в перенятие есенинского типа жизни-судьбы. Есенинский тип жизни-судьбы для Б. Рыжего в первую очередь связан с судьбой поэта-скандалиста и судьбой самого С. Есенина после 1922 г., причем мы встречаем у него почти все хронологические этапы есенинского житнетекста: тип героя эпохи «Москвы кабацкой» – мотивы «Черного человека» – мысли о смерти – декларацию «Хочу быть как... (Пушкин, Есенин, Блок и т. д.) – концепт «памятника» – побег в Петербург – (и на уровне житнетекста самого Б. Рыжего) – самоубийство.

Переломным в судьбе поэта стал 1999 г., когда Б. Рыжий совершил первую попытку самоубийства, в результате чего попал в психиатрическую клинику. С этого периода он перенимает бытовой тип поведения С. Есенина. Поэтическая судьба С. Есенина – это тот тип жизни-судьбы для Б. Рыжего, от которого хочется убежать, но который генетически в нем живет и постоянно его настигает. Находясь в клинике, Б. Рыжий создает несколько текстов, один из которых, имеющий название «В сырой наркологической тюрьме», повествует о своеобразной встрече с есенинским творчеством.

Лирический герой произведения, стоя в толпе пациентов, наблюдает за тем, как два санитаря перевозят накрытое белой дерюгой тело. На одной ноге они замечают татуировку «Как мало пройдено дорог», в попытках рассмотреть продолжение фразы пациенты клиники обнаруживают на второй ноге кислотный шрам.

Из-под дерюги – пара белых ног,  
и синим-синим надпись на одной  
была: как мало пройдено дорог...  
И только шрам кислотный на другой  
ноге – все в непонятках, как всегда:  
что на второй написано ноге [2, с. 283].

Вечером они вновь возвращаются к этому вопросу, но ничего выяснить не удается. Лирический герой признается читателю:

Единственный один на весь дурдом  
я знал на память продолженье фраз,  
но я молчал, скрывался и таил,  
и осторожно на сердце берег –  
что человек на небо уносил  
и вообще – что значит человек [2, с. 283].

«Как мало пройдено дорог / Как много сделано ошибок» – строчка из стихотворения С. Есенина «Мне грустно на тебя смотреть», канонизированная уголовным миром. Б. Рыжий апеллирует к литературной культуре читателя. С помощью явной и скрытой есенинских цитат он создает подтекст, помогающий раскрыть смысл текста. Перед читателем стоит задача ответить на вопрос: «Что уносил с собой человек и что он значит на самом деле?». Зная строки есенинских стихов, читатель лучше понимает, что с собой человек уносит множество ошибок. Кроме того, своеобразная интертекстуальная переключка происходит и с известным тютчевским «Молчи, скрывайся и таи» из стихотворения «Silentium!», которое в данном контексте усиливает позицию умершего, желавшего «умолчать» о значимом. Однако лирический герой раскрывает его тайну по крайней мере отчасти. Текст стихотворения передает упаднические настроения автора, характерные и для поздней лирики С. Есенина. Есенинские традиции в поэзии Б. Рыжего проходят трансформацию от «Есенин – символ идиллического хронотопа», до «Есенин – отражение судьбы самого Б. Рыжего». Несмотря на отрицание некоторыми исследователями влияния есенинской поэзии и жизни на поэзию и жизнь Б. Рыжего, сам он транслирует эту связь через лирического героя и через знаковые биографические этапы. При этом самобытность творческого метода Б. Рыжего бесспорна, поскольку он не стилизует свою лирику под произведения С. Есенина и не занимается переработкой его художественных мотивов как таковой. Наоборот, через отсылки к есенинским строкам он интертекстуально обогащает смысловую наполненность своих произведений, создавая иной художественный мир.

#### Список использованной литературы

1. Казарин, Ю. В. Внутренний мир и миры Бориса Рыжего / Ю. В. Казарин. – Екатеринбург ; М. : Кабинет ученый, 2018. – 234 с.
2. Рыжий, Б. Б. Здесь трудно жить, когда ты безоружен / Б. Б. Рыжий. – М. : Зебра Е, 2018. – 400 с.
3. Фаликов, И. З. Борис Рыжий. Дивий камень / И. З. Фаликов. – М. : Молодая гвардия, 2015. – 292 с.

[К содержанию](#)

УДК 82-1/-9

## **Ж. П. ЛЕЩИНСКАЯ**

Беларусь, Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

### **ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ТЕКСТОВАЯ КАТЕГОРИЯ**

**Ключевые слова:** интертекстуальность, аллюзия, реминисценция, цитата, М. Бахтин, Ю. Кристева, диалогичность.

**Аннотация.** В статье рассматривается явление интертекстуальности как текстовой категории. Выявлен генезис явления интертекстуальности, осмыслены его типологические признаки и подходы к классификации в трудах различных философов-гуманитаристов. Определены также распространенные формы проявления интертекстуальности – цитирование, аллюзия и реминисценция.

В художественной литературе часто присутствуют элементы и стилистические приемы, ранее употреблявшиеся в других текстах. Например, метафоры, сравнения и другие фигуры, воплощающие авторский замысел, выполняющие роль стилизации, интерпретации, пародирования, отсылки к чужим текстам. Для создания многослойности структуры текста используются интертекстуальные связи, создающие определенные смысловые уровни: культурные, исторические и мифологические контексты.

Термин «интертекстуальность», введенный в 1967 г. Ю. Кристевой, понимался ученым как общность всех текстов, взаимодействующих при помощи явных и скрытых отсылок друг к другу. Несмотря на то что феномен интертекстуальности активно начал изучаться только во второй половине XX в., многие литературоведы и лингвисты прошлого поднимали в своих трудах вопрос о взаимосвязи текстов.

Впервые о диалогичности текстов, которая в большей степени имеет интертекстуальную основу, заговорил в своем труде «Вопросы литературы и эстетики» теоретик литературы М. Бахтин, утверждающий, что текст – это высказывание, за которым стоит субъект. То есть, по мнению М. Бахтина, диалогичность – прежде всего взаимодействие личностей, а не текстов. Но при этом всякий текст состоит из совокупности предыдущих текстов, любой текст содержит в себе другой и направлен в его сторону.

На Западе идеи М. Бахтина продвигала Ю. Кристева. Именно она впервые употребила термин «интертекстуальность» в 1967 г. в статье «Бахтин, слово, диалог, роман» [3]. Для исследователя основополагающим понятием является текст, который представляет собой состоящую из цитат мозаику: «Любой текст строится как мозаика цитации, любой текст есть

продукт впитывания и трансформации какого-либо другого текста» [3, с. 98–99]. Ю. Кристева утверждала, что тексты могут существовать самостоятельно, вне автора, а также сами вступают в диалог, одним из элементов которого становится читатель, берущий роль автора на себя.

Продолжая развивать идеи М. М. Бахтина, при этом основываясь на творческих изысканиях Ю. Кристевой, большой вклад в развитие теории интертекстуальности внес французский философ и литературовед Р. Барг. В эссе «Смерть автора» (1968) [1] он утверждал, что текст – продукт смешения нескольких видов письма, восходящих к разным культурам и вступающих в диалог. Заявляя, что автор перестал быть единственным центром смысла текста, исследователь согласился с Ю. Кристевой в том, что каждый текст изначально интертекст, сплошь состоящий из цитат, которые присутствуют в тексте в разных степенях узнаваемости. В такой ситуации автор становится переписчиком того, что до него было уже создано: «Жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чем-то уже забытому» [1, с. 389].

Французский литературовед, представитель структурализма Ж. Женетт в своем труде «Палимпсесты: Литература во второй степени» говорил об интертекстуальности как моменте сосуществования в одном произведении нескольких текстов, реализующихся в цитате, аллюзии, плагиате, реминисценции. Обозначив таким образом признаки интертекста, он предложил классификацию межтекстовых взаимодействий и выдвинул пять типов, одним из которых является интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов.

Одна из наиболее распространенных форм проявления интертекстуальности – цитирование. «Литературный энциклопедический словарь» (1987) дает следующее определение цитаты: «Стилистический прием употребления готового образования, вошедшего в общелитературный оборот. Частный случай цитаты – крылатые слова» [4, с. 603].

Существует несколько подходов в понимании того, что же такое цитата. Один из них подразумевает «дословную выдержку из какого-либо текста» [4, с. 492]. Другой предполагает, что цитата – это не только дословная передача чужого текста, но и включение в него аллюзий, перифраз, реминисценций и др. [5, с. 138].

Аллюзия – еще одна из форм интертекстуальности. Так, современный филолог В. Москвин под аллюзией понимает «выдержку из претекста без ссылки на автора» [6, с. 110]. Советский лингвист И. Гальперин пишет, что аллюзия реализуется в тексте как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических и других персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном

высказывании» [2], в таком случае «аллюзия не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» [2].

Наравне с цитатами и аллюзиями выделяется и реминисценция. Реминисценция – риторический прием, состоящий из включения в речь (текст) хорошо узнаваемого фрагмента чужого (прецедентного) текста, иногда несколько трансформированного, без упоминания его названия и автора для усиления экспрессивности выраженной мысли или создания какого-либо другого стилистического эффекта. Использование в художественных текстах реминисценций имеет различные цели: связь с предшественниками, продолжение традиций прошлого, иногда оспаривание мнений, сатира. Но все же главная функция реминисценции заключается в ее способности расширять пространство художественных произведений, придавать ему большую смысловую нагрузку.

Писатель создает пространство своего текста, опираясь на действующие и переосмысленные им культурные коды. Вплетение в ткань текста интертекстуальных компонентов означает вовлечение факультативных смыслов и связей из их источника.

Наиболее распространенные типологические формы интертекстуальности – аллюзия, реминисценция и цитата. Главная их функция напоминание о культурных либо литературных фактах. Кроме того, с их помощью выражается отношение автора к изображаемому. Чтобы высмеять героя или явление действительности, писатель также может использовать данные формы интертекстуальности – в таком случае текст приобретет черты пародийности.

### **Список использованной литературы**

1. Барт, Р. Избранные работы: семиотика, поэтика / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : КомКнига, 2006. – 144 с.
3. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Вестн. Моск. ун-та. – Сер. 9. – 1995. – № 1. – С. 428–436.
4. Литературный энциклопедический словарь ; под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев, и др. – М. : Сов. Энцикл., 1987. – 752 с.
5. Михалева, И. Типы прецедентных текстов и их цитирование / И. Михалева // Деятельностные аспекты языка : сб. науч. тр. – М. : Наука, 1988. – С. 137–141.
6. Москвин, В. П. Интертекстуальность : понятийный аппарат, фигуры, жанры, стили / В. П. Москвин. – М. : ЛИБРОКОМ, 2011. – 164 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

### **С. А. ЛІТВИНОВІЧ**

Беларусь, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – Л. М. Садко, канд. філал. навук, дацэнт

## **ГРАФІЧНЫ РАМАН: ГЕНЕЗІС І ФУНКЦЫЯ НАВАННЕ ЖАНРУ**

**Ключавыя словы:** графічны раман, комікс, крэалізаваны тэкст, вербальнае, візуальнае, паралінгвістычныя сродкі.

**Анатацыя.** У артыкуле разглядаюцца праблемы станаўлення графічнага рамана, які генетычна звязаны з эстэтыкай і паэтыкай комікса. Дадзеныя жанры – сінтэз візуальна-вербальных складнікаў, якія характэрны для крэалізаванага тэкста. Разглядаюцца таксама некаторыя мастацкія і стылістычныя асаблівасці графічных тэкстаў розных эпох і аўтараў.

На сучасным этапе адзначаецца нарастанне прысутнасці візуальнай інфармацыі ў камунікацыі. У параўнанні з вербальнай мовай візуальныя аб'екты могуць перадаваць вялікія аб'ёмы інфармацыі ў сціслай форме, што адпавядае патрабаванням сучаснасці.

З'яўляюцца змешаныя, двухкампанентныя візуальна-вербальныя формы з высокай наяўнасцю паралінгвістычных сродкаў афармлення тэкстаў. Сучасны лінгвіст І. В. Вашуніна адзначае: «Назвавая тэкст “креолизованым”, мы констатуем наличие в его составе составляющих разных знаковых систем, образующих неразрывное единство, сплав» [2, с. 23]. Праблемы крэалізацыі распрацоўваюцца таксама ў працах вучонага Я. Я. Анісімавай, якая заяўляе, што ў падобных тэкстах «наряду с вербальными применяются иконические средства, а также средства других семиотических кодов (цвет, шрифт и др.)» [1, с. 3].

Між іншым у сучаснай літаратуры творы, якія створаны на падставе і вербальнай, і візуальнай змястоўнасці, становяцца запатрабаванымі і папулярнымі. Так, графічныя раманы і коміксы трывала ўвайшлі ў кола чытання сучаснага чалавека. У гэтых жанраў агульная гісторыя і прыкметы. Крэалізаваныя тэксты ў графічных раманах і коміксах складаюцца з кадраў, фрагментаў, межаў, унутры якіх змешчаны вербальныя і візуальныя кампаненты. У графічным рамане і коміксе аповед разгортваецца па кадрах, нелінейна, у ім рэплікі, простая мова герояў дамініруюць над ускоснай і аўтарскай, а апісальная частка змяняецца малюнкам, выявай. Акрамя гэтага, значна пашыраюцца магчымасці паралінгвістыкі (графічнай сегменцыі, колеру, шрыфта, аптычных эфектаў, дапаможных знакаў і інш.). Наратыў графічнага рамана і комікса выдзяляе найбольш вострыя,

дынамічныя эпізоды і выключае статычна-апісальныя, калі гэта не шкодзіць развіццю сюжэта.

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» [3]. А. Ісаева, расійскі вучоны-літаратуразнавец, вывучаючы гісторыю станаўлення з'явы комікса другой паловы XX ст., 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 определенным социо-политическим и драматическим наполнением, ориентированным на более зрелую аудиторию» [4].

Вядома, што крэалізацыя тэкста выкарыстоўвалася старажытнымі цывілізацыямі. Нават у майя посуд упрыгожваўся малюнкамі і тэкстамі, а аповеды фарміраваліся з дапамогай паварочвання гаршчкоў і ваз вакол сваёй восі. У эпоху антычнасці паэт Сімій (III в. да н. э.), як указвае літаратуразнавец Л. Садко, «написал стихотворения “Крылья Эрота”, “Яйцо”, “Секира”, в которых расположение строк складывается в очертания названных предметов. Традиции создания таких текстов продолжались в поэзии средних веков (“Трактат о восхвалении креста” аббата Фульда, IX в.), Возрождения (молитва к Божественной бутылке и стакану в конце романа Ф. Рабле “Гаргантюа и Пантагрюэль”). Симеон Полоцкий создал стихи “От избытка сердца уста глаголят” в форме сердца, “Благоприветствие царю Алексею Михайловичу по случаю рождения царевича Симеона” (1665) в форме звезды, некоторые другие» [5, с. 6–7].

У еўрапейскіх сярэднявечных мініяцюрах надпісы (вербальны кампанент) існавалі разам з выявамі. Прыкладам могуць з'яўляцца мініяцюры вучонага Р. Лулія (каля 1235–1315). Так, выява “Дрэва навук” гэтага аўтара дэманструе класіфікацыю сучасных яму навук, вучэнняў і мастацтваў, назіральна спалучаючы візуальны і вербальны кампаненты.

У XVIII ст. з'яўляецца серыя з шасці твораў “Модны шлюб” англійскага мастака У. Хогарта (1697–1764), які па-рэжысёрску дакладна выявіў сцэны жаніцьбы і сумеснага жыцця арыстакрата і дачкі багатага гандляра, якія трапляюць у трагікамічныя абставіны, пры якіх дэманструюцца праблемы характараў і грамадскіх каштоўнасцяў.

У 1833 г. з дазволу І. В. Гётэ ў Жэневе выйшла кніга эстампаў пісьменніка і мастака Р. Тэпфера “Histoire de Mr. Vieux Bois” (“Гісторыя

спадара Жабо”). Выданне было на 30 старонак, прыблізна з 158 асобных панэляў. Гэты твор Р. Тэпфера складаецца з апавяданняў, у якіх гумарыстычна расказваецца пра прыгоды нейкага эксцэнтрычнага чалавека і яго каханай. Усе гісторыі раздзяляюцца на тры кадры, у якіх подпісы апісваюць малюнкi. Сюжэты звязаны паміж сабой характарыстыкамі дзеючых асоб, але агульнай сюжэтнай лініі ў кнізе няма. Пазней гэты фармат стаў нормай для часопісаў, газет і захоўваецца да сённяшняга часу.

З дзейнасцю амерыканскага журналіста і мастака Р. Аўткоўта звязана станаўленне шэрагу традыцый літаратуры коміксаў. У 1890-х гг. усе газетныя фотаздымкі, карыкатуры і малюнкi былі чорна-белага колеру. Аднак Дж. Пулітцэр, уладальнік газеты «New York World», вырашае зрабіць выдатны крок і выпускае беспрэцэдэнтны нумар з коміксам “Yellow Kid” (“Жоўтае дзіця”) Р. Аўткоўта з размаляванай вопраткай персанажа. Наступны нумар газеты быў распрададзены мільённым тыражом. Акрамя таго, Р. Аўткоўт у другой серыі пра Бастэра Браўна (Buster Brown) увеў у рэгулярны ўжытак выкарыстанне “бурбалак” (воблака з тэкстам, бурбалка са словамі, тэкставы балон, спіч-бабл і інш.) – графічнае абазначэнне рэплікі або думкі героя комікса, што на сучасным этапе стала адной з характэрных адзнак комікс-апаведу.

Сам тэрмін “графічны раман” стаў шырока вядомым у сувязі з выходам у 1978 г. культавага твора У. Айснэра “Кантракт з богам”. Нава-тарскі тэкст уяўляў сабой спалучэнне вербальнай і візуальнай інфармацыі аб непрыемных, палохаючых і агідных сітуацыях з жыцця арэнднага дома для бедных сем’яў, якія не маглі дазволіць сабе нічога лепшага ў часы Вялікай дэпрэсіі ў ЗША. У гэтым творы яскрава праявіла сябе адна з галоўных рысаў графічнага рамана – адсутнасць фантастычнай вобразнасці, зварот да максімальна рэалістычнага апаведу і паказу жыцця звычайных людзей. Ужо ў 1980-х гг. такія аўтары, як А. Мур, Ф. Мілер, А. Шпігельман, уводзяць у кола чытання герояў, якія знаходзяцца далёка ад арэола супермэна. Коміксы “Вяртанне Цёмнага рыцара”, “Маўс”, “Захавальнікі”, “Падшыванец” – змрочна-філасофскія гісторыі аб дыхатаміі дабрыні і зла, аб межах гэтых сіл, якія знайшлі месца ў душы героя. Для гэтых твораў характэрна таксама сацыяльная праблематыка.

Акцэнтуючы ўвагу на сучасным стане графічнага рамана, можна зрабіць вынік, што мастацкі ўзровень такіх твораў выходзіць далёка за межы «нізавага» камерцыйнага віда мастацтва, набываючы вострую сацыяльную ангажыраванасць, глыбокі філасафізм, актуальную праблематыку і старанна распрацаваныя характары.

У апошнія гады ўсё больш распаўсюджанай становіцца з’ява, калі аўтар тэкста і мастак – гэта адзін і той жа чалавек. Цікавым прыкладам гэтай сувязі можна назваць графічны раман “Ка-букі: Алхімія” (2008)



Д. Мэка. Аўтар на адной старонцы прапаноўвае складаную і захапляючую камбінацыю выяў, якія выкананы ў розных тэхніках – малюнкi алоўкам і пяром, жывапіс, калажы фотаздымкаў з часопісаў і адсканаваных выяў.

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Анисимова, Е. Е. Креолизованные тексты – тексты XXI века? Взаимодействие вербального и паралингвистического в тексте : учеб. пособие по интерпретации текста / Е. Е. Анисимова. – Воронеж : ЦЧКИ, 1999. – 147 с.

2. Вашунина, И. В. Характеристика креолизованных текстов / И. В. Вашунина // Креолизованный текст: Смысловое восприятие. Коллективная монография ; отв. ред. И. В. Вашунина ; ред. кол.: Е. Ф. Тарасов, А. А. Нистратов, М. О. Матвеев. – М. : Ин-ут языкознания РАН, 2020. – 206 с.

3. 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.

4. Исаева, О. А. Эволюция стиля ранних графических романов Англии и США [Электронный ресурс] / О. А. Исаева // Вестн. СПбГИК. – 2016. – № 2 (27). – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-stilya-rannih-graficheskikh-romanov-anglii-i-ssha>. – Дата доступа: 21.01.2023.

5. Садко, Л. М. Экспериментальная белорусская поэзия второй половины XX – начала XXI века и немецкоязычный конкретизм : монография / Л. М. Садко ; науч. ред. З. П. Мельникова ; Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина. – Брест : БрГУ, 2018. – 178 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**Л. А. ЛЮБЧУК**

Беларусь, Брестский район, средняя школа д. Страдечь  
имени Н. Е. Зайца

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

## **ПОВЫШЕНИЕ ИНТЕРЕСА К ЧТЕНИЮ КАК ВИДУ РЕЧЕВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ УЧАЩИХСЯ ЧЕРЕЗ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ АКТИВНЫХ МЕТОДОВ И ПРИЕМОВ ОБУЧЕНИЯ**

**Ключевые слова:** чтение, урок литературы, речевая деятельность, активные приемы и методы.

**Аннотация.** Статья посвящена изучению активных методов и приемов обучения для повышения интереса к чтению: чтение цепочкой по абзацам, нахождение отрывка к рисунку, нахождение отрывка, который поможет ответить на вопросы, чтение самого интересного отрывка, чтение по ролям, чтение-пометка непонятных слов. Во внеурочной деятельности отмечены такие формы, как литературные гостиные, викторины, литературные кафе, которые обогащают внутренний мир учащихся, учат любить книгу, задумываться над проблемами, формулировать собственное мнение. Все эти методы и формы работы направлены на расширение кругозора учащихся, формирование читательской культуры, развитие творческих способностей.

Чтение как один из видов речевой деятельности учащихся требует пристального внимания. Изучение активных методов и приемов обучения для повышения интереса к чтению очень актуальная проблема на сегодняшний день. Урок литературы предполагает свободное общение, обмен мнениями, полет мысли. Он оказывает нравственное воздействие, волнует душу и ум подростка. Но каждый год мы с сожалением обнаруживаем, что – интерес к чтению уменьшается. Исходя из этого, наша задача – развивать интерес к чтению, помогать учащимся научиться читать литературу, т. е. наслаждаться чтением, находить в книге близкое своим мыслям, открывать для себя разнообразный мир человеческих отношений.

Еще в начальной школе начинается работа по обучению чтению. Так почему же интерес к чтению в среднем звене резко падает? Традиционное чтение книг вытесняют мультимедийные формы восприятия информации. Ребенок окружен множеством привлекательных вещей. К сожалению, сегодня учащиеся не хотят получать нужную информацию из книг. Очень важно, чтобы в дальнейшем книга стала другом, помогла освоиться в мире общечеловеческих ценностей.

Бесспорно, чтение является сложным процессом, который включает в себя технические навыки и понимание смысла прочитанного. «Очевидно, что для того, чтобы школьник научился читать бегло, правильно, осмыс-

ленно и выразительно, его надо этому учить. Работа начинается еще в начальной школе. С учащимися 5 класса, техника чтения которых невысокая, работу необходимо продолжать. И делать это нужно планомерно, на каждом уроке. Существует комплекс упражнений, которые можно эффективно использовать для совершенствования читательских навыков» [1, с. 77]. Среди них можно выделить упражнения, направленные на развитие речевого дыхания; упражнения, направленные на развитие четкости произношения; упражнения, вырабатывающие внимание к слову и его частям и являющиеся предпосылкой правильного чтения; упражнения, развивающие оперативное поле чтения, беглость и память.

На наш взгляд, большую роль в развитии интереса к чтению играет желание ребенка открыть мир книг, мотивация. Именно она создает некий стимул. В преподавательской работе мы стараемся всячески поощрять учащихся, стимулировать желание читать книги.

Мы считаем, что развитие интереса к чтению начинается с тех положительных эмоций, которые получает ребенок во время занятий чтением. На уроках стараемся создавать доброжелательную и непринужденную обстановку. Активно работаем с родителями и всячески рекомендуем им подбадривать своего ребенка в процессе чтения текста художественной литературы. Считаем, что любая положительная оценка учителем, а также родителем повышает значимость ребенка в собственных глазах.

Повышает интерес к чтению использование различных видов деятельности на уроке. Это помогает сделать уроки русской литературы интересными, разнообразными, динамичными.

В своей работе используем такие направления работы с текстом, как чтение цепочкой по абзацам, нахождение отрывка к рисунку, нахождение отрывка, который поможет ответить на вопросы, чтение самого интересного отрывка, чтение по ролям, чтение-пометка непонятных слов. Стараемся сформировать осознанное чтение текста учащимися. Иными словами, в процессе чтения художественного текста ребята усваивают фактическую, смысловую и идейную стороны произведения. Работу над осознанностью чтения проводим на каждом уроке.

Для своей работы мы выделили следующие эффективные приемы работы с текстом, которые способствуют осознанности прочитанного: работа над заголовком, составление плана, анализ эмоционального фона произведения, когда выясняется, что ребята почувствовали, прочитав произведение или его часть, какие мысли у них появились о том, чем закончится рассказ. Для повышения активности учащихся на уроке используем чтение цепочкой по абзацам, что позволяет вовлечь в образовательный процесс многих учащихся. Большой интерес вызывает нахождение отрывка из текста художественного произведения к рисунку, помещенному

на экране мультимедиа. Учащиеся активно включаются в работу, с интересом ищут соответствующие страницы в учебнике. В качестве домашнего задания предлагаем чтение самого интересного отрывка из текста изучаемого произведения. При изучении драматических произведений активно проводим чтение по ролям и инсценировку понравившегося отрывка.

При изучении произведений художественной литературы уделяем большое внимание пониманию учащимися значений незнакомых слов. На уроках используем различные виды заданий, связанные с лексической работой над словом, так как именно эта работа обеспечивает понимание элементарного смысла произведения. Непонимание прочитанного начинается, как правило, с непонимания значения отдельных слов и выражений, а это ведет к невозможности понять более глубокий смысл произведения. Значение ряда слов и выражений мы разбираем перед началом чтения произведения на так называемых словарных пятиминутках.

Большое внимание уделяем работе над выразительностью. Она включает в себя работу над дикцией, над выделением логического ударения сначала под руководством учителя, а потом и самостоятельно. Выразительное чтение учителем (или артистом в записи) всегда должно предварять разбор содержания и являться ключом к пониманию прочитанного.

Значительное место в работе по развитию интереса к чтению у учащихся занимает внеурочная деятельность (литературные гостиные, викторины, литературное кафе). Данные нетрадиционные формы проведения занятий учат любить книгу, задумываться над проблемами, поднятыми в книге. Отметим, что уроки-путешествия в мир героя, урок-спектакль, урок фантазирования активизируют творческую деятельность.

Таким образом, повышение интереса к чтению как виду речевой деятельности осуществляется через многие методы и приемы, которые являются результативными. Все они направлены на расширение кругозора учащихся, формирование читательской культуры, развитие творческих способностей. Данная работа способствует формированию, развитию и совершенствованию читательской самостоятельности, возникновению внутренней потребности в перечитывании понравившегося произведения, стремлении вникнуть в смысл, понять глубже его содержание. Обучающиеся задумываются над тем, каким героям они хотели бы подражать, осознают свое отношение к ним, к книге, т. е. формируются как читатели.

#### **Список использованной литературы**

1. Неборская, Т. А. Учим читать вслух и молча / авт.-сост. Т. А. Неборская. – Мозырь : Белый ветер, 2008. – 77 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1-Глуховский

**Е. В. МАКАРЕНКО**

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

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

## **ГЕНЕЗИС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАМЫСЛА И СТРАТЕГИИ РЕАЛИЗАЦИИ ТЕКСТА «МЕТРО 2033» Д. ГЛУХОВСКОГО**

**Ключевые слова:** современная литература, сетература, интернет, коммуникация, антиутопия, постапокалипсис, мистика.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу выбранных Д. Глуховским стратегий реализации текста трилогии «Метро», особенностям создания сетевой и печатной версий книги и популяризации романа в медийной сфере посредством эффективной коммуникации с читателем. Рассматриваются специфика хронотопа романа, роль антиутопической традиции, постапокалиптических и мистических мотивов в структуре текста.

Дмитрий Алексеевич Глуховский – российский писатель и журналист, наиболее известный благодаря созданию серии книг «Метро 2033», «Метро 2034» и «Метро 2035». На данный момент книга «Метро 2033» переведена на 37 иностранных языков. Она не только стала основой для двух культовых видеоигр, но также послужила отправной точкой к созданию целой вселенной «Метро» – открытому вебсайту, куда талантливые авторы со всех концов света могут присылать лично созданные картины, музыкальные композиции и, самое главное, публиковать свои версии продолжения легендарной истории в формате целых книг или кратких рассказов. Сайт <http://www.metro2033.ru/index.php> [1] позволяет огромному числу фанатов не только делиться своими мнениями на форуме или слушать тематическое радио, но также посетить онлайн-магазин, где можно приобрести разного рода сувенирную продукцию по вселенной «Метро», настольные и онлайн-игры, многие другие виртуальные товары. Вселенная «Метро» на данный момент процветает и активно стимулирует деятельность новых авторов, увлеченных тематикой постапокалиптического мира и проблемам выживания в нем. 20 мая 2021 г. на своей странице в социальной сети «Инстаграм» Глуховский сообщил, что выход фильма по его книге назначен на январь 2024 г., автором сценария выступит он сам, а режиссером станет Е. Г. Баранов. В свете вышеизложенного интересным представляется рассмотрение истории и художественных стратегий создания культового текста «Метро 2033».

Дмитрий Глуховский родился и вырос в творческой семье. Его отец Алексей Глуховский был поэтом, и, вероятно, именно он повлиял на ста-

новление творческого пути автора. С начальной школы Дмитрию Глуховскому особенно легко давались русский язык и литература, со средней школы он начал писать фантастические рассказы и очерки, а в старших классах задумал и начал воплощать роман «Метро 2033». В своей первой версии роман был полностью закончен в 2002 г., когда Дмитрию исполнилось 22 года. Первоначальный вариант романа был далек от его финальной версии: в нем не было такого большого количества элементов мистики, сюжетные ходы несколько отличались, но самое главное отличие заключалось в концовке. В оригинальной версии романа главный герой Артем в конце книги погибает от «случайной» пули. Именно этот сюжетный поворот коренным образом не устраивал редакторов издательств, к которым не единожды обращался Глуховский с целью опубликовать роман. Возможно, если бы молодой автор пошел на поводу у авторитетных редакторов и изменил концовку в их угоду, роман бы вышел небольшим тиражом и затерялся на полках книжных магазинов среди многочисленной беллетристской литературы, но «Метро 2033» и, соответственно, Дмитрия Глуховского ждала другая судьба. Наотрез отказавшись менять концовку, автор начал активно искать пути показать свой роман широкой публике, и на помощь ему в этом пришел Интернет. Именно в Сети начинающий писатель впервые опубликовал свой роман целиком в публичном доступе. По образованию журналист, Глуховский понимал, что если опубликовать роман на специализированных литературных сайтах, велика вероятность того, что он просто пройдет мимо читателя, так и оставшись незамеченным. Вместо этого писатель решает пойти другим путем: он создает собственный сайт, где публикует роман, всячески продвигая его не только посредством социальных сетей, но и рекламным путем, к примеру заказывает рекламный билборд. Еще одним средством привлечения внимания к роману явилась возможность его мгновенного комментирования в чате, т. е. прямая связь с читателем. Дмитрий Глуховский не оставался в стороне, а регулярно общался с читателями, обсуждал сюжетную линию и художественные приемы в чатах, отвечал на письма. Такое тесное содружество автора и читателя привело к тому, что несколько лет спустя автор все-таки решается поменять концовку, оставив Артема в живых и, заручившись поддержкой аудитории, тем самым продолжает цикл приключений главного героя. «Главный герой в первой версии погибал от шальной пули. Так было надо по сюжету, с моей точки зрения. Но издательства отказались публиковать книгу в таком виде, говоря, что это не их формат. Тогда я опубликовал себя сам – в Интернете. Создал сайт и разместил там текст. Через некоторое время он приобрел известность, сайт посетили десятки тысяч людей. Многие из прочитавших требовали оживить героя и продолжить книгу. Несколько лет спустя я и сам дозрел, собрался и переписал

роман» [3]. Второй и конечный вариант романа увидел свет в 2005 г. на сайте m-e-t-r-o.ru, где главы сопровождались соответствующей музыкой, создающей неповторимую атмосферу будущей вселенной «Метро». В этот раз уже растущая популярность романа привлекла внимание редакторов издательств, и роман был опубликован в том же году тиражом суммарно в 11000 экземпляров. Далее последовали годы плодотворной работы автора. В 2007 г. было издано продолжение романа «Метро 2034» тиражом в 100000 экземпляров, а в 2015 г. вышла финальная часть трилогии «Метро 2035», удостоенная премии «Ozon.ru Online Awards» в номинации «Лучшая художественная книга».

Особенность художественной стратегии создания текста «Метро 2033» состоит в способе коммуникации автора и читателя. Роман «Метро 2033» относится к сетературе за счет своей первой публикации и активного продвижения в Интернете. Возможность непосредственной коммуникации с читателями Глуховский использует не только для оценки итога после выхода текста, но и для последующего его развития, создания или пересоздания. Таким образом автор прислушивается ко мнению своих читателей и создает текст, опираясь на потребности публики. Стоит отметить, что выбранная стратегия оказалась удачной. Она не только дала жизнь продолжению истории, но и принесла автору любовь публики и преданную т. н. «фанбазу».

Еще одним элементом художественной стратегии является специфический хронотоп повествования. При создании романа автор ориентировался на молодого читателя, поэтому время и место развития событий он тоже выбрал соответствующее. На момент создания романа, в начале XXI в., среди молодежи оформилась тенденция к увлечению антиутопичными темами, связанными с концом света. Массмедиа, кино и игровая индустрия начали популяризировать тему жизни после техногенных и иного рода катастроф и особенностей выживания людей после. На этой волне Глуховский строит свое повествование, в котором события разворачиваются как раз после ядерной войны. Оставшиеся в живых люди прячутся в метро, где борются за свое выживание, налаживая быт, строя новую социальную систему и устанавливая межличностные отношения внутри этой системы.

Переформатирование социального строя, пути развития общества – актуальная тема для России после распада Советского Союза. В романе «Метро 2033» автор дает волю своей фантазии и показывает, как мог бы быть заново выстроен общественный институт после уничтожения старого уклада. Действие романа разворачивается в недалеком будущем, в хорошо известной миллионам россиян (и не только) Москве. Авторский выбор места и времени может быть обусловлен тем, что чем ближе они к современной реальности, тем проще читателю проникнуться происходящим и окунуться в искусственно созданный

автором мир. Метро – место, с которого большинство россиян начинают и заканчивают свой день, все ветки и внутреннее устройство им хорошо знакомо, поэтому им не трудно представить себе картину происходящего.

Интересен и выбор героев. Главный герой романа Артем в жизни является обычным, ничем не выдающимся парнем, в нем себя легко может узнать среднестатистический россиянин (а в перспективе не только он). Таким образом, читателю легко примерить на себя роль главного героя и отправиться в увлекательное путешествие по линиям метрополитена. Путешествие главного героя, выполнение миссии и самопознание во время пути – те вечные темы, которые актуализирует автор в романе, тем самым увлекая современного читателя и ведя за собой в таинственный мир московской подземки. Н. А. Ловицкий, исследуя хронотоп романа, отмечает: «Мотив пути организует сюжет произведения, он первичен по отношению к мотиву встречи, а также обладает сложной семантической наполненностью, что позволяет говорить о лейтмотиве пути в данных текстах. Такое пристальное внимание писателей к выделенному мотиву обусловлено несколькими причинами. Во-первых, это утопическая традиция, актуализированная на рубеже веков. Во-вторых, поэтика жанра антиутопии предполагает внимание к человеческой личности и ее судьбе, поэтому поиск героем своего пути становится важным для автора антиутопий 2000-х» [2, с. 117–118].

Еще одним объектом внимания молодежи XXI в., являются разного рода чудовища: зомби, вампиры, оборотни и т. д. Дмитрий Глуховский снова идет в ногу со временем и помещает загадочных зловещих существ на страницы своей книги. Известно, что изначально процент мистики в романе был значительно ниже, но, получив отзывы читателей после первой публикации книги в Интернете, автор прислушался к ним и сделал роман более пугающим.

#### **Список использованной литературы**

1. Вселенная Метро 2033 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.metro2033.ru/index.php>. – Дата доступа: 01.02.2023.
2. Ловицкий, Н. А. Хронотоп романа Д. Глуховского «Метро 2033» / Н. А. Ловицкий // Междунар. журн. эксперимент. образования. – 2014. – № 6-2. – С. 117–118.
3. Островский, Н. В. Как Глуховский придумал «Метро» [Электронный ресурс] / Н. В. Островский. – Режим доступа: <https://dtf.ru/read/39676-kak-gluhovskiy-bridumal-metro>. – Дата доступа: 14.02.2023.

[К содержанию](#)



УДК 821.162.1

### **А. І. МАТАЧКІНА-РАДКОВІЧ**

Беларусь, Гродна, Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя Янкі Купалы

Навуковы кіраўнік – І. В. Саверчанка, доктар філал. навук, прафесар

### **ВІСЛАВА ШЫМБОРСКАЯ: МАСТАЦКІЯ АДМЕТНАСЦІ ВЕРШАЎ ПРА КАХАННЕ**

**Ключавыя словы:** паэзія, лірыка каханьня, Віслава Шымборская, пачуцце, інтымная лірыка.

**Анотацыя.** У дадзеным артыкуле даследуецца інтымная лірыка польскай паэтэсы Віславы Шымборскай. Разглядаюцца вершы пра каханне са зборнікаў розных гадоў. Адзначаюцца асаблівасці перадачы пачуцця каханьня ў розных жыццёвых абставінах закаханых людзей.

У тым, што ва ўсе часы ў літаратурным разнатэм’і ніколі не растваралася тэма каханьня, сёння не сумняваюцца ні навукоўцы, ні самі пісьменнікі. Наадварот, прызнаюць, што інтымная лірыка заўсёды была запатрабавана і знаходзілася ў полі ўвагі чытачоў розных узростаў, тым больш што свае найлепшыя ўзоры ў гэтым рэчышчы пакінулі сусветна прызнаныя майстры паэтычнага слова Франчэска Петрарка, Адам Міцкевіч, Міхаіл Лермантаў і іншыя. Не абміналі сваёй увагай тэму каханьня і польскія пісьменнікі.

Слова кожнага паэта ў рэчышчы інтымнай лірыкі адсвечваецца асаблівай індывідуальнасцю, прываблівае непадробнай шчырасцю, кранае непасрэднасцю выяўленага пачуцця, бо за ўсім гэтым стаіць рэальнае жыццё, блізкія і зразумелыя многім перажыванні.

Творчасць Віславы Шымборскай уяўляе сабой цэлы комплекс рознабаковых і асаблівых адметнасцей. Гэта і філасофска-маральныя праблемы, сувязь паміж вечным і імгненным, уменне бачыць прыгожае ў звычайным і смяцца над сумным. Усё гэта можна знайсці “паглыбленаму” чытачу ў творчасці польскай паэтэсы. Натуральна, што паэзія Віславы Шымборскай знайшла адгалоскі сярод шырокага кола аматараў паэзіі не толькі ў межах Польшчы, але і ў шматлікіх краінах свету (Расія, Беларусь, Украіна, Англія, Германія, Чэхія, Сербія і інш.) [2].

Сваю творчасць Віслава Шымборская адносіла да разраду асабістага і патаемна-інтымнага. Яна сцвярджала, што вершы паэтэсы не для таго, каб іх граць, спяваць і танцаваць, а для таго, каб чытаць і думаць. І гэта невыпадкова, бо нават пры перакладзе вершаў узнікаюць вялікія цяжкасці:

неабходна прыкласці максімум намаганняў, каб знайсці ў мове патрэбныя словы і выразы для перадачы пэўнай гамы пачуццяў Шымборскай [3].

Большасць вершаў В. Шымборскай напісана ў такой форме, як верлібр. Свядома адмовіўшыся ад рыфмы і рытму, паэтка здолела дамагчыся асаблівай даверлівасці, апавядальнасці. Яе вершы былі зразумелыя па тэме і мове, але яе гулівасць і тэндэнцыя вынаходзіць словы прывялі да таго, што яе цяжка было перакладаць і яна была мала вядомая за мяжой. Яна ўспрымала сур’ёзна ролю паэта ў грамадстве, і ў сваёй прамове пры атрыманні Нобелеўскай прэміі задала пытанне, чаму людзі неахвотна называюць паэзію сваёй асноўнай справай і прафесіяй.

На жаль, цэласнага агляду творчасці польскай паэтэсы Віславы Шымборскай, а тым больш даследавання яе інтымнай лірыкі пакуль яшчэ не зроблена. Хаця ацэнку яе вершаў і зборнікаў, жыццёвага шляху можна знайсці ў публікацыях Януша Р. Кавальчыка, А. Аніскевіч і інш.

Прааналізаваўшы зборнікі паэтэсы, заўважылі, што інтымная лірыка Шымборскай раскідана па яе шматлікіх зборніках, дзе мяжуе з вершамі іншай тэматыкі, але ўсе яны аб’яднаныя адзіным успрыняццем жыцця паэтки, яе вершы – вершы жыцця, філасофскія, псіхалагічныя, інтымныя.

У вершы “Каханне з першага погляду” (“Miłość od pierwszego wejrzenia”) Віслава Шымборская адзначае, што каханне можа прыйсці нечакана і пасяліцца ў сэрцы чалавека. Аднак паэтка сцвярджае, што выпадковасць не можа быць цэнтрам іх сустрэчы, бо жыццё заўсёды дае падказкі, галоўнае іх заўважыць. Такім чынам, В. Шымборская звяртае ўвагу на прадвызначанасць жыццёвай з’явы – кахання.

Były znaki, sygnały,  
 coś z tego, że nieczytelne.  
 Może trzy lata temu  
 albo w zeszły wtorek  
 pewien listek przefrunął  
 z ramienia na ramię?  
 Było coś zgubionego i podniesionego.  
 Kto wie, czy już nie piłka  
 w zaroślach dzieciństwa?

Польская паэтэса звяртае ўвагу ў сваёй інтымнай паэзіі на неадназначнасць кахання. Яна не можа зразумець, за што двух чалавек з мільёнаў астатніх узнагародзілі гэтым пачуццём, што асаблівага яны прынеслі ў гэты свет і зрабілі для яго. Называючы каханне “шчаслівым”, яна задумваецца аб сэнсе гэтага азначэння.

Счастливая Любовь. Разве это нормально,  
 разве это серьезно, разве это полезно –  
 что мир имеет от этих двух людей,  
 которые не видят мира?  
 Возгордившиеся друг другом без единой на то заслуги,  
 просто первые лучшие из миллиона, но убежденные,  
 что так и должно было случиться – в награду за что? за ничто;  
 свет снизошел ниоткуда –  
 почему именно на этих, а не на других? (Переклад М. Давіша)

Віслава Шымборская з адказнасцю падыходзіць да кахання, таму не распыляецца на кожнага сустрэчнага чалавека. Каханне для яе інтымнае і патаемнае, своеасаблівае. У вершы “Удзячнасць” (“Wdzięczność”) паэтэса звяртаецца да ўсіх тых “каго ніколі не кахала”, з кім не раздзяліла гэтае пачуццё, хто не пабачыць яе хваляванні і перажыванні, хто не пачуе яе думкі. Яна не чакае ад людзей узаемнасці, бо каханне ўзнікае толькі для дваіх і толькі адначасова. Разумеючы, што побач з чалавекам не яна, а нехта іншы, паэтэса з лёгкасцю адносіцца да такіх сітуацый:

Я благодарна тем,  
 Кого никогда не любила.  
 За легкость, с которой готова принять,  
 Что кто-то другой им ближе,  
 За радость, что мне не бывать  
 Волчицей для их овец. (Переклад М. Давіша)

У вершы “Нечаканая сустрэча” Віслава Шымборская паэтычна апісвае горыч пачуццяў сустрэчы пасля доўгага растання. Што адчуваюць дзве душы ў імгненным позірку некалі каханых вачэй, вядома толькі тым, хто сапраўды кахаў. Цяжкія ўнутраныя перажыванні немагчыма схваць ці прытаіць, бо маўчанне будзе непазбежным. Няёмкі стрыманы рух адкрые разгублены стан душы.

Наши люди не умеют  
 говорить между собой.  
 Мы замолкаем на полуслове,  
 улыбки беспомощны.  
 Наши люди не умеют  
 говорить друг с другом. (Переклад А. Стратулат)

Звыклая думка пра першае каханне як самы шчаслівы і запамінальны час у жыцці чалавека для Віславы Шымборскай з'яўляецца цяжкім і складаным выпрабаваннем. Усё, што здавалася лёгкім і ўзрушаным, ператварылася ў моцны і нясцерпны боль. Паэтэса не хоча больш узгадваць гэтыя моманты, падкрэсліваючы, што гэта не той душэўны стан, ад якога дрыжалі рукі і трымцела сэрца. Усё гэта сцвярджае, што першае каханне можа быць рознае, у кожнага яно індывідуальнае, сваё.

Говорят,  
 что первая любовь самое важное событие в жизни,  
 и что она самая романтическая.  
 Но вот со мной такого не случилось.  
 Что-то между нами было и в то же время  
 не было.  
 Произошло и истекло.  
 Мои руки не дрожат,  
 когда я натыкаюсь на мелкие подарки-сувениры,  
 или на стопку писем, перевязанных даже не ленточкой,  
 а бечевкой. (Пераклад Дж. Жэчак)

Зыходзячы з прааналізаваных вершаў Віславы Шымборскай, можна зрабіць выснову аб катэгарычным стаўленні паэтэсы да пачуцця кахання. Яе паэзія насычана канкрэтнымі атрыбутыўнымі адзнакамі: цяжкія ўспаміны, індывідуальнасць пачуцця, адзінота, распач. Складваецца думка, што яе лірычная гераіня пакрыўджана няшчасным вопытам першага кахання, яна самастойна можа справіцца з усімі перашкодамі на сваім шляху. Такім чынам, вершы пра каханне Віславы Шымборскай уяўляюць сабой складаную палітру пачуццяў, у якіх каханне не стандартнае шчаслівае пачуцце, а складаная жыццёвая з'ява, пацверджаная асабістым шляхам паэтэсы.

#### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Szyborska, W. Tutaj / W. Szyborska. – Kraków : Znak, 2009. – 36 s.
2. В кругу неочевидных ответов (о миропонимании и поэтике Виславы Шимборской) / Современная поэзия: русская и зарубежная : сб. ст. / под ред. А. В. Татарина. – Краснодар, 2011. – С. 176–186.
3. Горобец, Б. С. Культурный пласт поэзии Виславы Шимборской (нобелевский лауреат 1996 года) / Б. С. Горобец // Общественные науки и современность. – 1998. – № 4. – С. 182–191.
4. Перевод как средство взаимодействия культур : материалы II Междунар. науч. конф., Краков, 17–21 дек. 2015 г., – М. : МАКС Пресс, 2015. – 377 с.

[К содержанию](#)

УДК 81:39(476)(07)

**К. Л. МАТВИЕНКА**

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – Л. В. Леванцэвіч, канд. філал. навук, дацэнт

## **СЕМАНТЫКА ЛЕКСЕМЫ МЯЖА Ў БЕЛАРУСКАМОЎНЫМ КАНТЭКСЦЕ**

**Ключавыя словы:** семантыка, моўны кантэкст, лексема, канцэпт.

**Анотацыя.** У артыкуле аналізуецца рэпрэзентацыя канцэпту “мяжа” ў беларускамоўным кантэксце. Для аналізу выбраны прыклады з мастацкай літаратуры і з твораў малога жанру (замовы). Вызначаюцца паняццыйнае і канататыўнае значэнні лексем прадметна-тэматычнай групы “мяжа” ў мастацкім кантэксце; сімвальнае значэнне ў змесце замовы.

Адно з галоўных проціпастаўленняў у жыцці і ў будове грамадства – гэта свой/чужы, якое з’яўляецца істотным культурным канцэптам, што захоўвае сваё значэнне на працягу многіх стагоддзяў. Сваё – належыць чалавеку, асвоена ім; чужое – нечалавечае, належыць сферы смерці. Сваё – даступна, чужое – наадварот. Медыятарам гэтых проціпастаўленняў выступае мяжа.

У пераносным значэнні *мяжа* – норма, рубаж чаго-небудзь дазволенага. Акрамя мяжы, функцыю дазволенага/недазволенага выконвалі і іншыя рэаліі: *ступня, вада, вароты, гаршчок, дзверы, Днепр, заяц, лысы чалавек, люстэрка, нож, падлога, парог, плот, пояс, певень, ростань, шапка*. Быў і ў беларусаў свой абаронца межаў – Чур. На мяжы жылі міфічныя істоты: Лазнік – лічыўся найбольш злосным сярод іншых сядзібных нячысцікаў, што тлумачыцца месцазнаходжаннем лазні на мяжы свету культуры (прасторы, засвоенай чалавекам) і прыроды.

Прааналізуем рэпрэзентацыю лексем прадметна-тэматычнай групы “мяжа” ў беларускамоўным кантэксце. Для аналізу выбраны кантэксты з мастацкай літаратуры і з твораў малога жанру (замовы).

У беларускай народнай мове для абазначэння паняцця “мяжа” выкарыстоўваюцца словы: *абруб, замежак, прамежак, лізерка, граня, баразна, падбарыздак, разора, роспуга, мяжа, міжа, конаўка, сутрудак, ростак, мізоградак, зумежак*.

У беларускай нацыянальнай мове лексемы канцэпту “мяжа” семантызуюцца ў паняццыйных і канататыўных значэннях:

– ‘граніца паміж зямельнымі ўчасткамі’: *Найперш пачалі з зямлі, правяралі па дакументах хутарскія надзелы, межы, высвятлялі, колькі і чым засеяна, колькі ў арэндзе* (В. Быкаў);

– ‘суседства’: *Гэтае поле звалася ў іх Сербавы і межавала з суседняю весачкай Чарнаруччам, стрэхі якой відаць былі ўдалечы на пагорку* (В. Быкаў);

– ‘мера чаго-небудзь’: *Было не сцюдзёна, прыгравала сонца, але пакутам Хведара не было межаў* (В. Быкаў);

– ‘вузкая палоска неўзаранай зямлі паміж двума палеткамі’: *І ён памалу ішоў лесам, пасля, асмялеўшы, выткнуўся на ўзлесак ля палетка з рунню, пастаяў на ўзмежку* (В. Быкаў); *Мабыць, аднак, ісці цераз поле было яшчэ рана, і ён сеў на абезжку, сядзеў, патроху еў журавіны, бавіў час* (В. Быкаў);

– ‘іншая тэрыторыя, замежная краіна’: *Пайшлі працаваць многія беларускія арганізацыі не толькі на Беларусі, але куды далей, за межамі нашай зямлі (уцекачы) і нават у розных краях за граніцай* (Я. Колас);

– ‘неакрэсленасць чаго-небудзь’: *Пасля бязмежнага гневу настала, як заўсёды, бязмежная чуласць* (Э. Ажэшка);

– ‘адмежаванне ад чаго-небудзь’: *Праз ваколіцы і мястэчка Цуднаў плыве Цецераў; на заходніх і ўсходніх берагах гэтае рэчкі ўздымаюцца высокія дзікія скалы, нібыта руіны даўніх часоў, і здаецца, што іх накіталт сценаў узнесла сама прырода, каб адмежаваць Палессе ад тлустае і ўрадлівае зямлі* (Я. Баршчэўскі);

– ‘замкнутасць, зацягасць’: *Ціхі і абмежаваны бацька, затурканы працай, цэлыя дні праводзіў у канцылярыі, а калі быў вольны, спаў ці ішоў да таварышаў на партыю прэферанса* (Э. Ажэшка);

– ‘дарога’: *Скарачаючы сабе шлях ад двара Дзельскіх да сваёй хаты, ішоў ён межамі і на ўвесь шырокі прастор насвістваў разгульную салдацкую песню* (Э. Ажэшка);

– ‘без абмежаванняў’: *Чалавек паківаў галавой, нібы ён глыбока, бязмежна здзіўляўся* (З. Бядуля);

– ‘чаргаванне чаго-небудзь’: *Разалька яе суцяшала, перамяжаючы суцяшэнні пытаннямі, а калі недзе праз гадзіну абедзве ўсталі з зямлі, чорныя вочы Сцяпаніхі нават у змроку свяціліся радасцю і трыумфам* (Э. Ажэшка);

– ‘мяжа чаго-небудзь’: *Ёсць мяжа бядзе чалавечай, за якой слёзы ўжо высыхаюць і калі чалавек скардзіцца ўжо не можа...* (А. Адамовіч);

– ‘падобныя ў нечым’: *Іван Бунін пісаў, што блізкія, “сумежныя” мовы дужа цяжка паддаюцца перакладу, бо надта блізкія да ўласнай прыроды і яшчэ не страцілі свае першазданнай пекнаты, каб увайсці ў сям’ю культурна развітых моваў* (А. Адамовіч).

Нацыянальная культура – гэта не толькі традыцыйныя абрады, песні, рамёствы, кухня, але і пэўныя традыцыі ў сферы захавання, умацавання і аднаўлення здароўя, аб’яднаныя агульным паняццем “народная медыцына”.

Мяжа выкарыстоўвалася ў народнай медыцыне як медыятар паміж сваім (здароўе) і чужым (хвароба), таму за мяжу часта адсылалася ўсе ліхое. З гэтай прычыны і сама мяжа стала небяспечным месцам: цяжарнай жанчыне забаранялася хадзіць па ўзмежку, у адваротным выпадку нараджэнне дзіцяці магло адбыцца толькі пры кесаравым сячэнні.

Магутным сродкам выратавання ад ліхаманкі і шматлікіх іншых хваробаў з'яўляецца перадача яе іншаму чалавеку: *лічыцца найвярнейшым ад трасцы сродкам, калі хворы едзе да першай лепшай карчмы за межы вёскі, там выпівае адзін кілішак гарэлкі, а заплоціць за два...; адзенне хворага на ліхаманку насілі на мяжу, там забівалі яго ў зямлю асінавай палкай і ішлі дадому не азіраючыся; хвораму (ліхаманкай) ўкрасці курцы і з'есці яе на мяжы...; цераз лаз, выкапаны пад мяжою, хворы (шаленствам) павінен пралезці тры разы запар...; ніяк не можна пагануй пошасці пераскочыць боразну ці цераз абчэрчаную мяжу.*

Калі дзіця моцна плакала, капалі пад мяжой пералаз і працягвалі дзіця. *Ад любой хваробы раб'ёначка дак надболе ў межу падкапываюць да тры разы прыймаюць да й рубэшэчку кідаюць. Эта на старэй межы. Вот падкапаюць межу, дак яна вісіць, ямка; Папярэдзіць канвульсіі ў дзіцяці можа трохразовае прадзяванне дзіцяці праз адтуліну, пракапаную пад мяжой... Ад худобы – на восені выкапаць мяжу, раздзець рабёнку і праз тую мяжу працягнуць тры разы, а яго рубашачку разарваць і там закапаць. Ад падучай цераз мяжу цягалі на пасвяцонай скацериці тры разы, накрывалі той скацерицю.*

Існуе павер'е, што тыя жанчыны, якія нарадзіліся напрыканцы старога луннага месяца і на пачатку новага – “у межах”, па мясцовым выразе – застаюцца бясплодныя.

Аналіз лексікаграфічных крыніц дазваляе выдзеліць змест паняцця канцэпту “мяжа” на аснове слоўнікавых дэфініцый ці тую семантычную дамінанту, якая не мяняецца з часам. Такім чынам, ядро канцэпту “мяжа” фарміруюць наступныя семы: *‘вузкая палоска неўзаранай зямлі паміж двума палеткамі’, ‘пагранічная лінія паміж сумежнымі дзяржавамі’, ‘граніца’.* У моўным кантэксце асноўнымі канататыўнымі значэннямі канцэпту “мяжа” з'яўляюцца наступныя: *‘мяжа дазволенага’, ‘аб’ект супярэчнасці’, ‘адмежаванне ад чаго-небудзь’, ‘дарога’, ‘іншая тэрыторыя’, ‘чаргаванне чаго-небудзь’.*

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**В. А. МАШИНА**

Россия, Москва, Московский педагогический государственный университет

Научный руководитель – И. Г. Минералова, доктор филол. наук, профессор

**СЕМАНТИКА ЛЕТОПИСИ ВО ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ  
РОМАНА МИХАИЛА БУЛГАКОВА «БЕЛАЯ ГВАРДИЯ»**

**Ключевые слова:** «Белая гвардия», летопись, эсхатологичность, Апокалипсис, стилизация, стиль.

**Аннотация.** В статье рассматривается стилизация «Белой гвардии» под летопись, выявляются эсхатологические черты в произведении М. Булгакова в сравнительном аспекте с летописным ожиданием Апокалипсиса на Руси. Обозначаются особенности и правила написания средневековых русских летописей, на которые ориентируется Булгаков в своем романе. Раскрывается смысл летописной стилизации и эсхатологическое значение «Белой гвардии».

Что есть процесс интерпретации писателем в его творчестве изобразительно-выразительных средств литературы, который направляется свойственным только ему ходом аналогий? Под этим вопросом известный ученый Ю. М. Минералов понимает индивидуальный стиль. Он выдвигает следующий тезис: «Личный стиль воплощает особый ход мысли, присущий данному автору, особый ход художественных ассоциаций, ему присущий» [3, с. 20].

Рассматривая проблему стилевой индивидуализации поэтики «Белой гвардии» М. А. Булгакова, невозможно не обратиться к такому явлению древнерусской истории, как летописание. Казалось бы, как связан такой архаичный вид литературного творчества с произведением XX в.? Прежде всего семантику летописи во внутренней форме «Белой гвардии» обнаруживает жанр произведения, а точнее – синтез жанров: хроника, мистерия, социально-психологический, семейный и исторический роман. Установка на время является стилеобразующим началом не только у Булгакова, но и у древнерусских летописцев, которые, повествуя о том или ином событии, всегда начинали с обозначения года. То же самое видим и в первых строках «Белой гвардии»: «Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918» [2, с.16]. Автор намеренно обозначает время в самом первом предложении (в сильной позиции текста), ибо то, что кажется поначалу иронической стилизацией под летописца, имеет в содержании романа разноаспектную аргументацию и подробную детализацию.



«Сознание русского человека всегда было эсхатологическим. Поэтому русская история как отражение предназначения русского народа осознавалась в ожидании второго пришествия Иисуса Христа, ибо история воспринималась как раскрытие Божественного Промысла о народе во времени до Страшного суда» [3]. В полной мере это отражено в летописях. Как мы знаем, события «Белой гвардии» происходят в Киеве, а самая известная киевская летопись – «Повесть временных лет». Именно с ней мы и будем проводить конкретные аналогии в булгаковском тексте.

Говоря о хроникальном явлении в истории русской литературы, следует отметить, что летописание XI и XV вв. носит общерусский характер: «Судьба всей Русской земли беспокоит христианина-летописца, а не только отдельно взятого родного княжества» [14, с. 39]. Эти же мотивы мы обнаруживаем и в произведении: автора беспокоит исход не одной семьи, а всей России в ее лице. Об этом мы еще скажем чуть позже.

Важно упомянуть, что писатель в процессе своей творческой работы находится в пограничной области сознательной и бессознательной сфер: «отсюда – два стилиобразующих начала: современное, отражающее актуальную действительность, и архетипическое, воплощающее накопленный опыт предшествующих поколений. Поскольку писатель обладает уникальным видением мира, то у него рождается оригинальный образ реальности, т. е. “образ образа”, “образ идеи” – внутренняя форма, что обуславливает существование в словесном искусстве “вечных тем”, “вечных героев”» [3]. Как и литературные художники, древнерусские летописцы, «используя “прием исторической ретроспективной аналогии”, постоянно проводили параллели между библейскими героями и их деяниями и своими князьями и событиями русской истории» [4, с. 40]. Поэтому все летописи в своей основе также имеют два начала – современное и историческое, явления сегоднешнего дня и архетипические образы Священного Писания.

У Булгакова соединение двух сфер выражается не в использовании исторических (библейских) лиц или образов в совокупности с литературными персонажами, у него объяснение современных событий, в которые он помещает своих героев, дано через историческую ретроспективу посредством христианских праздников. Так, события романа «Белая гвардия» начинаются накануне Рождества, а ключевые события, когда Алексей Турбин начинает умирать и, по молитвам сестры выздоравливает, происходят 22 декабря и 2 февраля, т. е. в день зачатия Пресвятой Богородицы и на Сретение Господне соответственно. Все эти праздники символизируют начало новой жизни. Кроме того, дата 13 декабря часто повторяется в тексте «Белой гвардии». В этот день вспоминают св. Андрея Первозванного, а, как известно, сюжет о предсказании им появления Киева есть в «Повести временных лет»: «воссияет благодать Божия, будет город великий,

и воздвигнет Бог много церквей» [3]. Но у церковных дат есть и другая функция.

Возвращаясь к летописям, нужно сказать, что православному сознанию свойственно представление о бинарной картине мира, т. е. разделение на земной (временный) и небесный (вечный). «Пребывание праведных отцов, Спасителя и святых в мире дольном, внесло сакральный смысл в человеческую историю: в ней нет ничего случайного (как и в жизни человека), но все промыслительно, тем самым обнаружилась связь двух миров, и история обрела эсхатологический (спасительный) смысл. <...> Эта соотнесенность вечного и временного отражена не только в ежегодно повторяющихся праздниках православного календаря, но и постоянно ощущается в ходе литургии. <...> Христианский праздник не просто воспринимается как память о каком-то событии священной истории, но само событие переживается молящимися в момент церковной службы (вот почему службам присущи глагольные формы настоящего времени), воспроизводящей его здесь и ныне» [3, с. 41]. Именно поэтому для Булгакова, как и для летописцев, христианские праздники (ветхозаветные и новозаветные события) имеют важное значение. Они хоть и относятся к прошлому, но одновременно являются и фактами настоящего.

Известно, что летописи велись в строгом соответствии с пасхалиями [1, с. 35–36], которые были рассчитаны до 7000 года (1492), когда предполагался конец света. Поэтому XV в. воспринимался как последний. Это была эпоха апокалиптических настроений. Аналогичным образом людьми воспринимался поворотный XX в., где подобные настроения не были беспочвенны. Годы, о которых повествует булгаковский роман, «у современников ассоциировались с Апокалипсисом (над которым еще совсем недавно, накануне революции, так много и напряженно размышляли многие культурные деятели), со Страшным судом и ожиданием Нового Пришествия» [5]. Неудивительно, что и вся «Белая гвардия» наполнена эсхатологической символикой. Что же до летописей, то символизму здесь также отводилось важное место: «с помощью слова-символа создавалась (при отсутствии научного объяснения мироздания, когда мир дольний воспринимался как символ мира горнего) упорядоченная система мироздания. Поэтому символизм был единственным возможным для XI–XII вв. способом построения целостной картины мира, в центре которой пребывал Бог – Творец» [2, с. 9–10].

Эсхатологические мотивы пронизывают все произведение Булгакова. Апокалипсис не только прослеживается в тексте как грядущее явление, но также на страницах возникает непосредственно древнейший одноименный текст Иоанна Богослова (в т. ч. и в эпитафии). Какие еще события имели

значение для писателя в связи с введением строк «Апокалипсиса» в «Белую гвардию»?

Известно, что 6 июня 1918 г. в Киеве произошел масштабный взрыв артиллерийского склада в районе Зверинца. Трагедия была спровоцирована пожаром. Большая часть города была разрушена. Некоторые люди думали, что настал конец света: они падали на колени и отчаянно крестились. Булгаков же находился в Киеве в это время и видел все своими глазами. События такого масштаба уже случались в истории Руси. В 1096 г. Нестор также пережил пожар и разорение Киево-Печерской лавры. Поэтому в «Белой гвардии» не просто описаны события переломного века нашей страны, в нем отражена история России во всей ее цикличности. Эта цикличность отражается и в повторении христианских праздников, и в символах: фамилия Турбиных, «Саардамский плотник», печь, выполняющая функцию семейной летописи, и т. д.

Говоря о «Повести временных лет», следует упомянуть тот факт, что она имеет три редакции: Несторовскую, Лаврентьевскую и Ипатьевскую. Три части единого фундаментального труда, отражающего великую русскую историю во всей ее цикличности. Но древнерусское летописание именно благодаря своей эсхатологичности имело временные рамки, оно велось до «конца времен», т. е. до Страшного суда. «Киевскими, новгородскими, тверским и другими летописцами русская история осмыслялась как Промысл Господень перед концом света» [6, с.72]. Характерно, что и Михаил Булгаков также задумывал написать трилогию, первой частью которой и была «Белая гвардия». Однако, в отличие от древнерусских книжников, автор не хотел ограничиваться концом времен и таил надежду на возрождение. Уже в первых строках «Белой гвардии», стилизованных под древний хронологический жанр, мы видим начало нового летоисчисления, постапокалиптического: «Велик был год и страшен по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс» [7, с. 16]. Здесь же ознаменовано и начало нового мира: «звезда пастушеская – вечерняя Венера» являет собой пасторальный, мирный характер грядущего, а «дрожащий Марс» – предвестник окончания сражений и кровопролития. Ну и, конечно, финал – всенощная. Все это придает мистериальный тон роману. «Всенощная служба у православных христиан есть торжественная служба накануне праздничных дней. В произведениях ею утверждается, “поется” торжество добра над злом. Духа над брэнностью ныне происходящего» [3]. Именно это и выражено в последних строчках «Белой гвардии»: «Все пройдет. Страдания, муки, кровь, голод и мор. Меч исчезнет, а вот звезды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле» [12, с. 270].

В последующих частях своей трилогии М. А. Булгаков хотел охватить временной промежуток после 1918 г. Таким образом, он видел в тех событиях, которые пережил, не конец света, а начало нового мира. Однако о содержании несуществующего продолжения произведения великого классика нам остается лишь гадать.

#### **Список использованной литературы**

1. Болдаков, П. И. Специфика стилевой модели в романах М. А. Булгакова «Белая Гвардия» и «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс] / П. И. Болдаков. – Режим доступа: <http://m-bulgakov.ru/publikacii/specifika-stilevoy-modeli-v-romanah-ma-bulgakova-belaya-gvardiya-i-master-i-margarita/p1>. – Дата доступа: 20.02.2023.
2. Булгаков, М. Белая гвардия; Мастер и Маргарита : романы / М. Булгаков ; предисл. В. И. Сахарова. – Минск : Маст. літ., 1988. – 670 с.
3. Минералов, Ю. И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность) : учеб. для студентов филол, фак. высш. учеб. заведений / Ю. И. Минералов. – М. : ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
4. Минералова, И. Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма [Электронный ресурс] / И. Г. Минералова. – Режим доступа: <https://litlife.club/books/271604/read?page=59>. – Дата доступа: 20.02.2023.
5. Повесть временных лет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/4339/p.1/index.html>. – Дата доступа: 20.02.2023.
6. Сухомлинов, М. И. О древней русской летописи как памятнике литературном / М. И. Сухомлинов. – СПб., 1856. – 269 с.
7. Ужанков, А. Н. Картина мира древнерусского книжника. Категории русской средневековой культуры / А. Н. Ужанков. – М. : Ин-ут Наследия, 2022. – 212 с.

[К содержанию](#)

УДК 81'276.6

**Д. В. МИЛЬКЕВИЧ**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – Т. А. Пивоварчик, канд. филол. наук, доцент

## **ТЕКСТОВЫЙ КОНТЕНТ САЙТА ОРГАНИЗАЦИИ ЗДРАВООХРАНЕНИЯ: КАЧЕСТВЕННЫЕ ПАРАМЕТРЫ**

**Ключевые слова:** электронное здравоохранение, сайт организации, сайт учреждения здравоохранения, контент сайта, текстовый контент.

**Аннотация.** На основе сопоставления различных нормативных правовых, рекомендательных документов и научных работ анализируются существующие требования к качеству текстового контента сайта организации здравоохранения. Устанавливаются основные параметры, на основе которых сегодня целесообразно проводить оценку качества текстового контента сайта учреждения здравоохранения.

Информационные технологии активно внедряются во все сферы жизни общества, не стала исключением и сфера медицины. С начала 2010-х гг. в Республике Беларусь активно развивается электронное здравоохранение (e-health), которое подразумевает внедрение информационно-коммуникационных технологий в разные виды деятельности учреждений здравоохранения – от деятельности электронной регистратуры до онлайн-консультаций пациентов [2 – 3]. Т. А. Пивоварчик отмечает, что в белорусском сегменте сети Интернет сегодня представлено большое количество полифункциональных интернет-ресурсов, которые участвуют в развитии разных типов медицинского дискурса: «собственно институционального, маркетингового, профессионально-производственного (профессионально-делового), научного, научно-просветительского, учебного, массмедийного, утилитарно-справочного, персонального, игрового» [8, с. 781].

Институциональный медицинский интернет-дискурс представлен прежде всего сайтами государственных органов и государственных и частных организаций системы здравоохранения Республики Беларусь. В данной статье на основе сопоставления различных нормативных правовых, рекомендательных документов и научных работ анализируются существующие требования к качеству текстового контента сайта организации здравоохранения. Устанавливаются основные параметры, на основе которых сегодня целесообразно проводить оценку качества текстового контента сайта учреждения здравоохранения.

Успешную деятельность современной медицинской организации сложно представить без ее сайта – веб-страницы, благодаря которой осу-

ществляется коммуникация между организацией и ее целевыми аудиториями. Сайт является не только источником полезной для пациентов информации, но также визитной карточкой, благодаря которой организация может показать себя с лучшей стороны, подчеркнуть свой имидж. Но прежде всего сайт отдельного учреждения – это часть единого информационного пространства системы здравоохранения, его главная задача – «совершенствование потока информации медицинского содержания с целью поддержки предоставления медицинских услуг и управления системой здравоохранения» [6, с. 63].

Сайт организации здравоохранения сегодня выполняет множество функций: способствует повышению эффективности труда медицинского персонала за счет автоматизации трудоемких и рутинных операций, повышает достоверность данных и оперативность информационного обслуживания, а также является связующим звеном между организацией и ее общественностью. Сегодня возможности создания сайта безграничны, а размещать на нем можно не только текстовую, но и аудиовизуальную информацию. Конечно, современный человек значительную часть информации воспринимает глазами, но текст также играет большую роль, ведь именно из него пользователь получает исчерпывающие ответы на вопросы. Под текстовым контентом в данной статье будем понимать информационное содержимое веб-сайтов, выраженное в виде вербального текста. При этом, как отмечают многие исследователи, «принципы создания текстового контента отличаются от обычных принципов написания текстов, привычных филологам и журналистам» [5, с. 91].

Изучение качественных параметров текстового контента сайта организации сегодня очень актуально. Создавая сайт, многие ошибочно полагают, что для читателя важен только сам факт получения необходимой информации, однако современный потребитель предъявляет высокие требования к подаче информации, ее стилистическому и эстетическому оформлению, грамотности. Требования к качеству текстового контента изложены в ряде нормативных правовых документов Республики Беларусь. Так, в «Положении о порядке функционирования интернет-сайтов государственных органов и организаций» формулируются следующие правила: «размещенная информация должна быть актуальна, оперативна, достоверна, иметь четкую структуризацию, распределение данных по тематическим рубрикам (разделам, подразделам), многовариантность представления информации»; «информация, размещенная на интернет-сайте, должна быть доступна для пользователей независимо от уровня их образования и технической подготовки» [1].

Проблему качественных параметров текстового контента исследовали теоретики и практики Е. И. Горошко, А. А. Градюшко, М. Г. Шилина,

Л. Ф. Компанцева, О. В. Лутовинова, О. В. Лущинская, Л. Ю. Щипицина и др. Важно при разработке выше указанной проблемы опираться и на достижения таких классических научных дисциплин, как лингвистика текста и теория культуры речи, учитывать существующие индексы читабельности (удобочитаемости) текста, разработки CMS- и SEO-специалистов, редакторов-практиков, например М. Ильяхова и О. Силантьевой.

В литературе можно обнаружить разные классификации параметров для оценки качества текстового контента на сайтах. Так, в книге «Повелитель SMM-вселенной: как завоевать признание аудитории» выделяются следующие критерии качественного контента: актуальность, влияние на эмоции аудитории, брендированность, качественное оформление, разнообразие форм взаимодействия [9, с. 21]. Д. Каплунов предлагает для оценки ценности контента следующую систему признаков: эффект новизны, оригинальный формат, уникальность, глубина подхода, собственный опыт, наличие примеров, использование доказательств, предоставление готовых решений, слова-ценности в заголовках и названиях, эффект информационной волны, понятность и др. [4, с. 30].

В данной статье мы будем рассматривать качественные параметры текстового контента, предложенные интернет-маркетологом И. Палием, которые, на наш взгляд, могут быть применимы при анализе текстов на сайтах организаций здравоохранения [7]. Всего эксперт выделяет семь параметров: автор, источники, структура, содержание, оформление, разметка, оценка читателей. В силу ограниченности объема статьи рассмотрим только некоторые параметры применительно к текстовому контенту сайта учреждения здравоохранения.

Выделяя параметр **«автор»**, И. Палий подчеркивает, как важно, чтобы автор размещаемого на сайте текста обладал такими качествами, как «образование, опыт, профессиональные достижения, авторитет среди других специалистов в конкретной сфере» [7]. На сайте учреждения здравоохранения соблюдение этого требования должно быть обеспечено наличием данных об авторе текста в его заголовочно-финальном комплексе. Так, если информационные или рекомендательно-профилактические статьи на сайтах организаций здравоохранения не имеют подписи автора, это существенно снижает доверие читателей. Целесообразно, чтобы в заголовочно-финальном комплексе текста были указаны ФИО автора, его образование, должность (в случае, если над статьей работал один из работников учреждения), размещена фотография, что сделает потенциального пациента более лояльным к организации, повысит шансы на то, что читатель прислушается к указанным в статье рекомендациям.

Особо выделяет И. Палий параметр **«структура»**, которая, по мнению эксперта, «помогает быстро оценить, есть ли в тексте ответы на нуж-

ные вопросы пользователя», «помогает создать блок быстрого содержания и ускорить переход к нужной части страницы» и «упрощает понимание всего содержания страницы для пользователя» [7]. Метод структурирования информации необходимо применять, так как это значительно облегчает поиск необходимой информации, а также создает упорядоченность, что также оказывает положительное влияние на читателя. Так, на сайте частного учреждения здравоохранения «ЛЮДЭ» информация представлена в определенной структуре, которую можно охарактеризовать известным термином «перевернутая пирамида». В верхней части сайта расположена важная информация, а также ссылки для перехода к потенциально важным для пользователя статьям. Чуть ниже находятся актуальные новости, информация о специалистах и номера телефонов.

Важнейший параметр качества текстового контента – это **«содержание»**, к которому И. Палий предъявляет три требования: оно должно быть исчерпывающим, непротиворечивым, актуальным и достоверным [7]. На наш взгляд, при анализе содержания в текстовом контенте сайтов учреждений здравоохранения полностью могут быть применимы универсальные требования к свойствам информации, формирующим ее нормативность, а именно: полнота, объективность, достоверность, адекватность, актуальность, полезность, доступность. Так, в период пандемии COVID-19 сайты белорусских учреждений здравоохранения оперативно обновляли различную по функциям информацию, что обеспечивало ее актуальность. Для соблюдения требования доступности информации авторы текстов стараются заменять термины, сложные для восприятия пациентов, общеупотребительными словами, подбирать синонимы и синонимические выражения.

Отдельно выделим также параметр **«оформление»**, который подразумевает шрифтовое и цветовое выделение самых важных мыслей в тексте, а также разделение его с целью обеспечения удобочитаемости на абзацы. На восприятие текстов немалое влияние оказывает и уникальный дизайн сайта. Сегодня многие организации при создании официального сайта работают над его дизайном, так как стремятся отобразить в нем элементы своей айдентики, используя специальные шрифты, цветовую схему, стиль, обеспечивают узнаваемость соблюдением единых правил оформления текстов на всех страницах сайта. Цветовая айдентика частной медицинской компании «INVITRO» представлена голубым, оранжевым и белым цветом. Оформление сайта «INVITRO» выполнено только в указанных цветах, что способствует узнаванию и запоминанию бренда.

Таким образом, важность качества текстового контента на сайтах учреждений здравоохранения трудно переоценить. Благодаря хорошо организованному текстовому контенту пациенты получают не только официальную, но и познавательную, справочную информацию (статьи-советы



по здоровью от опытных врачей, дополнительная информация о квалификации врачей и интервью с ними). Сегодня существует тенденция к упрощению подачи информации, она затронула и сайты организаций здравоохранения. Авторы стремятся писать статьи о медицине доступным для простого человека языком. Текстовый контент может быть разнообразным, но должен подчиняться определенным правилам, стандартам, чтобы поддерживать статус организации здравоохранения и формировать ее имидж. Общие рекомендации к созданию текстового контента сайта организации здравоохранения формулируются обычно так: постоянное обновление данных, разнообразие текстового контента для поддержания интереса читателя, написание текстов доступным языком и, весьма важное условие, при создании текстов следует помнить о том, что они должны быть профильной тематики.

#### **Список использованной литературы**

1. Положение о порядке функционирования интернет-сайтов государственных органов и организаций : утв. постановление Совета министров Респ. Беларусь 29 апр. 2010 г., № 645.
2. Концепция информационной безопасности здравоохранения Республики Беларусь : утв. приказом М-ва здравоохранения Респ. Беларусь 29 нояб. 2019 г., № 1415.
3. Концепция развития электронного здравоохранения Республики Беларусь на период до 2022 года : утв. приказом М-ва здравоохранения Респ. Беларусь 20 марта 2018 г., № 244.
4. Каплунов, Д. Контент, маркетинг и рок-н-ролл / Д. Каплунов – М. : Манн, Иванов и Фербер. – 2014. – 346 с.
5. Каширская, И. И. Особенности текстового веб-контента / И. И. Каширская, Т. Г. Богомолова // Книга в современном мире: кризис логоцентризма и/или торжество визуальности : материалы междунар.- науч. конф. – Воронеж : ВГУ, 2018. – С. 91–96.
6. Лапицкий, В. А. Электронное здравоохранение Беларуси: состояние и перспективы / В. А. Лапицкий, И. Э. Том // Информатика. – 2018. – Т. 15, № 4. – С. 63–71.
7. Палий, И. Как проанализировать качество контента на сайте [Электронный ресурс] / И. Палий – Режим доступа: <https://vc.ru/seo/114100-kak-proanalizirovat-kachestvo-kontenta-na-sajte>. – Дата доступа: 15.01.2023.
8. Пивоварчик, Т. А. Сетевой медицинский дискурс Байнета: культура коммуникаций / Т. А. Пивоварчик // Коммуникатив. Исслед. – 2019. – Т. 6. – № 3. – С. 776–793.
9. Повелитель SMM-вселенной: как завоевать признание аудитории / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://blog.ingate.ru/books/smm-lord/>. – Дата доступа: 15.01.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 : 659.131.22

**Г. МУХАДОВА**

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

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

## **АВТОРСКИЙ ЦИКЛ В СТРУКТУРЕ СБОРНИКА «ВЕЧЕР» АННЫ АХМАТОВОЙ**

**Ключевые слова:** цикл, авторский цикл, сборник, мотив.

**Аннотация.** В статье исследован образ лирического героя, мотивы, поэтика авторских циклов дебютного сборника Анны Ахматовой.

Цикл как одна из литературоведческих категорий привлекает внимание многих исследователей на протяжении длительного времени. На сегодняшний день существует достаточное количество работ, посвященных общим и частным вопросам функционирования лирического цикла и процессов циклообразования в творчестве того или иного автора. Так, по мнению В. Е. Хализева, одним из механизмов установления и реализации коммуникативных стратегий и практики изящной словесности является циклизация, в результате произведение получает несколько форм бытования: как самостоятельный, автономный текст и он же как часть циклового образования. Выделение понятия «авторский лирический цикл» связано с категориями «авторское участие», «авторская воля», «авторский замысел».

Первый сборник стихов Анны Ахматовой «Вечер» выходит в 1912 г. Дебютная книга молодой поэтессы сыграла определяющую роль в формировании ее литературной репутации: литературное сообщество признало, что в художественной словесности появился настоящий поэт со своим индивидуальным художественным мировидением, поэтикой, которая репрезентировала привязанность автора к любовной тематике, «новеллистичности» лирического сюжета, ориентации на разговорный дискурс. Еще одной важной приметой дебютного сборника стала такая структурно-содержательная особенность, как фрагментарность, нарочитая недоговоренность, дискретность.

Для названия первой книги Анна Ахматова выбирает показательный образ: несмотря на то, что автор молода (ей всего 23 года), для ее мироощущения характерны сумеречность, закатность, утрата иллюзий, разочарованность, печаль, которая имеет изящные формы выражения, но это не пушкинский образ «светлой печали». В лирическом сюжете сборника нет самоуспокоенности, умиротворенного, радостного и бездумного приятия жизни. Лирическая героиня живет в предчувствии грозных времен, гнету-

щих предсказаний, при этом она не демонстрирует протестные формы, напротив, готова смириться с трагической ролью, что уготована ей судьбой.

Первый сборник Анны Ахматовой продемонстрировал новации автора в сфере поэтического искусства: это смена субъекта лирического мышления, рефлексии (полноценным лирическим субъектом становится женщина, ранее выступавшая преимущественно в качестве «объекта»); это романность и психологизм, это, наконец, «феноменологическое сопряжение мира вещей и движений души» [1].

Л. Г. Кихней [2], стремясь отгадать загадку долголетия этого раннего сборника, предполагает, что популярность «Вечера» обусловлена во многом авторским талантом «форматирования», благодаря которому между стихами возникают скрещения и пересечения смыслов, скрепляющих автономные стихи в единую сверхцикловую целостность. При сравнении авторских редакций книги «Вечер» с 1912 по 1965 г. становится очевидной подвижность текстовой структуры с текучим смыслом, а также постоянно меняющимися внутрицикловыми связями. Во многом этому способствуют авторские мини-циклы: «Два стихотворения», «Читая Гамлета», «В Царском Селе», «Обман», «Алиса».

Начинается сборник мини-циклом «Два стихотворения», оба текста датированы 1909 г., но появляются они только в редакции 1946 г. Обращает на себя внимание картинность, предметность образа, создаваемого автором: подушка, свеча, штора на белом окне – это предметные детали частного, закрытого мира лирической героини, которая не может справиться с душевным переживанием, но все же готова приветствовать и возлюбленного, и мир. Второй текст более персонифицирован, образ возлюбленного угадывается через портретные детали («тот же голос, тот же взгляд / те же локоны льняные...»). Для лирической героини важна повторяемость («то же, тот же, те же...»), и в то же время она – знак прошлого («год назад»), который не отражает состояние души лирической героини в данный момент.

В рамках авторского цикла два стихотворения образуют лирический сюжет с обратной хронологией: начинает лирический цикл героиня сейчас, а второе стихотворение как будто поясняет ее сегодняшнюю бессонницу. Нет ни имен, ни каких-то особых деталей, которые бы указывали на прототипическую линию лирического сюжета, но отчетливо стремление автора не прописывать детально, а, подобно импрессионистам, бросать мазок за мазком, формируя в сознании читателя адекватный авторскому образ мира.

Самый «объемный» в книге цикл «Обман». В его состав входят четыре стихотворения, написанные в 1910 г. в Киеве и Царском Селе: «Весенним солнцем утро это пьяно...», «Жарко веет ветер душный...», «Синий вечер. Ветры кротко стихли...», «Я написала слова...».

Если чувства, мысли, ощущения героини прописаны подробно, то образ возлюбленного представлен почти обезличенно – такая гендерная переакцентровка – одна из значимых новаций Анны Ахматовой, которая, по ее словам, «научила женщин говорить».

Анализируя связь названия авторского цикла и хронотопическую сферу (природный цикл (утро – день – вечер), усадебный ландшафт (почти пасторальный локус)), текстовый интонационный рисунок пленительного чувства, обнаруживаем, что организующим, скрепляющим мотивом мини-цикла выступает мотив обмана, который, тем не менее, реализуется дискретно, побуждая читателей отгадывать загадку обманутого чувства.

В состав первого сборника включен цикл «В Царском Селе», состоящий из трех стихотворений, написанных в 1911 г.: «По аллее проводят лошадок...», «...А там мой мраморный двойник...», «Смуглый отрок бродил по аллеям...».

Царское Село – номинация, которая отражает место и время создания текстов мини-цикла. Мотивное поле мини-цикла представлено синкретическим соединением мотива воспоминаний о счастливой поре, мотива обмана и мотива Пушкина, который позже станет одной из главных тем творчества поэтессы. «Пушкинский текст» в отношении наследия поэтессы можно интерпретировать как особое смысловое единство образов, мотивов, реминисценций и т. п., восходящих к творчеству классика, и способов моделирования и презентации образа поэта XIX в. поэтом XX в. Так, благодаря Анне Ахматовой и ее циклу «В Царском Селе», навсегда в культурный код современного читателя вошла строка-характеристика «Смуглый отрок бродил по аллеям» из одноименного стихотворения.

Заглавие авторского цикла указывает на место развития лирического сюжета, с одной стороны, с другой – это одна из ключевых точек художественного мира лирической героини и автора стихотворения. Пространственные параметры приобретают символическое наполнение, поскольку в них пересекаются временные координаты биографической и творческой юности А. С. Пушкина и Анны Ахматовой. Отсюда вытекает еще один важный мотив – мотив памяти, соединяющей в сознании лирической героини времена и культурные ценности.

Обращает на себя внимание полилогическая структура коммуникативного пространства цикла. Лирическая героиня рефлексивует, апеллируя к своей памяти, русской и мировой культуре, поэту-классику, одновременно находясь в прошлом и настоящем.

Временной разрыв в столетие (А. Ахматова пишет цикл в «В Царском Селе» в 1911 г., рассказывая о А. С. Пушкине-лицейсте 1811 г.) имеет символическое значение, век интерпретируется лирической героиней как вневременная категория.

Символическое истолкование получает топоним Царское Село – это точка пересечения индивидуально-авторских миров А.С. Пушкина и Анны Ахматовой и одновременно «золотого» и «серебряного» веков русской культуры.

Ранние авторские циклы имеют концептуальное значение не только для дебютной книги поэтессы, но в целом для ее творчества. «Новеллизм» как специфическое свойство ахматовской лирики находит адекватное выражение в дискурсе «звучащей» разговорной речи, ее нарочитой «нелинейности», которая воспроизводит естественный поток рефлексии. Отсюда ее прерывистость, дискретность, отрывочность, насыщенность вопросительными и восклицательными конструкциями.

В лирических циклах Анны Ахматовой создается предметная модель мира, что указывает на приверженность автора поэтике и эстетике акмеизма. При этом предметные детали всегда психологичны, наполнены символикой.

Ранняя лирика Анны Ахматовой демонстрирует «дневниковый» принцип, что согласуется с поэтикой незавершенности, которая позволяет автору максимально свободно реализовать свое поэтическое чувство. Авторские мини-циклы ранних сборников обладают высокой степенью эстетической, поэтической, дискурсивной автономности, в силу чего образуют самостоятельный цикл.

#### **Список использованной литературы**

1. Касимова, А. Р. Лирический цикл как идиостилевая константа в творчестве Анны Ахматовой : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 [Электронный ресурс] / А. Р. Касимова ; Удмурт. гос. ун-т. – Ижевск, 2011. – 22 с. – Режим доступа : <https://www.dissercat.com/content/liricheskii-tsikl-kak-idiostilevaya-konstanta-v-tvorchestve-anny-akhmatovoi/read>. – Дата доступа : 09.04.2023.

2. Кихней, Л. Г. Книга «Вечер» Анны Ахматовой сквозь время: циклические закономерности и текстологические парадоксы [Электронный ресурс] / Л. Г. Кихней // Вестник РУДН, Сер. Литературоведение. Журналистика. – 2015. – № 4. – С. 17–29. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/kniga-vecher-anny-ahmatovoy-skvoz-vremya-tsiklicheskie-zakonomernosti-i-tekstologicheskie-paradoksy/viewer>. – Дата доступа: 09.04.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**М. И. НЕБАЕВА**

Россия, Москва, Московский педагогический государственный университет имени В. И. Ленина  
 Научный руководитель – И. Г. Минералова, доктор филол. наук, профессор

**ОБРАЗ ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА ВО ВНУТРЕННЕЙ ФОРМЕ  
 «АЛЫХ ПАРУСОВ» А. ГРИНА**

**Ключевые слова:** образ, «Летучий голландец», «Алые паруса», А. Грин, внутренняя форма, Р. Вагнер, «Моряк-скиталец».

**Аннотация.** В статье рассматривается место легенды о «Летучем голландце» во внутренней форме повести-феерии А. Грина «Алые паруса». Раскрывается понятие о «Летучем голландце». Выявляются и анализируются сходства и различия образов и сюжетного построения оперы Р. Вагнера «Моряк-скиталец» и повести-феерии «Алые паруса» А. Грина.

Для творчества Александра Грина характерно богатое использование аллюзий и отсылок к религиозным сюжетам, античным и средневековым легендам и мифам. В повести-феерии «Алые паруса» прослеживается переплетение огромного количества аллюзий, но мы сфокусируем внимание на раскрытии в данном произведении легенды о «Летучем голландце».

Стоит отметить, что понятие «Летучий голландец» подразумевает две трактовки: это оставленное экипажем судно и проклятый капитан, вынужденный скитаться со своим кораблем по морям.

Русский писатель-маринист Л. Н. Скрягин описывает образ судна-скитальца как внезапно возникшего во мраке ночи корабля-призрака. Он «зловещей тенью скользит под всеми парусами навстречу шторму. На палубе корабля в различных позах замерли скелеты, на юте к штурвалу цепями прикован капитан. <...> встреча с “Летучим голландцем” предвещает неминуемую гибель» [4, с. 5-6].

Сюжет, рожденный на основе суеверий и мифов, получил широкое распространение в период романтизма. В это время легенда о моряке-скитальце неоднократно использовалась деятелями литературы и искусства. История проклятого капитана и преданной любви девушке легла в основу оперы немецкого композитора Рихарда Вагнера [1].

По сюжету Р. Вагнера, возвращаясь из плавания, моряк Даланд, попадает в шторм. Спасение он находит в бухте, куда врывается корабль Летучего голландца под кроваво-красными парусами. Голландец рассказывает моряку о своем проклятии и условиях спасения, которые открыл

ему Ангел. Один раз в семь лет Голландец может выйти на берег, чтобы отыскать девушку, способную избавить его от бесконечных скитаний по морям.

Девушкой-освободительницей становится Сента, дочь Даланда. Сложность заключается в том, что до встречи с Голландцем, Сенту связывали чувства к стрелку-охотнику Эрику. Раненный отказом Сенты, Эрик пытается ее вразумить, напоминая о данных ею раннее клятвах:

Обняв меня, в любви клялась ты вновь,  
И клятве той всем сердцем верил я  
О! это был обман, игра в любовь  
Зачем сказала ты: «на век твоя!» [1].

Беседу слышит Голландец и, потеряв веру в свое спасение, покидает искомую землю:

«Мне верен был лишь океан.  
Не верю я в тебя и Бога!..  
Любовь и верность – все обман» [1].

Сента, дабы доказать свою верность Голландцу, сбрасывается со скалы в море, в которое возвращается ее возлюбленный. Корабль Голландца исчезает в водах, а из волн, озаренные светом, появляются освобожденные души возлюбленных.

Легенда о «Летучем голландце» ярко проявляется в повести-феерии «Алые паруса», но у А. Грина происходит принципиальная переориентация образов ключевых героев, цветовой семантики и топоса.

Первый герой, на которого стоит обратить внимание, – сказитель Эгль. Если говорить о соотношении образа Эгля с образами оперы Р. Вагнера, то в адаптации А. Грина данный персонаж воплощает ангела, предсказавшего спасение скитальца. Он обещает Ассоль появление принца, который появится через семь лет у берегов Каперны под алыми парусами. В связи с этим интересна интерпретация образа главной героини, который становится двухплановым. С одной стороны, Ассоль можно рассматривать как трансформированный образ Летучего голландца. Девушка – заложница своего положения, как и вагнеровский моряк, она вынуждена жить в Каперне, жители которой, подобно морским штормам, не принимают и гонят ее. Жизнь в городе невежд – своего рода мученичество героини, которое, согласно предсказанию Эгля, прекратится через семь лет. С другой стороны, Ассоль – это своеобразная интерпретация образа вагнеровской Сенты, ожидающей вести с моря.

Переключки имеют образы отцов главных героинь оперы и повести – они мореходы. Разница заключается в том, что Лонгрэн не преследует корыстные цели и не использует дочь для собственного обогащения. Ассоль – его главная драгоценность, и он не согласится отдать ее недостойному человеку, в то время как вагнеровский Даланд сразу предлагает появившемуся в шторм Голландцу взять в жены свою дочь, увидев несметные сокровища скитальца.

А. Грин использует легенду о «Летучем голландце» для построения образов и упоминает ее внутри произведения. Так, воспитывающий и обучающий свою дочку Лонгрэн рассказывал ей морские страшилки, в числе которых была история «Летучего голландца». Спасением Ассоль и достойным руки дочери Лонгрэна становится Артур Грэй. Когда Грэй в финале повести вынимает из воды обретенную «драгоценность», он как бы принимает девушку из рук ее отца, взяв на себя функцию ее защитника.

В либретто Р. Вагнера библейская реминисценция о «высшем сокровище – верной жене», вложенной в уста моряка Даланда, принимает на себя значение не духовное, как это показано в «Алых парусах», а материальное. Таким образом, верность воспринимается не как высокое духовно-нравственное чувство, а как средство обогащения корыстолюбивого отца.

Подобно Голландцу, Грэй – морской скиталец, но противоположного по отношению к вагнеровскому герою свойства. Важным эпизодом, характеризующим молодого человека, стало описание картины, изображавшей корабль, вздымавшийся на гребень морского вала. Картина «стала для него тем нужным словом души с жизнью, без которого трудно понять себя. В маленьком мальчике постепенно укладывалось огромное море» [3, с. 38]. Это герой мечтатель, для которого морская стихия – возможность сбежать от земной рутины, море ассоциируется со свободой и странствиями. Грэй ищет приключений и свое предназначение находит в морской стихии, покидая беспокойную землю. В противовес ему Голландец стремится найти покой на земле. С этой точки зрения интересна организация пространства, выраженная в оппозиции «суша – море». Традиционно вода выступает как граница между мирами (бытие – небытие, рай – ад, живое – мертвое), но и у Р. Вагнера и у А. Грина такой границей выступает земля, разделяющая существование героев-скитальцев на «до» и «после». Если для Голландца вся его проклятая жизнь концентрировалась в море, то перейдя земную границу, он соединяется с возлюбленной Сентой в море, но уже свободным. Грэй «оживает», покоряя морские просторы, на суше в проклятом городке Каперна находит любовь и возвращается в море. Покидая землю, Грэй и Ассоль обретают счастье.

Семантика цвета в обоих произведениях: Р. Вагнер окрашивает цвет парусов в красный, А. Грин в алый, противопоставляя его красному. Автор



раскрывает алый цвет в значении царственности: «совершенно чистый, как алая утренняя заря, полный благородного веселья и царственности» [3, с. 67]. Красный получает отрицательное значение, подчеркивая порок и невежественность, что отражается в описании Каперны и его жителей. Так, злобный бродяга, пересказывая историю о прекрасном корабле с алыми парусами, называл его «специальным красным кораблем», а соседские мальчишки дразнили Ассоль «кораблями с красными парусами».

Предсказанный Эглем «принц» – капитан Грэй, впервые видит Каперно в кроваво-красных цветах: «Над красным стеклом окон носились искры дымовых труб: это была Каперна. <...> Огни деревни напоминали печную дверцу, прогоревшую дырочками, сквозь которые виден пылающий уголь» [3, с. 56]. Каперна А. Грина – это прямая проекция евангельского Капернаума: «И ты, Капернаум, до неба вознесшийся, до ада низвергнешься <...> земле Содомской отраднее будет в день суда, нежели тебе» (Мф. 11: 23–24) [2].

В повести А. Грина, как и у Р. Вагнера, присутствует персонаж-охотник. Но между двумя этими героями есть огромное различие. В опере охотник (Эрик) – один из основных героев, предмет любви главной героини, которому она клялась в любви до того, как встретила Голландца. Эрик – предвестник плохого.

В «Алых парусах» происходит переориентация образа охотника. Во-первых, его присутствие в тексте минимально. У него нет ни имени, ни каких-либо дополнительных характеристик. Но функция, возложенная на него автором имеет огромное значение для повести. Охотник А. Грина – благой вестник. Именно он в утренний час замечает корабль под алыми парусами, который одним героям приносит освобождение, другим служит объектом для беспокойства.

Таким образом, мы можем говорить о том, что образы легенды о «Летучем Голландце» отражаются в системе образов и символах повести-феерии «Алые паруса» А. Грина.

#### Список использованной литературы

1. Вагнер, Р. Моряк-скиталец [Электронный ресурс] / О. Вагнер // Режим доступа: <http://libretto-oper.ru/wagner/flying-dutchman>. – Дата доступа: 25.03.23.
2. Вайскопф, М. Рихард Вагнер, Франц Кафка и Александр Грин: метаморфозы «Летучего голландца» [Электронный ресурс] / М. Вайскопф. – Режим доступа: [https://mweisskopf.com/richard\\_wagner/](https://mweisskopf.com/richard_wagner/). – Дата доступа: 27.03.23.
3. Грин, А. Избранное / А. Грин ; послесл. К. Паустовского. – М. : Правда, 1985. – 576 с.
4. Скрыгин, Л. Н. Тайны «Летучего голландца» / Л. Н. Скрыгин. – М. : Вече, 2000. – 400 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**А. И. НЕСТЕР**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет  
Научный руководитель – Л. Л. Авдейчик, канд. филол. наук, доцент

### **ФЕНОМЕН ГЕНИАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. М. ГАРШИНА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА «ХУДОЖНИКИ»)**

**Ключевые слова:** проза В. М. Гаршина, феномен гениальности, образ художника в литературе.

**Аннотация.** В статье рассматривается концепция феномена гениальности в рассказе В. М. Гаршина «Художники» (1879). Через сравнительно-сопоставительную характеристику центральных образов-персонажей произведения анализируется парадигма «одаренность – талант – гениальность» в рамках мировоззрения писателя. Проводятся параллели с философскими, естественно-научными, историко-культурными концепциями, привлекаются биографические факты и сведения из истории живописи, позволяющие более глубоко, обстоятельно, всесторонне постичь авторский замысел, приблизиться к его максимально точной интерпретации.

Гениальность – категория противоречивая, рационально сложно постижимая и в высшей степени неоднозначная. Разгадать эту тайну бытия стремятся философы, искусствоведы, психологи, медики, мистики и прочие представители самых разных областей знаний. Наиболее популярна концепция дифференциальной иерархии с конструктами одаренности, таланта и гениальности, соотносящихся со степенью реализации феномена креативности, обстоятельно разработанная и описанная А. В. Либиным [3]. Впрочем, разрешение этой дилеммы в рамках исключительно *ratio* на данный момент не представляется возможным: генезис и онтогенез гениальности для нас пока «заблокированы». Не могли обойти эту животрепещущую тему стороны и литераторы, а вслед за ними весьма закономерно – критики и литературоведы.

Образ гения прочно ассоциируется с искателем высшей истины на зыбкой грани безумия, безнадежным романтиком, которому чужды мелкие человеческие страсти, но вся эта атрибутика – лишь внешнее проявление, следствие неведомой первопричины. Где грань между талантом и гением, гением и сумасшествием? Существует ли она? Способно ли человечество ее найти? С. В. Максимова весьма справедливо отмечает: «В истории психиатрии высокая способность к творчеству всегда связывалась с теми или иными формами психических отклонений – эпилепсией (Ч. Ломброзо), функциональными невротами (Н. Н. Баженов), психотизмом (Г. В. Сегалин), невротами (З. Фрейд)» [4]. О соотношении высокого творческого потенциала и патологии писали Платон, Гораций и Цицерон.

Точкой максимального интереса к изучению вопроса стал конец XIX в, однако по сей день в общественном сознании существует прочный, закоренелый паттерн «безумного гения».

Природа гениальности столь же сложна, как и непосредственно ее сущность. Концептуально к этой теме обращается В. М. Гаршин в своем программном произведении «Художники» 1879 г. Рассказ представляет собой 11 записей-зарисовок разной степени дневниковости, хроникальности. Попеременно чередуется фокал – одни и те же события читатель видит со стороны двух художников, Дедова и Рябинина.

История Дедова – типичный «успешный кейс», особенно актуальный и привлекательный для многих в текущих реалиях. Оставленное наследство позволило ему бросить службу и всецело посвятить себя искусству («Я свободен, я художник! Не верх ли это счастья?») [1, с. 91]. При этом «голодным художником» Дедов себя вовсе не видит. Так, он «не читает лекции о значении искусства» Яличнику, с которого пишет этюд, а разъясняет, насколько это прибыльно в перспективе. Кредо Дедова укладывается в одну из его фраз: «...пока ты пишешь картину – ты художник, творец; написана она – ты торгош; и чем ловче ты будешь вести дело, тем лучше» [1, с. 96].

Художник является ярым приверженцем «чистого искусства», «искусства для искусства», искренне полагает, что картины создаются для отражения прекрасного, совершенного («Кому нужны эти пресловутые репинские “Бурлаки”»? Написаны они прекрасно, нет спора; но ведь и только. Где здесь красота, гармония, изящное?» [1, с. 98–99]).

Дедов уверенно продвигается к славе и признанию, тесно общается с коллегами и критиками и получает большую золотую медаль. В конце произведения мы застаем его счастливым, уезжающим практиковаться в искусстве за границу на четыре года.

Совсем иной тип деятеля искусства воплощен в образе Рябинина. В начале произведения он – один из лучших студентов академии, подающий большие надежды, – скупен и будто разочарован в собственном призвании. Художник практически предрекает свою судьбу («Но как локомотиву с открытой паропроводной трубой предстоит одно из двух: катиться по рельсам до тех пор, пока не истощится пар, или, соскочив с них, превратиться из стройного железно-медного чудовища в груды обломков, так и мне... Я на рельсах; они плотно обхватывают мои колеса, и если я сойду с них, что тогда?» [1, с. 93]). Рябинин не уверен, есть ли смысл у искусства вообще, обладает ли оно той сокрушительной силой, которая влияет на судьбы людей и переворачивает их жизни.

Случайная прогулка с Дедовым оказывается роковой, ведь именно тогда возник импульс создать картину, которая станет *opus magnum*. Трагический образ работника-глухаря, как навязчивая идея или болезнь,

заразил разум Рябинина. Работа над ним была откровением, актом служения трансцендентному началу, вдохновенным эпизодом («Насколько можно было выразить это напряженное усилие, я выразил» [1, с. 100]).

Рябинин несколько недель не покидал дома, напряженно работал, не в силах оторваться, предчувствуя, что это его последняя работа. Глухарь сводит его с ума, но при этом, парадоксальным образом заставляет жить. Написав картину, художник начинает бредить («Просыпаюсь не совсем, а в какой-то другой сон. Чудится мне, что я опять на заводе, только не на том, где был с Дедовым. Этот гораздо громаднее и мрачнее. <...> Я кидаюсь вперед, хочу крикнуть: “перестаньте! за что?” – и вдруг вижу бледное, искаженное, необыкновенно страшное лицо, страшное потому, что это – мое собственное лицо» [1, с. 104]). После лечения Рябинин принимает решение не возвращаться в искусство, а податься в учительскую семинарию, что заставляет Дедова искренне недоумевать.

Произведение, безусловно, восходит к биографическим, автобиографическим и историко-культурным сведениям, представляя собой своеобразный «слепок эпохи» [2], культурологический срез. В. М. Гаршин тесно общался с художниками-передвижниками и был погружен в их специфическую среду. Так, художественный критик В. Стасов, борец за передовое, злободневное искусство, идейный же лидер противоположного направления А. Ледаков, выступавший против передвижничества и излишней реалистичности, злободневности, социальной направленности в картинах.

Образ Рябинина, вероятно, собирательный. В нем есть черты передвижника Ярошенко (можно провести параллель между его картиной «Кочегар» и «Глухарем») и многое из характера самого автора. Писателя и героя связывают повышенная склонность к саморефлексии, психологическая нестабильность, экзальтация через искусство («Это – не написанная картина, это – созревшая болезнь. Чем она разрешится, я не знаю, но чувствую, что после этой картины мне нечего уже будет писать» [1, с. 100]). Можно отметить и аномальную чувствительность, способность к тонкому восприятию прекрасного. И. Е. Репин в своих мемуарах напишет о Гаршине следующее: «Надо было видеть, как он восхищался техникой, красотой и особенно поэзией восходящего тогда нового светила русской литературы. Как он смаковал и перечитывал все чеховские коротенькие рассказы!» [5, с. 498]. Кроме того, в жизни Гаршина тоже был эпизод, когда он хотел стать учителем. Следовательно, произведение можно считать сублимативным, аналитико-терапевтическим.

Об убийственной силе искусства писал американский новеллист Э. А. По («Овальный портрет» («В смерти – жизнь»), 1842 год), схожий мотив есть и в романе «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, вышедшем несколько позже «Художников», в 1890 г. «Глухарем» же в творче-

ской судьбе самого Гаршина можно считать рассказ «Красный цветок» (1883 г.). В нем воплотилось стремление побороть зло через самопожертвование, превозмочь тем самым безумие – общемировое и собственное.

Бинарная оппозиция «Рябинин – Дедов» отсылает к противопоставлению Моцарта и Сальери («Маленькие трагедии», А. С. Пушкин), реализованному в совершенно противоположном ключе. Менее одаренный, но старательный и ушлый Дедов по всем внешним атрибутам остается победителем, без труда добивается поставленной цели, в то время как для Рябинина гениальность становится Голгофой, тяжелым испытанием. Однако ценность вклада каждого из них в историю мировой художественной культуры несоизмерима.

Образы главных героев раскрываются через само- и взаимоопределение. Дедов о Рябинине отзывается с прохладой, несколько надменно, хоть и не отрицает его способности («Вот Рябинин – другое дело: чертовски талантливая натура, но зато лентяй ужасный. Я не думаю, чтобы из него вышло что-нибудь серьезное, хотя все молодые художники – его поклонники» [1, с. 95]), при этом радуется, что как пейзажист напрямую с ним не конкурирует. Рябинин же говорит о Дедове в первую очередь как о личности, и именно через эту призму оценивает его работы («Добрый и невинный, как сам пейзаж, человек и страстно влюблен в свое искусство» [1, с. 96]). Дедов, рассуждая о себе и о других, ориентирован преимущественно на внешнее, опирается на общественное мнение и строит жизнь, исходя из реализации устоявшихся социальных категорий. Сознание Рябинина направлено внутрь себя, нацелено на самопостижение. Художник отталкивается от собственного мнения, не ссылаясь на мнимые авторитеты, избегая сравнений.

Колоссальна разница в восприятии собственной деятельности и предназначения. Искусство для Дедова – феномен, явление, для Рябинина – ноумен, вещь-в-себе. Первый стремится отобразить прекрасное, совершенное, второй – живое, невыразимое. Творчество Дедова оказывается семантически полым, безыдейным, конвейерным, поставленным на поток, но эта модель куда более жизнеспособна с практической точки зрения. Эскапизм – уход от реальности, в его случае лишь мнимый, заключающийся в отрицании мимесиса. Картина Рябинина – настоящее произведение искусства, выстраданное и совершенное в своем откровении, а сам художник – демиург («Картина – мир, в котором живешь и перед которым отвечаешь. Здесь исчезает житейская нравственность: ты создаешь себе новую в своем новом мире и в нем чувствуешь свою правоту, достоинство или ничтожество и ложь по-своему, независимо от жизни» [1, с. 94]).

Бытует мнение, что человек редко равен силе своего дарования, но может ли он быть слишком нравственен для собственного гения? Вопрос

актуален для понимания финала произведения. Как трактовать поступок Рябинина: это чистейший альтруизм или кощунственное зарывание таланта в землю? Расценивая одаренность в качестве своего креста, предзнаменования, способа служения миру, мог ли он отказаться от творчества, даже осознавая, что апогей уже был достигнут? Как понять, когда начинается эксплуатация дара, профанация, и можно ли, в таком случае, винить или поощрять человека за самовольное отречение от него? Возможно, мы получили бы ответы в продолжении, на которое писатель недвусмысленно намекает в последних строках («На этот раз Дедов был прав: Рябинин действительно не преуспел. Но об этом – когда-нибудь после» [1, с. 107]). Увы, развития этой истории мы не увидели. Все неразрешенные дилеммы произведения – пища для размышления реципиентов.

Таким образом, в рассказе «Художники» В. М. Гаршина декодирование понятия «феномена гениальности» реализуется прежде всего в противопоставлении двух персонажей (Дедова и Рябинина) с разными судьбами, морально-нравственными ориентирами, целями и установками, отличным отношением к творческому процессу. Через систему антитетических образов художников автор отстаивает собственную позицию: рождение по-настоящему гениального произведения искусства – процесс стихийный, трансцендентный и даже опасный, травмирующий, но при этом невоспроизводимый и неизбежный.

#### **Список использованной литературы**

1. Гаршин, В. М. Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма / В. М. Гаршин ; сост. В. И. Порудоминский. – М. : Совет. Россия, 1984. – 432 с.
2. Левкина, О. С. Образ творца в рассказе В. М. Гаршина «Художники» [Электронный ресурс] / О. С. Левкина. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-tvortsa-v-rasskaze-v-m-garshina-hudozhniki>. – Дата доступа: 30.05.2023.
3. Либин, А. В. Дифференциальная психология: на пересечении европейских, российских и американских традиций : учеб. пособие / А. В. Либин ; ред. совет: В. И. Бахмин [и др.]. – М. : Смысл, 1999. – 533 с.
4. Максимова, С. В. Творческая активность у лиц с наркотической зависимостью / С. В. Максимова // Вопросы психологии. – 2006. – № 1. – С. 118–127.
5. Репин, И. Е. Далекое близкое / И. Е. Репин. – М. : Берлин : Директ-Медиа, 2018. – 599 с.

[К содержанию](#)

УДК 82-221+821.161.1-Булгаков

## **И. В. НИЧИПОРЧИК**

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

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

### **ПЬЕСА М. А. БУЛГАКОВА «БЛАЖЕНСТВО» В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ**

**Ключевые слова:** русская литература, пьеса, Булгаков, советская литература, «Блаженство», «Иван Васильевич».

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению культурно-исторического контекста становления важных для творчества М. А. Булгакова текстов: пьес «Блаженство» и «Иван Васильевич». Автор обращается к литературным и мифологическим истокам, которые могли вдохновить классика на приложение известных утопических и пародийных форм творчества к советской действительности, трансформированной в художественной образности пьес. Кроме того, делаются выводы о влиянии окружающей писателя идеологической системы на видоизменение первоначальной авторской задумки и о способах интерпретации значения текста.

Михаил Афанасьевич Булгаков стал одним из самых значительных авторов XX в. благодаря таким произведениям, как «Белая гвардия», «Дни Турбиных», «Зойкина квартира», «Мастер и Маргарита» и многим другим. Однако, как известно, на его пути встретилось множество препятствий, которые долгое время не позволяли ему свободно делиться с читателями своим творчеством. Несмотря на то что советскому обществу удалось в полной мере познакомиться с творчеством писателя только в 60-е гг., создано огромное количество критических статей, посвященных прозаическим и драматическим творениям М. Булгакова.

Тем не менее о пьесе «Блаженство» написали немногие. Чаще всего ее рассматривают совместно с пьесой «Иван Васильевич», проделывая сравнительный анализ. Рассмотрим, почему эти две пьесы так тесно связаны и почему особое внимание уделяется только «Ивану Васильевичу».

Весной 1933 г. М. Булгакову поступило предложение о написании эксцентрической синтетической трехактной пьесы. Наиболее востребованным в то время был жанр социальной фантастики, обращенной к сюжетам с преодолением пространства и времени и описанием общества будущего. Будущее в таком случае рассматривается в связи с ценой его прогресса. Именно в то время были созданы столь различные по смыслу и содержа-

нию, но объединенные футуристической тематикой пьесы Владимира Маяковского «Клоп» (1928) и «Баня» (1930), романы «Аэлита» Алексея Толстого (1922) и «Мы» Евгения Замятина (1920). К смежной тематике обратился и Булгаков. Уже 8 декабря Михаил Афанасьевич делает наброски к пьесе «Блаженство» со следующими вариантами названий: «Грезы Рейна», «Рейн грезит», «Острова блаженные», «Елисейские поля», «Елизиум», «Золотой век» [3, с. 337]. Так, в художественном мире появился изобретатель машины времени инженер Рейн, который может и с царем Иоанном Грозным поговорить, и предвидеть совершенную фантастику будущего 2222 г., а также странноватый управдом Бунша-Корецкий и симпатичный вор Жорж Милославский. И тут прообразами могут служить гораздо более давние литературные тексты-предшественники – «Утопия» Томаса Мора (1516) и «Город Солнца» Кампанеллы (1602). Томас Мор в «Утопии» критикует современное ему европейское общество, а также описывает идеальное государство на острове Утопия. Кампанелла в «Городе Солнца» схожим образом говорит об острове в Индийском океане, на котором Мореход попал в Город Солнца. Автор рассказывает об устройстве города, которое напоминает теократию. Подобная компоновка сюжетов напоминает подход, использованный М. А. Булгаковым в пьесе «Блаженство».

На пьесы Булгакова большое влияние оказала фантастика Герберта Уэллса, в особенности роман «Машина времени». Данная книга положила начало эксплуатации темы путешествий во времени. Она переносит читателя до девятого тысячелетия. Герой осуществляет перелет на собственноручно сконструированной машине времени в будущее. Он представляет себе мир будущего счастливым и радостным, однако, опустившись на Землю, видит противоречие между теми, кто работает в поте лица, и теми, кто живет плодами труда других. Отсюда можно вывести корни идеи М. Булгакова с фантастическим перемещением во времени.

Однако после завершения написания произведения, а также прочтения ее руководству Театра сатиры автору пришлось кардинально переделывать пьесу. Как писала Елена Булгакова, «им грезится какая-то смешная пьеса с Иваном Грозным, с усечением будущего» [2]. Судя по всему, советское общество не смогло принять слишком смелые для него фантазии писателя. Социуму это казалось чуждым. И напротив, хорошо написанная комедия с упоминанием такого важного исторического лица, как Грозный, смогла бы иметь колоссальный успех. Таким образом, автору предложили вместо «щекотливого» будущего обратиться к безопасному прошлому. В результате переработки исчезли иностранные имена и фамилии героев (происхождению которых критики уделили немало внимания, особенно углубилась в эту тему Ж. Н. Толмачева), в будущее больше никто не заглядывал, появилось подробное описание советского быта вместе с про-



блемами управдомов, воров и жен, а в итоге родилось новое творение – «Иван Васильевич». Теперь прочитанное уже было не «за гранью», а «свое, родное». Привычная людям того времени жизнь оказалась перенесена на бумагу, даже в машину времени читатели смогли поверить. И все же, несмотря на одобрение руководства, и первая, и вторая пьесы смогли увидеть свет только в 1965–1966 гг.

М. Булгаков остроумно построил сюжет пьесы «Блаженство»: экономно использовал комические эффекты и описание характеров героев, при этом элементы фантастики плавно соединил с бытовыми вещами, что намного проще воспринимается читателем. Однако в рассматриваемой пьесе не все так однородно, как кажется на первый взгляд. Если учитывать время и исторические события, происходящие в период написания пьесы, то можно провести некоторые аналогии затронутых в тексте вопросов с осмыслением принципов действующей власти, с идеологией советского общества, а также найти параллели с гораздо более хронологически далеким культурным пластом – древнегреческой мифологией.

Страна, в которой оказываются герои, называется «Блаженство» (она и послужила названием пьесы, так как основное действие произведения разворачивается здесь), что изначально подразумевает безграничное всечеловеческое счастье, благополучие, благоденствие, высшую степень духовного наслаждения. Глава этой страны – народный комиссар изобретений Радаманов. Если углубиться в изучение происхождения данной фамилии, то можно проследить, что граждане с этой фамилией относились к сословию аристократии из русского Муромского дворянства в XV–XVI вв., имевшей большую власть и удостоенную различных почестей. Первые упоминания фамилии можно найти в указателе переписи населения Древней Руси в период правления Ивана Грозного. У царя хранился определенный реестр привилегированных и лучших фамилий, которые вручались придворным только в случае особых заслуг или поощрения. Данная фамилия сохранила собственное первичное значение и является исключительной [6]. Кроме того, заметна отсылка к эпохе царя, который появляется среди действующих лиц. Нельзя исключить, что М. Булгаков не случайно углубился в детальный анализ эпохи Грозного. Учитывать такие тонкие детали способен только истинный мастер своего дела.

В пьесе пародийно трансформирован запечатленный в гомеровской «Одиссее» древнегреческий миф о златовласом Радаманфе, сыне бога Зевса и судье в царстве мертвых. Радаманфу подвластен Элизиум (Елисейские поля), блаженное царство, где пробегают светло беспечальные дни человека [5]. Можно предполагать, что конкретно подразумевал автор под этой фамилией, но однозначно утверждать этого нельзя. Более частотными являются мнения критиков, которые сходились в том, что данный персонаж

является отражением власти. В этом случае коммунистическое общество, которое ему подчиняется, оказывается по сути царством мертвых автоматизированных людей.

Одна из важнейших идей М. Булгакова заключается в том, что грани между прошлым, настоящим и будущим стираются как в «Блаженстве», так и в «Иване Васильевиче». Совершенно не важно, в XVI или в XXIII вв. живут люди, потому что нравы и господствующие человеческие отношения во всех эпохах практически одинаковы. Этот факт доказывает следующее: в какую бы сторону ни был направлен технический прогресс, как бы ни развивались люди, итог будет один: жизненные проблемы, разногласия, несчастная любовь, обман, подлость, воровство, принципиальность и многое другое были, есть и будут.

Первый публикатор пьесы «Блаженство» В. А. Сахновский-Панкеев увидел в пьесе идеализацию будущего. О гражданах Блаженных земель из 2222 г. он писал: «Это мы сами, только очищенные от скверны зависти, корысти, эгоизма. Не только смелое парение мысли, но и вся безграничность и сила чувства доступны им» [1]. Однако не все согласны с таким мнением. Ю. Бабичева и Л. Вертолецкая сошлись во мнении, что будущее, которое описывает Михаил Афанасьевич, основано на несправедливом прошлом. Это прошлое – трагедия 30-х гг. XX в., когда механизм сталинских репрессий начинал работать в предельном режиме. В таком случае будущее не может быть гармоничным, даже если в нем будут сотни Институтов Гармонии. Такое Блаженство, по сути, деспотичное по отношению к своим членам, «в конце концов – обесчеловечит их. Тем, чья душа сохранила хоть чуточку тепла, жить здесь холодно и страшно» [4]. Для русского же человека, как традиционно принято считать, и счастье не в радость, если оно не всеобщее, а только для себя одного. «Ему необходимо благополучие для всех, и ежели благодать – так вселенскую, духовность – так соборную, братство – всемирное. Так говорилось в народных преданиях, о том мечтались лучшим умам России» [4]. Булгаков возрос на этой традиции, а современная жизнь, увы, ему утверждала иное. Сталинизация набирала мощь, извращая все понятия, грозя порвать все духовные связи. Писателю оставалось по возможности противостоять действительности. В те годы он много думает о прошлом – пишет о Пушкине, Мольере, ища опору в их «самостояньи» судьбе. Но не думать о будущем, не писать о нем автор тоже не мог.

М. Булгаков в рассматриваемой дилогии вывел на первый план пародию. Пьесы напоминают комические сочинения о современной ему действительности, где путешествия во времени означают путешествие самого автора к вершинам власти. Данный сюжет более всего занимал писателя в первой половине тридцатых годов именно из-за того, что руководство страны крайне сурово относилось к его творчеству. Возможно, такая «маскиров-

ка актуального» давала Булгакову шанс добиться расположения Сталина и руководителей театров, так как он показывал в своих творениях разных людей, в том числе руководителей, но не напрямую, а завуалированно.

Установленные характеристики не исчерпывают специфики художественной образности пьесы «Блаженство», однако дают довольно широкое представление об арсенале авторских средств, примененных М. А. Булгаковым для успешного создания выдающегося произведения.

#### Список использованной литературы

1. Ерыкалова, И. Е. Фантастика в театре М. А. Булгакова («Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич») в контексте художественных исканий драматурга начала 1930-х годов : дис. канд. искусствоведения [Электронный ресурс] / И. Е. Ерыкалова. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/fantastika-v-teatre-m-bulgakova-adam-i-eva-blazhenstvo-ivan-vasilevich-v-kontekste-khudozhes>. – Дата доступа: 07.04.2023.

2. Леонтьева, О. Б. Историческая память и образы прошлого в Российской культуре XIX – начала XX вв. / О. Б. Леонтьева – Самара : Книга, 2011. – 448 с.

3. Михайлова, И. Б. С юбилеем, «Иван Васильевич»! Пьеса М. А. Булгакова – литературный источник фильма Л. И. Гайдая / И. Б. Михайлова // Новейшая история России. – 2014. – № 1. – С. 143–156.

4. Сергеева, Т. Там, за далью непогоды... [Электронный ресурс] / Т. Сергеева // Литературная Россия – 1989. – Режим доступа: [http://www.fandom.ru/about\\_fan/sergeeva\\_1.htm](http://www.fandom.ru/about_fan/sergeeva_1.htm). – Дата доступа: 08.12.2022.

5. Соколов, Б. В. Блаженство [Электронный ресурс] / Б. В. Соколов // Михаил Булгаков. Жизнь и творчество. – Режим доступа: <http://m-bulgakov.ru/publikacii/bulgakovskaya-enciklopediya-samoe-polnoe-izdanie/>. – Дата доступа: 08.12.2022.

6. Хохлова, А. В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 [Электронный ресурс] / А. В. Хохлова. – Владивосток, 2002. Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/karnavalizatsiya-kak-zhanroobrazuyushchii-printsip-v-pesakh-m-bulgakova-adam-i-eva-blazhenst>. – Дата доступа: 07.04.2023.

[К содержанию](#)

УДК 070:316.7(4767)

**Т. В. НОВИЦКАЯ**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – И. В. Пивоварчик, канд. филол. наук, доцент

## **РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ИНФОРМАЦИОННОМ ПОЛЕ ПЕЧАТНЫХ ИЗДАНИЙ ГРОДНЕНСКОЙ ОБЛАСТИ**

**Ключевые слова:** религиозная тематика, региональная пресса, конфессия, православие.

**Аннотация.** Статья посвящена анализу особенностей освещения религиозной тематики в региональных периодических изданиях Гродненской области. Анализируются темы, характер публикаций религиозной проблематики.

Информационное пространство современных белорусских средств массовой информации и коммуникации сосредоточивается на внимании ко множеству тем, интересующих различные социальные группы страны. Экономическая, политическая, культурная, социальная и спортивная тематика прочно закрепилась в информационной повестке телерадиовещательных каналов, периодических или сетевых изданий. Исключением не стала и религиозная тематика. «С возрастанием роли религии в жизни белорусского общества увеличилось и значение религиозного фактора в разных сферах. В настоящее время больше, чем прежде, используются религиозные лозунги для этнической и политической мобилизации, поэтому очень важно знать, какие религиозные представления распространены среди населения» [2, с. 208]. Кроме того, «религия как социальный институт сегодня немислима в отрыве от массовых коммуникаций. Поскольку религиозный фактор выступает одним из наиболее влиятельных в формировании социальной и политической картины современного мира, религия неизбежно и регулярно отражается в СМИ – на страницах газет, в новостных телевизионных передачах, новостных интернет-ресурсах» [4, с. 390]. Потому представляется немаловажным изучение содержания религиозной тематики в информационном поле, в данном случае белорусских СМИ.

Вопрос о том, какой должна быть религиозная журналистика и каким образом журналист должен освещать религиозную тематику, является актуальным и интересным для обсуждения многими специалистами.

Существуют противоречивые точки зрения. Одни журналисты придерживаются достаточно категоричной точки зрения: «религиозная проблематика – слишком сложное и ответственное направление, чтобы ее освещение можно было доверить специалистам с атеистическим уровнем

мировосприятия» [3, с. 212]. Сторонники другой точки зрения считают, что в информационном поле, где существуют как светские, так и конфессиональные средства массовой информации, эти два направления должны способствовать развитию друг друга. «Анализируя тематику конфессиональной прессы, эксперты отмечают, что так же, как и светская, она затрагивает практически весь тематический спектр. Однако в большинстве случаев делает это на низком профессиональном уровне, к тому же отдельные издания “отсеивают информацию”, которая в основном касается недружественных церковных блоков и группировок. Или такая информация подается только в критической форме» [4, с. 389]. Именно поэтому профессионализм светских СМИ в сборе, обработке и грамотной подаче религиозной информации, также компетентность конфессиональной журналистики в области трактовки религиозной тематики для массовой аудитории могут заложить основу глубокому и продуктивному сотрудничеству двух типов СМИ.

Ввиду различных факторов (объем работы, квалификация сотрудников, авторская позиция, отношение местных властей, бюджет и т. д.) условия, с учетом которых журналисты работают над материалами, освещающими деятельность религиозной сферы жизни, в республиканских и региональных изданиях будут отличаться. «Журналисты центральных СМИ придерживаются значительно более либеральных взглядов, чем основная масса населения страны, у них вызывает огромное недовольство закрытая и консервативная политика конфессий. В региональных СМИ ситуация более предсказуемая, освещение межконфессиональных отношений связано с политикой местных властей» [1, с. 40]. Более того, одной из отличительных особенностей региональной прессы является ее близость со своей целевой аудиторией, которая зачастую является и аудиторией конфессиональных изданий в том числе, что также позволяет обратить внимание на изучение религиозной тематики непосредственно на примере районных газет.

Нами было проведено исследование региональных СМИ Гродненской области на предмет выявления религиозной тематики в хронологических рамках 2020 – март 2023 г. В качестве исследуемых объектов были взяты публикации на сайтах двух светских изданий Гродненской области: Лидская районная газета «Лідская газета» и Щучинская районная газета «Дзянніца». В результате проведенного анализа методом сплошной выборки нами было отобрано 114 материалов, соответствующих религиозной тематике, из которых 36 контекстов были опубликованы на сайте издания «Дзянніца», а 78 материалов – на сайте издания «Лідская газета». Как видим, религиозная тематика далеко не самая популярная в данных изданиях. Контент-анализ показал, что в изданиях нет отдельной рубрики на тему религии: материалы публикуются в рубриках «История», «Общество», «Культура» в «Дзянніце» и «Общество», «Культура» в «Лідскай газеце».

Отметим, что в последнем издании существует рубрика «Вопрос священнику», в которой на актуальные религиозные вопросы отвечают православные священнослужители: *Начался Рождественский пост. Как провести его с пользой?* (29.11.2022; «Лідская газета»); *Что кроется в «пустых разговорах»?* (28.01.2023; «Лідская газета»). Основная часть публикаций новостные, аналитические статьи встречаются реже. На страницах газет есть материалы, написанные на основе сообщений БелТА, например: *Отпечаток пальца строителя, секретный ход, иконостас от Мулявина и другие достопримечательности древней Коложи* (26.10.2020; «Дзянніца»); *Собор Святого Петра открылся в Ватикане* (18.05.2020; «Дзянніца»), перепечатаны из других изданий, например: *Какие 12 блюд надо готовить на Сочельник и Рождество Христово–2023: традиции и запреты праздника* (06.01.2023; «Дзянніца»); *Духовный ориентир Гродненской обители. Гродненский Свято-Рождество-Богородичный ставропигиальный женский монастырь празднует 30-летие со дня возрождения* (20.09.2022; «Дзянніца», источник – «Гродзенская праўда»). Все материалы имеют большое количество фотографий, написаны в соответствии с профессиональной журналистской этикой, характеризуются подчеркнуто уважительным отношением к религиозной сфере. Если говорить о количестве распределении материала о той или иной конфессии, то отметим, что православию уделяется большее внимание, чем другим конфессиям: 83 материала от общего количества посвящены именно православной конфессии, 11 – католической, 5 публикаций касаются других конфессий. Следует также отметить, что в 15 публикациях освещались вопросы межконфессионального взаимодействия.

Религиозная тематика достаточно разнообразна, информационным поводом для написания журналистских текстов являются религиозные праздники; событие, связанное с жизнью прихода или епархии; религиозное событие из жизни людей.

Регулярными и имеющими наибольшее количество являются материалы, посвященные религиозным праздникам, постам. Редакции газет публикуют собственные поздравления высшего церковного клира, пожелания для верующих, а также поздравления с праздниками от местных властей, обзор мероприятий, посвященных особенной дате, фоторепортажи с места празднования, анонсы: *Со Светлой Пасхой!* (24.04.2022; «Лідская газета»); *Католические семьи завтра отметят Рождество Христово* (24.12.2022; «Лідская газета»). Подобные материалы являются календарными и, как правило, создаются духовенством или верующими для верующих.

Активно комментируется в газетах тема событий, связанных с жизнью приходов. Это материалы, освещающие визиты религиозных деятелей, открытия храмов, события, произошедшие внутри прихода, например:

*Вручены две рождественские премии христианского образовательного центра «За особый вклад в дело христианского просвещения и образования, ревностное служение Церкви Христовой в деле воспитания молодежи, вклад в развитие теологического образования. В числе награжденных – священник из Лиды, протоиерей Ростислав Лемачко, настоятель прихода храма святого благоверного князя Александра Невского (20.01.2023; «Лідская газета»); Новый облик святыни. Каким будет реконструированный Жировичский Свято-Успенский ставропигиальный мужской монастырь (06.01.2022; «Дзянніца»).* Это могут быть расширенные заметки о проведении религиозного мероприятия, а также отчет о проведении религиозного обряда, например: *Молитва во имя мира и созидательного труда (15.03.2023; «Лідская газета»).* В материалах, речь в которых идет о строительстве нового храма, поднимается тема пожертвований: *Уже функционирует воскресная школа, формируется певческий коллектив. Наши малые лепты и добрые дела нужны первому и единственному в Лидском районе храму в честь святителя Луки Крымского (12.11. 2021; «Лідская газета»), «Это место на ул. Тухачевского уже намоленное, святое. Пускай и дальше отсюда исходит молитва!» (16.02. 2022; «Лідская газета»).* В статье говорится о строительстве нового большого храма вместимостью до 300 человек в честь Христа Спасителя, о необходимости финансовой поддержки строительства.

В рамках исследования удалось выявить материалы, в которых рассказывается религиозная история из жизни верующих: *«Первое Рождество Ксении Кучук» (06.01.2020; «Дзянніца»); Наша библиотека – это тоже маленький храм (10.03. 2023; «Лідская газета»)* – о значении в своей жизни православного клуба «Воскресные встречи» рассказывает автор публикации и участница клуба Н. Папкина. Примеры таких публикаций легко найти именно в районных изданиях, поскольку данный тип СМИ характеризуется связью со своей аудиторией, поэтому откровения от читателей газет не являются чем-то необычным.

Выделим несколько характерных особенностей религиозных материалов региональных изданий Гродненской области, когда религиозная тематика пересекается с общественной, культурной, политической. Источником данной информации выступает не религиозная община, не священник, информационным поводом для возникновения публикаций является общественно значимое событие. Материалы, где религия соприкасается с повседневной жизнью народа, встречи духовенства с представителями власти или системы образования, посещение благотворительных акций и т. д., занимают значительное место в обоих изданиях. Большинство культурных, образовательных, исторических мероприятий сопряжены с религией. Приведем примеры: *В агрогородке Жировичи к юбилею Свято-Успенского*

*монастыря обновят центральную площадь (05.02.2020; «Дзянніца»); У нас будут замечательные учителя!» Педагогическая общественность Лидчины собралась на августовское совещание и приняла в свою семью молодое пополнение (30.08.2022; «Лідская газета»).* В данных материалах священнослужители выступают только в качестве гостей или приглашенных участников общественных мероприятий, например: *С обряда засебки на Лидчине стартовала весенняя страда (23.03.2022; «Лідская газета»); Мы стремимся к тому, чтобы наш край и наша страна развивались и процветали, а люди были духовно богаче (27.01.2022; «Лідская газета»).* Материалы публикуются в таких рубриках, как «Власть», «Общество», «Культура», сопровождаются фотографиями с богослужебной атрибутикой, есть фотографии священников.

Исходя из мнения, «что светская пресса не только может, но и должна освещать жизнь и деятельность религиозных объединений» [5], мы можем констатировать, что указанные региональные СМИ Гродненской области с данной задачей справляются. Хотя религиозная тематика не является ключевой ни в одном из анализируемого регионального издания, однако факт того, что журналисты районной газеты периодически освещают практически все значимые в религиозной сфере темы, неоспорим. Тексты религиозной проблематики характеризуются тематическим разнообразием, а также проникновением религии и религиозной тематики в большинство сфер общественной жизни.

#### **Список использованной литературы**

1. Егорова, Л. Г. Репрезентация религиозных конфессий и межконфессиональных отношений в региональных печатных СМИ / Л. Г. Егорова // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманитар. науки. – 2010. – Т. 152. – №. 5. – С. 38–49.
2. Земляков, Л. Е. Религиозные процессы в Беларуси. Проблемы государственно-правового регулирования / Л. Е. Земляков. – Минск, 2001. – 208 с.
3. Костикова, Н. А. Конфессиональная журналистика: предмет и особенности деятельности // Журналистика в 2004 году. СМИ в многополярном мире : сб. материалов науч.-практ. конф. – М. : Фак. журналистики МГУ, 2005. – Ч. 2. – С. 212–213.
4. Ющенко, В. С. Религиозное сознание и его формирование с помощью СМИ / В. С. Ющенко // Прогрессивные технологии и экономика в машиностроении : сб. тр. V Всерос. науч.-практ. конф. для студентов и учащейся молодежи, 3–5 апреля 2014 г. Юрга. – Том. политех. ун-т, 2014. – С. 388–390.
5. Кашинская, Л. В. Религия в информационном поле российских СМИ [Электронный ресурс] / Л. В. Кашинская, Л. Л. Реснянская // Интернет-журнал «Религия и СМИ». – Режим доступа: [http://www.religare.ru/2\\_26822.html](http://www.religare.ru/2_26822.html). – Дата доступа: 01.04.2023.

[К содержанию](#)



УДК 821.161.1

**П. М. ОХАПКИНА**

Россия, Москва, Московский педагогический государственный университет имени В. И. Ленина  
Научный руководитель – И. Г. Минералова, доктор филол. наук, профессор

**ОБРАЩЕНИЕ К ОБРАЗУ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ  
ПРОШЛОГО ДЛЯ ПОНИМАНИЯ НАСТОЯЩЕГО  
В «ОКАЯННЫХ ДНЯХ» И. А. БУНИНА**

**Ключевые слова:** «Окаянные дни», имя-событие, внутренняя форма, образ идеи, историзм.

**Аннотация.** Статья посвящена выяснению причин, по которым И. А. Бунин в произведении «Окаянные дни» обратился к историческим лицам и к событиям истории нашего Отечества XIV, XVII, XVIII вв. Общеизвестно, что, обращаясь к событиям или личностям прошлого, писатели стремятся объяснить свое время. В работе выявлены параллели в событиях различных эпох.

Синтез литературы и истории – важный аспект изучения литературных произведений. Не зная исторического контекста, причинно-следственных связей, тенденций в истории своей страны или в зарубежной истории, сложно полноценно понять замысел автора, когда он включает в свое произведение имена исторических лиц или упоминает события предшествующих веков. Например, в истории России схож «бунташный век» и начало XX в., на что неоднократно обращали внимание писатели. Некоторые исторические личности (например, преподобный Сергей Радонежский) стали символами, образами, помогающими художникам слова объяснить революционное и послереволюционное время.

Кажется очевидным, что в название автор выносит не только характеристику своего времени, но и факт священной истории: именно таково название «Окаянные дни» И. А. Бунина.

Сразу отметим, что писателю принципиально важен образ народа в «Окаянных днях». Народ – выразитель мыслей о России. В уста женщин, мужиков, дворников, газетчиков Бунин вкладывает емкие, но острые фразы, характеризующие социально-нравственные проблемы. И исторический путь русского народа, его характер – предметы интереса И. А. Бунина. Цитируем фрагмент записи 20 апреля 1918 г.: «Народ сам сказал про себя «из нас, как из древа, – и дубина, и икона, – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» [3, с. 50]. В русских людях или святость, или буйство и ярость.

А порой это и объединено, если вспомним «Неопалимую Купину» М. Волошина «в каждом Стеньке – святой Серафим» [5]. Именно Сергей Радонежский, Степан Разин, Емельян Пугачев не просто связаны с кризисными событиями истории России, они будто бы маркеры этих времен.

Начнем с выявления значения образа Сергея Радонежского в исканиях художников слова в начале XX в., а также функции упоминания его образа в «Окаянных днях» И. А. Бунина. Личность Сергея Радонежского – одна из ключевых в культурном наследии серебряного века.

И. Г. Минералова обратила внимание на искусство и науку конца XIX – начала XX вв. с их неподдельным интересом к образу преподобного Сергея Радонежского. В науке это деятельность Е.Е. Голубинского («Преподобный Сергей Радонежский и созданная им Троицкая лавра» (1892)), речь В. О. Ключевского «Значение преподобного Сергея для русского народа и государства» (1892) [9, с. 6]. В искусстве это цикл полотен молодого художника М. В. Нестерова (например, «Видение отроку Варфоломею» (1889)) [9, с. 75–76]. В общественной мысли: «публикуются работы Е. Н. Трубецкого «Умозрение в красках» (1916) и П. А. Флоренского «Троице-Сергиева лавра и Россия» (1919)» [9, с. 76]. Следовательно, и материала об игумене Русской церкви было много, он был разноплановый.

Время Сергея Радонежского (1314–1392) – XIV в. В начале столетия происходили кровавые междоусобицы, борьба между Тверью и Москвой. Город Ростов (место где родился Варфоломей (Сергий Радонежский)), и Москва, и Тверь склоняли на свою сторону. А затем Иван Калита (1288–1340), подавив и разгромив восстание в Твери (1327), получил ярлык на великое княжение, а Ростов подчинил платить дань Орде. Сам лично он не собирал, а поручал другим: «был послан и выехал из Москвы в Ростов воеводой один из вельмож, по имени Василий, по прозвищу Кочева, и с ним Мина. И когда они вошли в город Ростов, то <...> многие гонения в Ростове умножились» [6]. В такой обстановке рос и жил Сергей Радонежский (на тот период Варфоломей). В Ростове царило насилие, что вынудило семью переселиться в Радонеж. Распри князей и их политика в стране уже повлияли на жизнь Сергея Радонежского.

Начало XX в. тоже характеризуется распрями, бранью видимой и невидимой, что приводит к катастрофическим событиям, так похожим на давние междоусобицы.

И. А. Бунин, видя социальную обстановку, цитировал историка В. Н. Татищева (1686–1750): «”Брат на брата, сыневе против отцев, рабы на господ, друг другу ищут умертвить единого ради корыстолюбия, похоти и власти, ища брат брата достояния лишить”» [3, с. 47]. Бунин сближает таким образом далеко отстоящие эпохи, видя равно разрушительное в них.

Какой пример представляет собой Сергей Радонежский? Он своей жизнью показывает иной путь: он будет бежать от имущества, разбоев, зла, наследства, превосходства. Сергей сам делал то, что хотел бы видеть от братии. Не возвышался, в период голода работал изнурительно плотником за хлеб, был просто одет, что походил на нищего, работал лопатой [6]. Иными словами, он терпел то, что терпят остальные люди, особого отношения к себе не требовал, хотя статус был высок (Игумен). Все это не вызвало зависти к полномочиям, не формировало корысть у других. А ведь экономический вопрос и вопрос власти – одни из основных во всех политических распрях. Его жизнь – этому антитеза. Он – символ мира, равенства, смирения и мудрости. Кроме того, Сергей побуждал князей к миротворчеству. Пытался остановить противостояние Москве Суздальско-Нижегородского княжества во главе с Борисом Константиновичем (1365) [1; 2, с. 108–110], мирил Ростов с Москвой (1363) [1]. И уже в 1374 г. в Переславле сложится московско-нижегородский союз [2, с. 138–140], и там же на съезде будут обсуждаться вопросы об отношениях с Ордой [2, с. 39]. Сергей жил в эпоху междоусобиц, и в условиях необходимости противостоять врагу извне призывал к нравственности, примирял князей, благословил Дмитрия Донского на победу в Куликовской битве.

В эпоху, о которой свидетельствует И. А. Бунин, прогремели три революции, разгоралась гражданская война, мы участвовали в тяжелой Первой мировой войне (1914–1918). Как ханы Золотой Орды вмешивались в конфликты русских князей, извлекая свою выгоду, порой стравливая их, так и в XX в. интервенты вмешивались в дела Российской империи. Например, в период весны – лета 1918 г. германские войска, пользуясь нестабильной ситуацией внутри нашей страны, захватили часть юга.

Это личное отстранение от борьбы, от конфликтов, а с другой – наиболее влиятельное участие в жизни Отечества Сергея Радонежского в то далекое от Бунина время представляется ему (да и не только ему) идеалом пути человека в драматические моменты истории государства Российского. Интерес к Сергию Радонежскому в литературе обусловлен и историей его жизненного пути, и фактами отношения к Отечеству, и его поведением в кризисной ситуации, что было близко писателям серебряного века, в том числе и И. А. Бунину. Его современник Б. К. Зайцев писал: «в тяжелые времена крови, насилия <...> подлости – неземной облик Сергея утешает и поддерживает <...> он учит именно всем обликом своим: одним он утешение и освежение, другим – немой укор» [7].

Но каков смысл противопоставления Сергея Радонежского бунтовщикам в «Окаянных днях»? Он противопоставлен Емельяну Пугачеву, а также в своих записях Бунин характеризует еще одного представителя и участника народных волнений – Степана Разина. О нем он черпает

информацию у историка Н. И. Костомарова. «А вот из Костомарова, о Стеньке Разине: “Народ пошел за Стенькой обманываемый, разжигаемый, многого, не понимая толком... <...> Шли “прелестные письма” Стеньки – “иду на бояр, приказных и всякую власть, учиню равенство...”. <...> Стенька, его присные, его воинство были пьяны от вина и крови... возненавидели законы, общество, религию, все, что стесняло личные побуждения... дышали местью и завистью... составились из беглых воров, лентяев... Всей этой сволочи и черни Стенька обещал во всю полную волю, а на деле забрал в кабалу, в полное рабство, малейшее ослушание наказывал смертью истязательной, всех величал братьями, а все падали ниц перед ним... Не верится, чтобы Ленины не знали и не учитывали всего этого!» [3, с. 85]. И. А. Бунин опирается на одну из сторон мнения о Степане Разине, восходящую еще к А. П. Сумарокову. Стенька не народный герой, а «государственный злодей» [11, с. 2], своими действиями принесший гибель людей, а также грабежи и разорения, в том числе царской казне [11, с. 4]. Степан Разин руководствовался местью. Костомаров, на которого Бунин ссылается, писал и об этом [8, с. 349]. Одна из причин восстания – желание возмездия за брата Ивана, который был казнен по повелению воеводы Ю. А. Долгорукова за трусость, за своевольное бегство с русско-польской войны (1654–1667). Следовательно, в представлении Бунина такое восстание вовсе не выражение народных интересов, а возможность извлекать свою выгоду через прельщение людей. Это мысль писателя о трагедии народа, идущем за бунтовщиками, которые вовсе о нем не думают.

Анализируя смысл противопоставления Сергея Радонежского Емельяну Пугачеву, необходимо вспомнить содержание манифестов и указов «Петра III» (Емельяна Пугачева) [10]. Это был призыв трудовых масс к искоренению дворянства, но важнее, что «предлагали ответить на силу силой, на жестокость жестокостью» [12, с. 12]. Опять-таки в этих взаимоотношениях преобладала мстительность над стремлением жить на благо Родине и поступать разумно, без насилия.

В высказываниях И. А. Бунина заметно его дворянское раздражение, столь хорошо знакомое его предшественникам. Таким образом, если Сергей Радонежский – пример мудрости, благородства, смирения, то Степан Разин и Емельян Пугачев в «Окаянных днях» – этому полная противоположность. Они примеры буйства, импульсивности, агрессии, мести. Ведь Сергей выбрал иной путь, но все равно добился желаемого для государства результата. Он, отрицая распри и месть, направил действия князей в нужное русло и помог стране.

Искания писателей в эпоху ответов на мучительные вопросы современности неизменно приводят к событиям истории Отечества, к выдающимся историческим личностям – это своеобразная лакмусовая бумажка.

И писатель, будто стремящийся к объективному повествованию, своей солидарностью с характеристиками исторических лиц прошлого выдает себя, как это делает и И. А. Бунин, стремящийся «спрятаться» за историков. Позиция повествователя благодаря приводимым им цитатам дает возможность понять и само время, и образно-поэтическую форму, закрепленную словом [4]. В этой форме повествователю хотелось бы остаться свидетелем над схваткой, чуть ли не летописцем, но Бунин – человек, Бунин – дворянин не может занять это место, он не может скрыть ни своего высокомерия, ни раздражения. И вот именно поэтому он не беспристрастный свидетель времени, а живой его участник.

#### Список использованной литературы

1. Белкин А. И. Подвижничество преподобного Сергия Радонежского в политической жизни Руси XIV в. [Электронный ресурс] / А. И. Белкин. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/podvizhnichestvo-prepodobnogo-sergiya-radonezhskogo-v-politicheskoy-zhizni-rusi-xiv-v/viewer>. – Дата доступа: 08.02.2023.
2. Борисов, Н. С. Сергей Радонежский / Н. С. Борисов. – М. : Молодая гвардия, 2001. – 296 с.
3. Бунин, И. А. Окаянные дни : сборник / И. А. Бунин. – СПб. : Бионт, 1994. – 479 с.
4. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л. : Художеств. лит., 1940. – 649 с.
5. Волошин, М. А. Неопалимая купина [Электронный ресурс] / М. А. Волошин. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/33311/неопалимая-купина>. – Дата доступа: 07.02.2023.
6. Житие Сергия Радонежского [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.pushkinskiydom.ru/default.aspx?tabid=4989> – Дата доступа: 07.02.2023.
7. Зайцев, Б. К. Преподобный Сергей Радонежский [Электронный ресурс] / Б. К. Зайцев. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/z/zajcew\\_b\\_k/text\\_1924\\_prepodobnyj\\_sergiy\\_radonezhskiy.shtml](http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1924_prepodobnyj_sergiy_radonezhskiy.shtml). – Дата доступа: 08.02.2023.
8. Костомаров, Н. И. Бунт Стеньки Разина. Исторические монографии и исследования / Н. И. Костомаров. – М. : Чарли, 1994. – 640 с.
9. Минералова, И. Г. Эпизоды жития преподобного Сергия Радонежского в творческой судьбе М. В. Нестерова и их роль в создании образа святого в агиографической повести Б. К. Зайцева «Преподобный Сергей Радонежский» / И. Г. Минералова, С. А. Митрякова // Художественная словесность: теория, методология исследования, история : коллектив. моногр. – М. : Литера, 2019. – Т. 2. – С. 72–79.
10. Овчинников, Р. В. Манифесты и указы Е. И. Пугачева : источниковедч. исслед. / Р. В. Овчинников. – М. : Наука, 1980. – 280 с.
11. Сумароков, А. П. Сокращенная повесть о Стеньке Разине: сочинение Александра Сумарокова / А. П. Сумароков. – СПб. : Акад. наук, 1774. – 14 с.
12. Юлаев Салават : энциклопедия / сост.: И. М. Гвоздиков. – Уфа : Башкирская энцикл., 2004. – 479 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3. 09

**Д. С. ПАРОЛЁВА**

Беларусь, Магілёў, Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя А. А. Куляшова

Навуковы кіраўнік – Т. І. Борбат, канд. філал. навук, дацэнт

## **ФІЛАСОФСКАЕ АСЭНСАВАННЕ ПАДЗЕЙ ВЯЛІКАЙ АЙЧЫННАЙ ВАЙНЫ Ў “МАЛОЙ ПРОЗЕ” ЯНКІ БРЫЛЯ**

**Ключавыя словы:** “малая проза”, апавяданне, асэнсаванне, філасафічнасць, змаганне, акупацыя, чалавек на вайне, вайна і дзеці.

**Анотацыя.** У артыкуле на матэрыяле апавяданняў Янкі Брыля асэнсоўваюцца падзеі Вялікай Айчыннай вайны, іх вобразнае адлюстраванне. Адзначаецца, што апавяданні пісьменніка вызначаюцца філасофскай заглыбленасцю, лірычнай стрыманасцю, афарыстычнай дакладнасцю.

Апавяданні Янкі Брыля пра вайну, як і творы І. Чыгрынава, І. Пташнікава, В. Адамчыка, ствараліся ў той час, калі беларуская проза ўслед за рускай і побач з ей зрабіла моцны прарыв да адлюстравання праўды мінулай вайны. Шырокую вядомасць ужо атрымалі творы В. Быкава, А. Адамовіча, І. Шамякіна, І. Навуменкі з іх гуманістычным пафасам і глыбокім пранікненнем у псіхалогію чалавека на вайне.

Апавяданням Янкі Брыля пра вайну таксама ўласціва праўдзівае бачанне складаных перыпетый ваеннай рэчаіснасці і гуманістычная накіраванасць ідэі. Пісьменнік нагадвае чытачу пра гераізм і самаахвярнасць беларусаў у змаганні з фашызмам. Апавяданне “Зялёная школа” – адно з першых на тэму Вялікай Айчыннай вайны ў спадчыне пісьменніка і закранае трагічную праблему ваеннага часу – знішчэнне яўрэйскай нацыі. Апавядальнік праз адлюстраванне лесу сям’і шаўца Айзіка Фунта паказвае самаахвярнасць беларусаў, якія, рызыкуючы ўласным жыццём, выратавалі ад смерці не адно яўрэйскае жыццё. Маленькую Асю Фунт схавала бабуля Зося. Трымала яе ў сябе, а потым, калі стала небяспечна, адвела ў сям’ю сваіх родзічаў, разам з якой дзяўчынка трапіла потым у партызанскі сямейны лагер. Там Ася знайшла сяброў, стала першакласніцай “зялёнай школы” – школы пад адкрытым небам. Будынак школы выглядаў карыкатурна: вялікая павець на слупах, пакрытая зялёнымі яловымі лапкамі, якія былі і страхой, і маскіроўкай ад самалетаў. І ў гэтым вінавата вайна.

Увогуле, школа ў партызанскім лагеры – з’ява ненармальная і непрымальная, як і ненармальнае жыццё мірных людзей у лесе, у пастаяннай небяспецы. Але ж дзеці часам дрэнна памятаюць мірны час і таму жыццё ў пушчы для многіх (напрыклад, Анатоля) падаецца цудоўнаю казкаю.

Вайна не разбурыла свету дзіцячых уяўленняў, а сама стала забавай, гульней. Дзіця вайны Анатоля не ўсведамляе ўсей яе жахлівасці і трагедычнасці.

Тэма вайны гучыць у творчасці Янкі Брыля не толькі ў сувязі з тэмай дзяцінства. Неабходна адзначыць, што пісьменнік змог знайсці свой падыход да жыццёвага матэрыялу. Шырока вядомымі сталі апавяданні “Апоўначы”, “Глядзіце на траву”, “Дваццаць”, “Накід партрэта”, “Хлопчык”, “Полымя”, “Іваны”. Да ранейшага эмацыянальнага, маральна-этычнага і сацыяльна-псіхалагічнага аналізу ваенных канфліктаў у творах далучаецца і філасофскі, экзістэнцыяльны аспект.

У творах дадзенай праблематыкі ўвекавечаны вобразы прадстаўнікоў розных пакаленняў беларускага народа (“Іваны”, “Хлопчык”, “Полымя”). Янка Брыль пераважна карыстаецца малой апавядальнай формай, але створаныя ім вобразы дарослых і дзяцей з’яўляюцца пераканальнымі.

У апавяданні “Апоўначы” таксама даецца глыбокі сацыяльна-псіхалагічны аналіз супярэчнасці жыццёвых арыентацый чалавека ва ўмовах акупацыі. Галоўны герой, партызан-разведчык, жыве і дзейнічае на скразняках жыцця, якія прымаюць рэчыўна-вобразную форму сапраўднай сцюжы і вострай прастуды. Большай за сцюжу і хваробу пакутай для партызана з’яўляецца непрызнанне высакародства партызанскай справы, а дэфіцытным лекам – спачуванне народа.

Герой-апавядальнік прыгадвае эпізоды з часоў вайны, успамінае выпадкова, убачыўшы адзінокі хутар. Так, герой узгадвае, як некалі на хутары яго карміла “ціхая, спрацаваная жанчына”. Маці, вядома, хвалявалася за дарослую дачку і сына-падлетака, але і шкадавала партызан. Усё гэта прыгадваецца ў памяці, а на яве – сцюжа, прастуда і дрэнны настрой. Сапсавалі настрой героя сувязны, які адмовіўся супрацоўнічаць з партызанскай разведкай, і яго нявестка, нядаўняя жыхарка паліцэйскага гарнізона.

Пакутным “скразняком аказваецца ва ўспрыманні апавядальніка скразняк фашысцкай ідэалогіі, засляпленне хлусней, раз’ядноўванне беларусаў” [2, с. 166]. Як жа супрацьстаяць гэтаму паморкаваму ветру? На думку пісьменніка – высакароднымі ўчынкамі. Герой-партызан стараецца зразумець маладзічку, не напалохаць, а супакоіць яе. Значна цяжэй яму супакоіць сябе, сваю абражаную душу, суняць крыўду. Адчуванне крыўды робіць яго часова жорсткім і нават ён адстойвае права на жорсткасць: “Мы былі нават злосныя і мелі права на гэтую злосць” [1, с. 301]. Але пасля злоснага стуку ў акно на іншым хутары, дзе разведчыкі спадзяваліся сагрэцца і абдумаць, што рабіць далей, выйшла, засланяючыся рукою ад святла ліхтарыка, дзяўчынка-падлетак у адной кашульцы і на пытанне, дзе яе бацька і чаму доўга не адчыняла, адказала, што таты ў іх няма яшчэ з польскай вайны. “Гэта было так страшна... не, так незвычайна і нечакана,

і гэта так распранула мяне, што я... ледзь не ўсхліпнуў” [1, с. 302]. “Няхай яна стаіць у маёй памяці такою, якая была, – у белай лютай бездані, у яркім крузе святла, у кароткай кужэльнай кашульцы... Толькі няхай не баіцца нас, тых, што і ў завею не спім з-за яе, дзеля такіх, як яна. Я не паспеў ёй гэтага сказаць: дзіцяці было холадна” [1, с. 302]. Разведчыкі ў хату не зайшлі, паехалі далей.

Апавяданне Янкі Брыля сугучнае сучасным роздумам аб жорсткасці вайны і аб меры жорсткасці ў яе адлюстраванні, выхаваўчай накіраванасці такіх жорстка напісаных твораў. “У паняцце жорсткасці ўваходзіць бязлітасны паказ жахлівага і агіднага, што неймаверна адкрыта праяўляецца на вайне”, – адзначае У. Калеснік [2, с. 187]. Гэтую праблему Янка Брыль асэнсоўвае і ў апавяданні “Глядзіце на траву!”.

Подласць, жорсткасць, маральная дэградацыя непрымальныя як для мастака, так і для кожнага сумленнага чалавека. Гераіня “Накіду партрэта”, мінская студэнтка, якая вярнулася з фашысцкага канцлагера, не стала нават шукаць тае гаспадыні, якая выдала яе акупантам. Не захацела мяшаць з брудам чысціні сваіх юначых перажыванняў.

Ю. Канэ заўважае: “Янка Брыль працягваў распрацоўваць праблему гратэскавага і трагедыйнага ўвасаблення вайны на матэрыяле трох войнаў: першай сусветнай, пра якую ён чуў ад старэйшых людзей, а найбольш – другой сусветнай ды Вялікай Айчыннай, у якіх давялося ўдзельнічаць са-мому” [3, с. 97]. Пісьменнік пры гэтым застаецца верным вобразу жанчыны-маці, маладзіцы, смелай дзяўчыны і дзяўчынкі-падлетка, дзіцяці. Гэтыя вобразы складваюць своеасаблівы доследны элемент, пры дапамозе якога выяўляецца каштоўная супярэчлівасць вайны, яе трагізм (“Апоўначы”, “Глядзіце на траву”, “Хлопчык”, “Іваны” і інш.). Так, у апавяданні “Іваны” пісьменнік раскажаў пра рэальныя факты, якія здараліся ў гады вайны. І калі аўтар бачыць шчаслівую ўсмешку трохгадовай дзяўчынкі, перад вачыма паўстае вобраз трохгадовага Івана, імя якога ўнесена ў спіс на абеліску. Трохгадовы хлопчык стаіць у нашай памяці побач з васьмнаццацігадовым Іванам, якога фашысты і іх памагатыя павесілі на рынку. Бацька знаходзіўся ў натоўпе людзей і быў сведкам мужнасці і трагічнай гібелі сына (міжволі ўспамінаецца сцэна з “Тараса Бульбы” Гоголя).

“Хлопчык” – так называецца адно з апавяданняў, у якім занатавана вельмі характэрнае імгненне таго перыяду вайны, калі пад ударамі Савецкай арміі фашысты і іх памагатыя ўцякалі на захад. Разам з імі ўцякала і жанчына, якая баялася справядлівага суда суайчыннікаў. Мы нічога не ведаем пра яе службу ў фашыстаў, але няцяжка здагадацца, што яна – саўдзельніца ў злачынствах. Уцякаючы ад суайчыннікаў, жанчына трапіла пад бамбежку і засталася ў канцы вескі з адарванаю нагой. Яна баялася помсты і “чорныя вусны яе паўтаралі: «– Не убивайте меня! Я и сама умру!



Не убивайце!» І яшчэ ўсе чулі “недарэчнае, што паўтаралася, як у трызненні: «Граждане, хоть кусочек воды!..»” [1, с. 347 ]

Старшына, аднак, ведаў з кім мае справу. Ён загадаў: “Сергеев!” Але Сяргееў, які “недзе дома быў, відаць, яшчэ зусім нядаўна для кагосьці хлопчыкам, без пары і гарушчым і пасталелым” не мог выканаць загад старшыны – не мог дабіць здрадніцу: “Товарищ старшина... ведь женщина...” [1, с. 348]. Вобраз гэтага савецкага юнака, у якога фашысты адабралі дом, маленства, міжволі супастаўляецца з вобразам таго “фогеля”, які паліў і вешаў нічым і нікому не вінаватых старых, дзяцей, жанчын, які на вачах у маці страляў у патыліцу яе дзесяцігадовага сына.

Такім чынам, адлюстроўваючы трагічныя старонкі акупацыі, народнага супраціўлення і партызанскай барацьбы, Янка Брыль ідзе шляхам паглыблення гуманістычнага зместу твораў, вобразнага спасціжэння лёсу простага чалавека, уцягнутага вайной у трагічны канфлікт, далейшага пашырэння паняцця подзвігу, залічванне сюды не толькі адважных учынкаў, але і мужных думак, высакародных імкненняў, якія былі духоўным унёскам у справу перамогі, значыць – подзвігамі. Апавяданні пісьменніка, прысвечаныя тэме мінулай вайны, вызначаюцца філасофскай заглыбленасцю, лірычнай стрыманасцю, афарыстычнай дакладнасцю. Адзначым, што проза Янкі Брыля працягвае лепшыя гуманістычныя традыцыі прозы Якуба Коласа і Кузьмы Чорнага.

#### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Брыль, Я. Запаветнае : выбр. творы / прадм. С. Андраюка ; камент. Н. Семашкевіч / Я. Брыль. – Мінск : Беллітфонд, 1999. – 448 с.
2. Калеснік, У. А. Янка Брыль: нарыс жыцця і творчасці. / У. А. Калеснік. – Мінск : Народная асвета, 1990. – 256 с.
3. Канэ, Ю. М. Як паветра і хлеб: жыццевы і творчы шлях Я. Брыля / Ю. М. Канэ. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 320 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1-2:7.01:7.038.6

**М. О. ПОЛЬНИКОВ**

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – Е. В. Крикливец, доктор филол. наук, доцент

**«ПАМЯТИ ПЕЧОРИНА» Н. Н. САДУР:  
ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ЛЕРМОНТОВСКИХ ТРАДИЦИЙ  
В ЭСТЕТИКЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА**

**Ключевые слова:** русская современная драматургия, авторское сознание, жанровая структура драмы, постмодернизм, романтизм, стилевая контаминация.

**Аннотация.** Русская драматургия рубежа XX–XXI вв. правомерно рассматривается многими литературоведами в контексте художественной контаминации методов реализма и постмодернизма. Постмодернистский дискурс данного периода активно обратился к рецепции и, следовательно, к переосмыслению произведений русской классики. В этой связи актуальным становится вопрос авторского сознания и способов проявления авторской активности в драматургическом произведении, в частности, в творчестве советского и российского автора Н. Н. Садур. Цель данной статьи – выявить способы рецепции и авторского переосмысления лермонтовских традиций в пьесе Н. Н. Садур «Памяти Печорина» через призму метатекстовой категории авторского сознания, а также жанровую структуру драмы.

Для того чтобы проанализировать способы рецепции и переосмысления лермонтовских традиций в пьесе Н. Н. Садур «Памяти Печорина» и определить проявление авторской активности, необходимо обратиться к жанровой структуре драмы, которая включает в себя семантический (герои, конфликт, пространственно-временная организация, художественный метод) и морфологический (сюжетосложение (тип сюжета), речевая организация произведения, жанровая принадлежность) уровни [3].

Набор *героев* в пьесе «Памяти Печорина» практически полностью соответствует исходному лермонтовскому тексту, за исключением добавленных Н. Н. Садур второстепенных персонажей (фокусник, акробаты и т. д.), которые появляются в интермедиях. С точки зрения индивидуальных характеристик действующие лица практически полностью соответствуют своим прототипам из классического романа. Так, Печорин так же мрачен, высокомерен и саркастичен, а Грушницкий – тщеславен и посредствен. Однако Н. Н. Садур расширяет лермонтовское представление о романтическом герое за счет использования постмодернистских приемов. Главным образом это проявляется в абсурдизации образов и их частичном превращении в симулякры, во многом соотносящиеся с представлениями

о герое-интеллигенте и маргинале, популярном в контексте эпохи (конец 1990-х гг.) и художественного метода [2].

*Конфликт* в пьесе «Памяти Печорина» во многом воспроизводит исходный, представленный в романе «Герой нашего времени». В обоих случаях наблюдается противостояние сильной, пассионарной личности и пассивного общества. Но если в классическом произведении данная коллизия является трагической (что весьма характерно для романтизма), то в версии Н. Н. Садур она доводится до абсурда и значительно снижает общий лермонтовский пафос. Личность Печорина во многих сценах представлена в более комичном ключе (например, в сценах его падений с обрыва в прологе и втором действии, а также в эпизоде, где он поскользывается после приема солевых ванн). Также абсурдизируется конфликтная ситуация, возникающая вокруг его персоны на курорте. Наиболее ярким примером этого служит финал второго действия, в котором Печорина после неудавшейся дуэли с Грушницким хотят расстрелять не только его сослуживцы, но и «возлюбленные»: «Все стреляют, даже капитан. Дым рассеивается, на площадке никого нет» [4]. Проблематичность разрешения данного конфликта в пьесе Н. Н. Садур подчеркивается финальным образом метели, сквозь которую идет разочарованный жизнью Печорин, который не погибает (в отличие от оригинала). Тем не менее автор оставляет надежду, символом которой является вершина Эльбруса, озаренная светом: «*Вверху разгорается немислимый бой света, снега, солнца и неба – это загорается Эльбрус*» [4].

Наиболее концептуальной категорией семантического уровня пьесы «Памяти Печорина», на наш взгляд, является *пространственно-временная организация*. В попытке Н. Н. Садур переосмыслить топосы и локусы романа «Герой нашего времени» отражается, с одной стороны, уважение и интерес к исходному тексту, стремление к его более глубокому пониманию и расшифровке авторского замысла классика, выраженного в нелинейной, сложной композиции, а с другой – попытка обогатить лермонтовское произведение новыми смыслами и организовать его с более перформативной точки зрения [1]. В оригинале пространство представлено несколькими местами, которые посещают Печорин и рассказчик, а время движется за счет чередования перспективы и ретроспективы. Вместе две данные категории базируются на горизонтали, отдельные отрезки которой меняются местами, продолжая двигать повествование вперед. В пьесе Н. Н. Садур наблюдается использование некоторых основных топосов романа, однако движение времени представляет собой вертикаль, раскрывающую подлинное движение времени классического текста (сначала путь Печорина на Кавказ, затем трагические события на водах, а после – встреча с Бэлой и Казбичем). Концептуально это подчеркивается тем, что Печорин из нейтрального и фундаментального пространства пьесы, заснеженных горных троп Кавказа,

падает вниз с обрыва в события на курорте, а после этого снова падает и возвращается к началу, где переживает обретение и смерть Бэлы. Организуя пространство и время таким образом, Н. Н. Садур воссоздает подлинную хронологию лермонтовского текста, но создает тем самым пространственно-временную петлю, раскрывающую конфликт, подчеркивающую его циклический и комплексный характер. Это художественное решение способствует раскрытию противоречивого и сложного образа главного героя.

На основании проанализированных категорий семантического уровня пьесы «Памяти Печорина» можно утверждать, что с эстетической точки зрения мы наблюдаем стилевую контаминацию *романтизма* и *постмодернизма*, проявляющуюся в попытке синтеза исходных романтических мотивов и образов с более сложной, концептуально насыщенной организацией системы героев, конфликта, пространства и времени.

С точки зрения *сюжета* пьесы Н. Н. Садур «Памяти Печорина» обращается к значительному переосмыслению оригинала. Это главным образом проявляется в уже упомянутой реорганизации хронологии лермонтовского романа. Из действия пьесы убраны Тамань и казачья станица, а события из крепости, где Печорин держал Бэлу, перенесены в нейтральное пространство гор Кавказа, где герой вместе с Максимом Максимовичем переживают метель. Описываемые решения обусловлены, с одной стороны, тягой к пространственному и событийному минимализму, присущей постмодернизму, а с другой – необходимостью сделать акцент на самых важных и эмоционально тяжелых эпизодах романа, представленных в главе «Княжна Мери» и раскрывающих Печорина как сложного и противоречивого героя.

*Речевая организация* пьесы «Памяти Печорина» представляет интерес с двух точек зрения. Во-первых, мы сталкиваемся со стилизацией, направленной не только на сохранение речи XIX в., но и на частичную адаптацию к современным языковым и театральным, перформативным реалиям. Зачастую речевое поведение героев менее возвышенно, а в некоторых случаях склонно к грубости, направленной на эпатирование и создание юмористического эффекта. Это можно наблюдать, например, в репликах старого князя, мужа Веры. Другим примером более современной речи является реплика Мери, в которой она использует слово «манипулирует» (трудно представимое в лексиконе героини XIX в.), описывая взаимоотношения с Печориным [4]. Во-вторых, мы обнаруживаем, что пьеса Н. Н. Садур целенаправленно обращается к дословному цитированию фраз из романа, с течением временем ставших афоризмами: «*Грушницкий. Ты говоришь о хорошенькой женщине, как об английской лошади*», «*Вера. Я бы тебя должна ненавидеть*», «*Вернер. Видите ли, до сих пор вы были исключением, а теперь подойдете под общее правило*» и т. д. [4]. Такое стилевое решение может рассматриваться и как стремление актуализировать

оригинальный лермонтовский текст в памяти читателя или зрителя посредством использования его сильных позиций (афоризмов), и как создание акцентов, раскрывающих наиболее важные и яркие черты героев.

С точки зрения *жанровой принадлежности* пьеса Н. Н. Садур «Памяти Печорина» может быть охарактеризована как трагикомедия. Автор часто обращается к оригинальному, романтическому пафосу романа М. Ю. Лермонтова, однако концептуально нивелирует его за счет абсурдистского переосмысления, характерного для русского постмодернизма конца 90-х гг. XX в. Исходный конфликт романа «Герой нашего времени» приобретает новые, более комичные и нелепые формы, выражающие саркастичное восприятие сложных онтологических и духовных вопросов, которыми была озадачена русская литература XIX в., на пороге нового, не менее отчаянного тысячелетия.

Проанализировав пьесу «Памяти Печорина» через призму жанровой структуры драмы, можно утверждать, что в ней обнаруживается значительная рецепция литературного наследия М. Ю. Лермонтова. На семантическом уровне авторское сознание Н. Н. Садур обращено к переосмыслению лермонтовской проблематики через концептуальное изменение пафоса классического романа на уровне конфликта, приближая его к более трагикомическому и абсурдистскому. Дополнительные смыслы вокруг лермонтовского текста возникают, благодаря не менее концептуальной организации пространства и времени, а также воссозданию образа романтического героя, который в новом контексте приобретает симулякривные черты. На морфологическом уровне осуществляется переработка сюжета романа «Герой нашего времени», которая не нивелирует оригинальный, но делает попытку его реконструкции с точки зрения правильной хронологии. Драматург не извращает речь классической русской литературы, а добавляет ей новые оттенки за счет введения более современных лексических единиц и обценной лексики. Таким образом, можно сделать вывод, что авторское сознание Н. Н. Садур направлено на рецепцию и сохранение лермонтовских традиций, но в контексте новой культурно-исторической эпохи склонно к их идейной и формальной переработке через призму эстетики раннего русского постмодернизма, для которого характерны не деконструкция, а эклектизм и новое толкование литературного наследия.

#### **Список использованной литературы**

1. Бабенко, Н. Г. Лингвопоэтика инсталляции и перформанса (на материале пьесы Нины Садур «Памяти Печорина») / Н. Г. Бабенко // Альтернативный текст: версия и контрверсия. Вып. 2. – Калининград, 2007. – С. 38–50.
2. Гончарова-Грабовская, С. Я. Модель героя в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская // Науч. тр. каф. рус. лит. БГУ. – № 2. – Минск, БГУ. – 2003. – С. 192–205.

3. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2003. – 70 с.

4. Садур, Н. Н. Вечная мерзлота [Электронный ресурс] / Н. Н. Садур. – Режим доступа: <https://www.flibusta.site/b/401749>. – Дата доступа 20.03.2023.

К содержанию

УДК 82-344

**Д. В. ПОТЕЕВА**

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – А. А. Гладкова, канд. филол. наук, доцент

## **МОТИВЫ МИФОВ И СКАЗОК В ТВОРЧЕСТВЕ**

**ДЖ. К. РОУЛИНГ**

**Ключевые слова:** миф, сказка, римские мифы и сказки, кельтские мифы.

**Аннотация.** В статье описывается использование Дж. К. Роулинг образов мифов и сказок в ее знаменитом произведении «Гарри Поттер». Проведен анализ роли фольклорных элементов в произведениях Роулинг.

Дети и взрослые всего мира зачитываются книгами о Гарри Поттере Дж. К. Роулинг. Читать эти книги не только интересно, но и познавательно, потому что в них можно найти многочисленные отсылки к истории, мифологии и фольклору Британии, а значит получить очень полезные сведения и расширить свой кругозор. Но это не только современная сказка для детей, созданная автором. Дж. К. Роулинг использовала много материала из английской и шотландской мифологии, легенд и преданий.

Британский фольклор является неотъемлемой частью национальной культуры. В британских народных сказках можно встретить таких сказочных персонажей, как драконы, великаны, эльфы, кобольды, феи, русалки, всякого рода призраки и злые духи. В Уэльсе преобладают сказки об эльфах и русалках, в Восточной Англии предпочтение отдается призракам, в Шотландии популярны сказки о превращениях животных, в Ирландии в повествованиях усиливается демоническое начало.

Элементы британского фольклора в произведениях о Гарри Поттере таковы: сказочные существа (лепреконы, пикси, гоблины, мифические животные); магические атрибуты; особенности сюжета; черты главного героя и мотивы его поступков.

Для создания образа нереального мира автор использует такие магические атрибуты, как метла, распределительная шляпа, волшебная палочка, волшебное зеркало, мантия-невидимка.

Дж. К. Роулинг обращается к национальной традиции при изображении черт главного героя, поэтому Гарри обладает некоторыми чертами героев английских сказок. Как и другим героям большинства английских сказок, Гарри предстоит битва с темными силами через преодоление множества препятствий, при этом опираясь на поддержку верных друзей и соратников.

Необходимо отметить, что магическим существам и животным отводится в художественном мире романов особое место. Это ключевые персонажи. Некоторые из них верные друзья и помощники главных героев (домовой эльф Добби, феникс Фоукс, кентавры и т. д.), другие являются злейшими и опасными врагами (драконы, гриндиллоу, гоблины, великаны).

Многие фантастические создания, встречающиеся в книгах Роулинг, заимствованы ею из разных источников. Так, кельтская мифология в целом оказала на автора как представителя западноевропейской культуры неизмеримо большее влияние, чем мифология древних греков, обусловила национальный колорит произведений о Гарри Поттере.

В третьей книге Гарри учится сражаться с боггартом – существом, которое принимает форму того, чего человек больше всего боится. В кельтской мифологии боггарт (или богле) – это дух, постоянно живущий в доме и способный на злые проделки. В пятой книге упоминается боггарт, забравшийся в письменный стол и надоедавший Гарри и его друзьям постоянным стуком. Этот образ связан с кельтской культурой, которая явилась опорой для романов Роулинг.

В кельтской мифологии значению и символике тиса отдается особенное место. Это дерево считалось символом бессмертия, а полые стволы тисов воспринимались как ворота в Иной Мир. В книгах Дж. Роулинг тис упоминается как материал, из которого изготовлена волшебная палочка Лорда Воландеморта; тисовые изгороди окружают старое кладбище и дом Реддлов; кроме того, лабиринт на третьем задании Турнира трех волшебников тоже из тисовых деревьев. Символика лабиринта, сопряженная с символикой тисовых деревьев, обуславливают атмосферу страха и ужаса, охватывающих путешествующих по лабиринту.

В романах Дж. Роулинг немало отсылок к древнегреческим и римским мифам. В первую очередь это имена персонажей. Так, Гермiona в мифах – это дочь самой скандальной Елены Троянской и царя Спарты Менелая. Минерва – римский «вариант» Афины, богиня мудрости и войны, покровительница ремесленников, писателей, актеров, поэтов, художников, учителей, учащихся и врачей. Минерва Макгонагал Дж. Роулинг соответствует своему имени: она умна, хладнокровна, способна выступить как воин против врагов.

Алекто – в древнегреческой мифологии богиня мщения, непрощающая, безжалостная, непримиримая, а также никогда не отдыхающая, одна из трех Фурий или Эриний. Дж. Роулинг так назвала одну из Пожирательниц Смерти.

Меропа – в древнегреческой мифологии богиня мщения одна из Плеяд, дочерей титана Атланта и океаниды Плейоны, супруга хитрого ко-



ринфского царя Сизифа, который умудрился перехитрить даже смерть, правда, только на время. Автор называет этим именем маму Воландеморта.

Аргус – в древнегреческой мифологии богиня мщения в мифологии многоглазый великан, в связи с чем получил эпитеты «Всевидящего» и «Многоглазого», или «Панопта». Множество глаз, из которых одна часть спала, а другая бодрствовала, делало его идеальным стражем, таким как Филч в Гарри Поттере.

Сова – важный образ в греческих и римских мифах. В классической античности сову тесно связывали с древнегреческой богиней Афиной и городом Афины. Римляне в значительной степени приравнивали Афины к своей богине Минерве. Впервые читатель знакомится с совой из вселенной Гарри Поттера, когда на порог дома его тети и дяди упало письмо, адресованное Гарри. Сова Хедвиг становится для Гарри одним из самых лучших и верных друзей. Сову, принадлежащую Перси Уизли, зовут Гермес. Это прямая отсылка к древнегреческому богу-посланнику.

Главный герой Гарри поначалу не жаждет известности, славы, как это обычно делали герои древнегреческих мифов. Но по мере развития сюжета он начинает активно вступать в битву с опасностями и мифическими тварями, принимая судьбу, которая ему определена. В древних мифах боги бессмертны, в то время как древнегреческие герои, как правило, обретали бессмертие благодаря своим подвигам и репутации, что в древнем мире считалось желанным достижением.

На протяжении семи книг Гарри проявляет героические качества. Он дважды погибает, при этом возвращаясь к жизни. В первый раз в Гарри попадает убивающее проклятие, а в результате герой получает невиданную славу, известность и признание в волшебном мире. Во второй раз он сознательно идет на верную смерть, чтобы избавить мир от чудовища – так же, как это делали древнегреческие герои, совершая подвиги. Это лишь прибавляет Гарри славы и подчеркивает его героическую роль.

В книгах Роулинг неоднократно упоминаются кентавры. Согласно древнегреческой мифологии, они являлись потомками царя многочисленного племени гигантов-лапифов Иксикона.

В первой книге цикла герои случайно попадают в запретный кабинет Хогвартса и видят огромного трехголового пса, охраняющего вход в подземную комнату, где хранится философский камень, дарующий вечную молодость и богатство. Вскоре Гарри узнает, что можно усыпить пса при помощи музыки. Очевидна параллель с древнегреческой мифологией: трехголовый пес Цербер, который охранял подземное царство Аида и был усыплен Орфеем своим напевом.

Василиск, чудовище из Тайной комнаты, упоминается во второй книге цикла. Плиний Старший в книге «естественная история» описывал его

как небольшую змею, подчеркивая при этом ее ужасающую особенность убивать одним взглядом.

Феникс – мифологическая птица, обладающая способностью сжигать себя и возрождаться. Популярна в мифологиях разных народов, часто ассоциируется с солнечным культом. Считалось, что феникс имеет внешний вид, похожий на орла с ярко-красным или золотисто-красным оперением. Чувствуя смерть, феникс сжигает себя в собственном гнезде, а из пепла появляется птенец.

Мы видим, что Дж. Роулинг пользуется античными мифами для создания фантастического мира, изменяя их и переделывая. Из перечисленных мифологических существ, упомянутых в произведениях о Гарри Поттере, большинство были взяты Дж. Роулинг из греческой мифологии и фольклора разных народов.

[К содержанию](#)

УДК 82-344

**Д. В. ПОТЕЕВА**

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – А. А. Гладкова, канд. филол. наук, доцент

## **СЕКРЕТЫ ПОПУЛЯРНОСТИ РОМАНОВ О ГАРРИ ПОТТЕРЕ ДЖ. К. РОУЛИНГ**

**Ключевые слова:** творчество, популярность, секреты, факторы.

**Аннотация.** В статье описана популярность феноменального успеха Дж. Роулинг, состоящего из многих факторов, основным из которых является художественный талант писательницы.

Один из дискуссионных аспектов творчества Дж. Роулинг – жанровое своеобразие ее произведений. В романах присутствуют элементы сказки, мифа и фантастики. В то же время ни к одному из этих жанров мы не отнесем все семь романов о Гарри Поттере.

В произведениях Дж. Роулинг, как и в волшебной сказке, в сюжете, в образах и описаниях присутствуют сказочные элементы. Однако, в отличие от волшебной сказки, в романах Роулинг нет следов древнейшего язычества и признаков мифа, а также традиционной лексики. Кроме того, в волшебной сказке добро всегда противопоставляется злу. В произведениях Дж. Роулинг граница между добром и злом размыта, и не всегда побеждает добро.

Волшебство в книгах Роулинг отсутствует – его место занимает колдовство. В классических волшебных сказках волшебные способности присущи немногим героям – феям, колдуньям, магам и т. п. В книгах Дж. Роулинг распространяется представление о всеобщей доступности занятий магией: «Магами не рождаются. Магии может научиться каждый!»

Итак, обладая некоторыми похожими чертами, произведение Дж. Роулинг не является волшебной сказкой.

Мифы широко используются в произведениях Дж. Роулинг, причем мифы разных народов. Особенно много мифических образов и героев, созданных древними греками, римлянами, скандинавами. Да и сама писательница любит придумывать, основываясь на своем богатом воображении и таланте, необычные существа, чудовища, животных, которых нет ни в одном мифе или сказке.

Мифы составлялись и дошли до нашего времени с глубокой древности, а Роулинг – автор, создавшая свой неповторимый волшебный мир, в котором переплетены и прошлое, и настоящее, где много реального, осо-

бенно если это касается психологических характеристик героев и человеческих отношений.

Значительную роль в книгах о Гарри Поттере играют жанровые признаки фэнтези. Это вид фантастической литературы, обладающий следующими особенностями: 1) присутствие мифических существ (эльфов, чудовищ, драконов, магов); 2) мир, который не существует в реальности; 3) использование фольклора и мифов; 4) создание фантастических образов и существ самим автором. События в фэнтези происходят в условной реальности, в своеобразном «параллельном» мире, похожем на наш. Сам этот мир существует гипотетически, часто его местоположение относительно нашей реальности никак не оговаривается. Все эти черты присутствуют в книгах о Гарри Поттере.

Анализ информационных источников показал, что популярность книг про Гарри Поттера не вызывает никаких сомнений. Появился даже такой английский термин, как Potter Mania (поттермания), написаны книги, снимаются фильмы, разработаны игры. Гарри Поттером увлекаются не только дети, но и взрослые, независимо от национальности.

Гарри Поттер по известности своей превосходит многих суперзвезд и политиков. В чем причина столь феноменального успеха?

Мы считаем, феномен успеха Гарри Поттера – это совокупность факторов, способствующих популярности вымышленного Дж. Роулинг мира и персонажей, живущих в нем. Обозначим эти факторы.

Первым составляющим феномена Гарри Поттера является литературно-художественное своеобразие цикла романов о школе магии и чародейства. Герой в литературе для детей обычно ровесник читателя. События в книгах Роулинг происходят в современную эпоху, о чем свидетельствуют такие реалии, как метрополитен, телефон, телевизор и т. п. Но волшебный мир Гарри Поттера сохраняет древние традиции.

Вторым фактором феномена Гарри Поттера является история жизни автора и ее талант писателя.

Третьим составляющим феномена Гарри Поттера стоит назвать рекламную кампанию и производную продукцию, к которой относятся фильмы о Гарри Поттере, компьютерные и ролевые игры, футболки, плакаты с изображением главных героев книги и т. д.

На наш взгляд, в наше непростое время, когда в мире много несправедливости, люди продолжают верить в сказки и мифы. И образ доброго мальчика Гарри Поттера вселяет в нас надежду, что мир станет добрее, что зло будет побеждено и наказано. В этом и заключается главная причина популярности Гарри Поттера.

[К содержанию](#)

УДК 82-344

**Д. В. ПОТЕЕВА**

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – А. А. Гладкова, канд. филол. наук, доцент

## **УНИКАЛЬНОСТЬ ФАНТАСТИЧЕСКИХ КАРТИН, СОЗДАНЫХ ДЖОАН РОУЛИНГ**

**Ключевые слова:** уникальность, факты, картины, образы.

**Аннотация.** В работе анализируется уникальное сочетание в романах Дж. Роулинг реального и нереального, синтез жанров.

Книги о Гарри Поттере описывают два мира – магический и реальный. Основное действие происходит в магическом мире, так как герои книги – это волшебники и магические существа.

Лорд Воландеморт хочет создать новый мир, в котором будет царствовать насилие и страх. Гарри Поттер, главный герой романов Дж. К. Роулинг, со дня своего рождения был назначен как тот, который спасет магический мир. Он должен сразиться с Лордом Воландемортом. Если молодой волшебник проиграет, мир будет разрушен. Гарри не может отказаться от необходимости быть избранным.

Основа сюжета – поиски волшебного предмета, места, человека или знания. В первой части герои ищут философский камень, во второй – тайную комнату, в третьей и шестой – человека, в седьмой – крестражи.

В серии романов о Гарри Поттере встречается ряд мифологических или сказочных существ. Некоторые из них напоминают свои архетипы, другие существенно отличаются от своих мифологических или сказочных оригиналов, так как приобрели новые черты из-за авторских изменений.

В магическом мире встречаются предметы, которые не существуют в реальном мире: волшебная палочка, исчезательный шкаф, омут памяти, летучий порошок, мантия-невидимка, воскрешающий камень и напиток живой смерти. Магическими объектами будут также фантастическое существа (домашний эльф, дракон, дементор) или магические предметы, используемые в повседневной жизни (навозная бомба, любовное зелье, Карта Мародеров).

Мы считаем, что серия романов о Гарри Поттере репрезентирует жанровую модель фэнтези, но при этом жанровая природа произведения характеризуется синтезом элементов сказки, детектива, фэнтези и шотландского фольклора. Главный персонаж Гарри является одновременно героем волшебной сказки и современником читателя.

Книги Дж. Роулинг (как и фильмы) производят иногда такое сильное воздействие на читателей и зрителей, что они готовы реалии вымышленного мира воплотить в реальной жизни. Об этом свидетельствуют, например, появление квиддичных клубов, музыкальных произведений, разнообразные достопримечательности, связанные со вселенной Гарри Поттера, внезапно обретают популярность как туристические аттракционы.

В книгах о Гарри Поттере представлено своеобразное сочетание реального и нереального, обычного и необычного, жизненно правдоподобного, вполне вероятного и совершенно неправдоподобного, невероятного.

Дж. К. Роулинг использовала множество элементов британского фольклора, играющих в ее произведениях ключевую роль.

Писательница создала прекрасный волшебный мир, используя синтез жанров, сложность характера главного героя, эволюцию персонажей, занимательность сюжета, яркий, увлекательный язык произведения.

Сравнив мифы, сказки и фантастику с романами о Гарри Поттере, проанализировав использование образов мифологических существ в романах Роулинг, сюжет, описание героев, отметим, что большинство мифологических существ, упомянутых в произведениях, были заимствованы Джоан Роулинг из мифологии и фольклора разных народов.

Не выявлена история происхождения некоторых фантастических образов (например, дементоры или фестралы упоминаются только в книгах писательницы). Это позволяет нам сделать вывод о том, что данные мифологические существа придуманы самой Джоан Роулинг.

Всемирную популярность книги Дж. Роулинг о Гарри Поттере приобрели благодаря таланту писательницы и использованию в произведениях фольклорных и фантастических мотивов.

[К содержанию](#)

УДК 81'26

**Е. Н. ПУТРИЧ**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка

Научный руководитель – И. П. Кудреватых, доктор филол. наук, профессор

### **КОНЦЕПТЫ «УЯЗВИМОСТЬ» И «ХРУПКОСТЬ»: ОБЩИЕ И ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ**

**Ключевые слова:** языковая картина мира, концепт, репрезентация концепта, значение слова.

**Аннотация.** В статье определяется место концептов «уязвимость» и «хрупкость» в русской языковой картине мира. Описываются их общие и отличительные черты на основе словарных дефиниций толковых и ассоциативных словарей, а также на примере контекстов употребления номинатов концептов в Национальном корпусе русского языка. Делается вывод о взаимосвязи самостоятельно существующих концептов.

Изучение семантики номината концепта является важным, поскольку «значение имени концепта своими системными семами передает определенные признаки, образующие концепт» [4, с. 367]. Другими словами, многообразие смыслов концепта актуализируется в словах или конструкциях, тематически связанных и не связанных с ним.

Синхронические и диахронические аспекты репрезентации концептов «хрупкость» и «уязвимость» представлены в словарных статьях толковых и ассоциативных словарей, в контекстах употребления соответствующих лексем в Национальном корпусе русского языка, а также в текстах художественной литературы. В толковых словарях актуализируются следующие представления об уязвимости: 1) о том, что легко уязвить, обидеть, ранить; 2) о слабости, малозащищенности; 3) о наличии недостатков; 4) о плохой аргументации; 5) о неспособности выдержать удар, оказать нужное сопротивление. Семантика *хрупкость* представлена следующими значениями: 1) ломкость; 2) непрочность; 3) нежное, изящное сложение; 4) слабость, болезненность; 5) недолговечность, ненадежность [3; 7; 8]. Представленные в лексикографических источниках значения номинатов концепта образуют «понятийный субстрат концепта», минимум его смыслового объема, «связывает концепт с ядерной и ближней периферийной зонами лексического значения слова» [5, с. 21].

На основании словарных дефиниций уязвимости можно выделить следующие семы: ‘слабость’, ‘недостаток чего-л.’, ‘незащищенность’, ‘неспособность выдержать удар’, ‘сопротивление’, ‘ошибочность’; и хрупко-

сти – ‘слабость’, ‘ломкость’, ‘нежность’, ‘легкое раскалывание’, ‘непрочность’, ‘изящность’, ‘болезненность’, ‘осторожность’, ‘недолговечность’. Эти семы образуют понятийную составляющую концептов. Анализ словарных статей толковых словарей и словаря синонимов русского языка З. Е. Александровой [1] наглядно показывает, что базовые семы лексических единиц *уязвимость*, *уязвимый*, *уязвить* не только сохраняются в современном русском языке, но и приобретают новые понятийные признаки. А это в свою очередь говорит о сохранении древнейших представлений в языковом сознании современного человека.

Лексема *хрупкость* претерпела не только количественные, но и качественные изменения в семантике, что приводит к неправильному отождествлению двух первоначально разных концептов «уязвимость» и «хрупкость». Несмотря на соприкосновение этих концептов, Словарь синонимов русского языка не ставит их в один синонимический ряд, так как *уязвимый* – ‘слабый, мало защищенный’, а *хрупкий* – ‘слабый, болезненный, нежный’. Отчетливо видно отличие: уязвимость – это внутреннее душевное состояние человека, хрупкость – внешняя характеристика. Кроме того, в современной русской языковой картине мира выделяются семы, неотмеченные толковыми словарями: уязвимость – ‘опасность’, ‘невостребованность’, ‘раздражение’, хрупкость – ‘конец’, ‘гибель’. Необходимо подчеркнуть, что в сознании носителей русского языка основные свойства концепта «хрупкость» более четко проявляются при установлении антонимических ассоциаций: хрупкий – крепкий, хрупкий – твердый, хрупкий – мощный, хрупкий – прочный. Именно ассоциации-представления находят отражение в художественных текстах.

Проведенный анализ коллективного ассоциативного поля концептов «хрупкость» и «уязвимость», представленного в РАС [6] и ЕвРАС [2], показал, что номинаты концептов представлены не однородно. Широко описана хрупкость как самостоятельно существующий стимул и как реакция на другие стимулы, в тоже время в прямых словарях не обнаружены реакции на стимул уязвимость, а упоминаются только 6 стимулов (раздражение, стремиться, недостатки, враг, невостребованность, хрупкий), вызывающих реакцию уязвимость. Учитывая данные ЕвРАС, следует помнить об отождествлении и взаимозамене понятий «хрупкость» и «уязвимость» в сознании носителей русского языка.

В русском языке концепты «хрупкость» и «уязвимость» представлены лексемами *хрупкость*, *хрупкий* и *уязвимость*, *уязвимый*, *уязвить* соответственно, а также словосочетаниями *хрупкий человек* и *уязвимый человек*, объединяющими представление о состоянии человека и действиях, направленных на него. Данные концепты имеют сложную структуру, объединяющую человеческие знания и представления о свойствах хрупкости и уязви-



мости и о человеке как их субъекте. Субстратом концептов выступает знание причины возникновения, интенсивности, оценки, субъекта и объекта описанных свойств, которые имеют отрицательную окраску и вызывают негативные чувства.

Источником языковой реализации концептов выступает Национальный корпус русского языка, в котором были обнаружены точки соприкосновения концептов «хрупкость» и «уязвимость» в общих контекстах употребления: *душевная хрупкость*, *тревожная хрупкость* – *душевная уязвимость*; *человеческая хрупкость* – *человеческая уязвимость*, *уязвимость человека*; *хрупкость жизни* – *уязвимость жизни*. Описанные синтагматические отношения слов-репрезентантов «хрупкость» и «уязвимость» (субстантивные, адъективные, глагольные сочетания, конструкции «несмотря на + хрупкость», «местоимение + уязвимость») в полной мере реализуют коммуникативный потенциал концептов.

Таким образом, важным для исследования концептов «хрупкость» и «уязвимость» является их четкое разграничение. Представим отличительные черты концептов.

Концепт «хрупкость»:

- свойство материала и качество личности;
- внешнее состояние предмета, материала, т. е. его ломкость. Внешняя характеристика человеческого тела, его нежное, изящное сложение;
- отражается в способности разрушаться, распадаться на части, крошиться (непрочность);
- подверженность заболеваниям.

Концепт «уязвимость»:

- качество личности;
- внутреннее душевное состояние (чувствительность);
- проявляется в реакции на раздражитель через чувства и эмоции (чувствительность, ранимость);
- склонность испытывать физическую или нравственную боль;
- наличие недостатков, слабых мест, неспособность оказывать сопротивление.

Описанные выше данные подтверждают существование двух концептов, при этом наблюдаются общие признаки, благодаря которым в сознании носителей русского языка эти два понятия отождествляются, становятся синонимами. Чтобы определить отношения между концептами, воспользуемся кругами Эйлера (рисунок 1), где А – концепт «хрупкость», В – концепт «уязвимость».

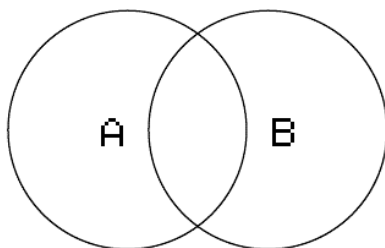


Рисунок 1 – Отношение между концептами  
«хрупкость» и «уязвимость»

Общей является часть, представленная такими признаками, как болезненность, слабость, ранимость, требование осторожного отношения к себе. Другими словами, концепты «хрупкость» и «уязвимость» пересекаются в точках, которые обозначают качество личности, характеризующееся склонностью обнаруживать слабость, испытывать боль, чувствовать себя ранимым и неспособным противостоять ударам, разрушению.

#### Список использованной литературы

1. Александрова, З. Е. Словарь синонимов русского языка : практ. справ. / З. Е. Александрова. – 6-е изд., перераб. и доп. – М. : Русский язык, 1989. – 494 с.
2. Европейский ассоциативный словарь (ЕврАС) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iling-ran.ru/web/ru/publications/evras>. – Дата доступа: 15.02.2023.
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – 4-е изд., доп. – М., 2003.
4. Осипова, А. А. Смерть / А. А. Осипова // Антология концептов. – Волгоград, 2006. – Т. 3. – С. 364–380.
5. Приходько, А. Н. Концепты и концептосистемы / А. Н. Приходько. – Днепропетровск : Белая Е. А., 2013. – 307 с.
6. Русский ассоциативный словарь (РАС) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://thesaurus.ru/dict/>. – Дата доступа: 15.07.2021.
7. Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. Д. Н. Ушакова. – М., 1940. – Т. 4.
8. Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов : 82 000 слов и фразеологических выражений / Н. Ю. Шведова, Л. В. Куркина, Л. П. Крысин ; отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М., 2008.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1'34:821.161.1.09-14"17"

## **Р. И. РОДЦЕВИЧ**

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

Научный руководитель – Л. В. Скибицкая, канд. филол. наук, доцент

## **ОППОЗИЦИЯ СВЕТА И ТЬМЫ В ЗВУКОПИСИ СТИХА ФЕОФАНА ПРОКОПОВИЧА**

**Ключевые слова:** слово, ода, свет и тьма, звуковая организация стиха.

**Аннотация.** В статье исследованы особенности звукописи стихотворения Феофана Прокоповича, посвященного императрице Анне Иоановне.

Феофан Прокопович (1681–1736) – знаковая фигура первого этапа развития новой русской культуры и новой русской литературы. С одной стороны, он крупный церковный деятель, и внешним обликом, и дискурсом принадлежащий старой (древнерусской) культуре. С другой – он сподвижник главного реформатора эпохи – Петра Первого, автор «Духовного регламента», который прописывал новые правила функционирования церкви. В личности Феофана Прокоповича органично соединились две противодействующие тенденции русской культуры и литературы XI–VII вв. – церковная и светская, и потому он «закрывает», подытоживает древнерусский период и открывает новый культурный этап.

Феофан Прокопович был образованным человеком, имел широкий кругозор, проявил таланты во многих сферах, в том числе и литературе. Уникальность личности Феофана Прокоповича отмечали уже современники. Так, один из них писал: «Этот превосходный человек по знаниям своим не имеет себе почти никого равного, особенно между русскими духовными. Кроме истории, богословия и философии, он имеет глубокие сведения в математике и огромную любовь к этой науке. Он знает ряд европейских языков, из которых на двух говорит, хотя в России не хочет употреблять никакого, кроме русского, – и только в крайних случаях говорит на латинском, в знании которого не уступит любому академику» [2, с. 16].

Пропагандируя идеи Петра Первого, Феофан Прокопович приучал русских людей сознательно относиться к вопросам политики; доказывал, что царю надо повиноваться, приводя политические, исторические, юридические аргументы; обращался к разуму подданных, требовал от них сознательного повиновения, – т. е. воспитывал человека-гражданина.

Феофан Прокопович для своего времени был крупным писателем, имел несомненную литературную одаренность. Визитной карточкой этого

русского писателя является проповедь (слово) – жанр, который предвосхитил два основных вектора русской классицистической литературы – одический и сатирический. Несмотря на то что литературная деятельность скорее сопутствовала его общественно-духовной деятельности, Феофан Прокопович оставил после себя и стихотворные послания, и оды, и классическую трагедокомедию для школьного театра «Владимир».

Феофан Прокопович писал стихи на латинском и русском языках. Русские стихи его разнообразны по темам, жанрам и размерам. Феофан Прокопович, несомненно, незаурядный для своего времени поэт, умеющий разнообразить стихотворную строку и рифму, придать стиху музыкальное звучание, выразительную звукопись [1].

Проиллюстрируем данное положение на материале стихотворного послания императрице Анне Иоановне, которой поэт адресовал несколько произведений, написанных, как правило, «по случаю» – это общая практика Прокоповича. Например, стихотворение «На день 25 февраля» написано по случаю победы Анны над «верховниками» (императрица уничтожила «кондиции», которые ей пытались навязать). Но и бытовой случай мог стать поводом для написания стихотворения, при этом автор никогда не замыкался рамками реального повода, а стремился использовать его для трансляции важных идей. Когда Анна переехала в новый летний дом, Феофан пишет стихи, которые заканчивают строки иного ценностно-смыслового порядка, чем просто пожелания хорошего отдыха:

Но не вмещает в себе Аннинных дел славы  
Ни дом сей, ниже область Анниной державы [3, с. 219].

После посещения императрицей Феофана на его даче, поэт адресует ей очередное похвальное стихотворение «Прочь уступай, прочь» [3, с. 218]. Произведение написано 4, 5 и 8-сложными стихами, объединенными в двустишия, трехстишия и катрены. В жанровом отношении это приветственный (или виватный) кант, распространенный в музыке петровского времени. Стихотворение было положено на музыку и исполнено в присутствии императрицы. Исследователи обнаружили, что это произведение использовалось и позже, в переделанном виде адресовывалось Елизавете Петровне и Екатерине II [3, с. 484].

Основная идея стихотворения связана со стремлением автора показать воцарение Анны Иоановны на царствие как победу света над тьмой, которую олицетворяли ненавидимые Прокоповичем «верховники».

Противостояние тьмы и света отражается на звуковом уровне: борьба происходит как будто волнами (ночь – зарница, сумерки – лучи, мрак – рассвет), и в конце концов пробуждается долгожданное солнце.

В первом двустишии, повторяющимся и в третьей строфе, аллитерация глухого звука [п] с рифмой «прочь – ночь» демонстрируют тройной нарастающий удар по глухим струнам [п – ч'/щ'], прогоняющим тьму, и звук [щ'] связывает два предыдущих, являясь их продолжением и собственным олицетворением долгого звучания, в отличие от [ч'], который быстро угасает:

Прочь уступай, прочь,  
Печальная ночь!

Во втором трехстишии ряд согласных меняется на «светоносные» [с], [ц] и [з], отражающие через аллитерацию [р] радость рождения света:

Солнце всходит,  
Свѣт возводит,  
Радость родит.

Двустишие третьей строфы (катрена) связывается с четвертым двустишием посредством свистящего [с] в рифме «нас – ужас» и без паузы переходит в восклицание, для которого при чтении даже не нужно останавливаться, чтобы набрать воздуха:

Коликий у нас  
Мрак был и ужас!

Солнце Анна возсияла  
Свѣтлый нам день даровала.

Пятая и шестая строфы (катрен и двустишие) по смыслу образуют единое высказывание – это хвала «природной» императрице («Богом вѣнчанна / Августа Анна»), несущей цвет и свет Отечеству и миру.

На уровне звукописи эта высокая оценка отражается в повторе [с, ц], аллитерация сонорных в двустишии подчеркивает царственную гармоничность образа императрицы:

Богом вѣнчанна  
Августа Анна,  
Ты наш ясный свѣт,  
Ты и красный цвѣт.  
Ты красота, ты доброта,  
Ты велие веселие.

Седьмая и восьмая строфы – продолжение похвалы императрице, защитнице добра и красоты, исполняющей Божий промысел:

Твоя держава  
Наша то слава.  
Да вознесет бог  
Силы твоей рог,

Враги твоя побѣждая,  
Тебе в бѣдах заступая.

Финальное девятое двустишие интересно лексемой «рцыте», в которой совмещаются и «[р]адостью д[р]ожащий» [р], и светоносный [ц], и чародейный [ы], который в русской поэзии часто оказывается звуком перехода, во время которого нередко случается что-то абсолютно волшебное (достаточно вспомнить «Зимнее утро» А. С. Пушкина: «А н[ы]нче... погляди в окно...»), а также протяжным двойным уверением-убеждением автора на благое будущее, связанное с царствованием императрицы:

Рцыте, вси люди:  
О буди, буди!

Таким образом, эпический сюжет стихотворного послания Анне Иоановне реализуется на мотивном уровне (противостояния света и тьмы), лирическая тема этого произведения подтекстово отражается в звуковой организации стиха.

#### Список использованной литературы

1. Гудзий, Н. К. Феофан Прокопович [Электронный ресурс] / Н. К. Гудзий. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il3/il321572.htm>. – Дата доступа: 31.05.2023.
2. Гуковский, Г. А. Русская литература XVIII века : учебник / Г. А. Гуковский ; вступ. статья А. Зорина. – М. : Аспект Пресс, 1999. – 453 с.
3. Феофан Прокопович : сочинения / под ред. И. П. Еремина ; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит. (Пушк. дом). – М. ; Л. : Изд-во Акад. наук СССР, Ленингр. отд-ние, 1961. – 501 с.

[К содержанию](#)

УДК 81'42:070(476.7)(043.3)

## **И. В. РОМАНЕНКО**

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

Научный руководитель – С. С. Клундук, канд. филол. наук, доцент

### **ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ СОВРЕМЕННОГО АВТОРСКОГО МЕДИАДИСКУРСА**

**Ключевые слова:** авторский дискурс, печатные СМИ, Брестский регион, медиатекст, экстралингвистические факторы, жанр, проблемно-тематическое поле, лингвостилистические ресурсы.

**Аннотация.** В статье кратко представлены результаты исследования особенностей авторского дискурса печатных СМИ Брестского региона. Определено понятие авторского дискурса, обозначены его основные характеристики. Выявлены основополагающие составляющие (жанровые, проблемно-тематические и лингвостилистические) авторского дискурса журналистов разных изданий Брестской области.

Эмпирической базой выявления и изучения особенностей репрезентации авторского дискурса послужили публикации журналистов Е. Литвиновича (областная газета «Заря»), Т. Шеламовой (региональное издание «Вечерний Брест»), Л. Гущи (Столинская районная газета «Навіны Палесся»). Всего нами проанализировано свыше 600 материалов за 2022 и частично за 2023 гг. Исследование особенностей функционирования авторского дискурса позволило сделать следующие выводы.

В современной науке существует большое количество трактовок дискурса как явления, презентаций его общих характеристик и разновидностей, что обусловлено как внешними, так и внутренними факторами функционирования данного феномена. В данном исследовании под авторским дискурсом мы понимаем вербализованную речемыслительную деятельность, инициированную автором, происходящую с учетом всей совокупности лингвистических и экстралингвистических факторов временного и пространственного контекста и закрепленную в форме устных и письменных текстов. За основу выведенной нами трактовки взяты подходы многих теоретиков, например: Т. А. ван Дейка, В. В. Красных и др. В связи с этим с целью выявления особенностей авторского дискурса мы изучили жанровые, проблемно-тематические и лингвостилистические аспекты функционирования медиатекстов журналистов разных изданий Брестчины. Определение основополагающих признаков авторского дискурса корреспондентов региональных печатных СМИ является важным компонентом изучения в целом дискурса белорусских СМИ.

Основная функция авторского дискурса – формирование общественного мнения о явлениях действительности, чем обусловлен и выбор жанровых, тематических, вербальных и невербальных составляющих в репрезентации событий. В результате создается уникальный авторский стиль, который отличает одного журналиста от других авторов и позволяет ему выразить собственное отношение к фактам окружающего мира.

Место и роль авторского дискурса определяется коммуникативным пространством, целями и задачами, которые лежат в основе журналистского материала. Выявив и проанализировав основные признаки авторского дискурса корреспондентов печатных СМИ Брестской области Е. Литвиновича, Т. Шеламовой, Л. Гуци, мы пришли к выводу, что он становится все более значимым и необходимым в свете современных вызовов информационного пространства. Современный авторский дискурс печатных СМИ Брестчины, которые служат одним из источников получения информации для жителей области, является отражением историко-культурного контекста развития первого региона. Его богатое духовно-материальное наследие оказывает сильное влияние на формирование особенностей современного авторского дискурса и способствует привлечению внимания к историко-культурным ценностям Брестчины.

Одним из ключевых аспектов в характеристике авторского дискурса является его жанровое воплощение. Изучение медиатекстов журналистов Е. Литвиновича, Т. Шеламовой, Л. Гуци показало на разнообразие жанровых моделей в репрезентации явлений действительности, что говорит о высоком уровне профессионализма данных авторов. Информационные жанры, в частности заметки, отчеты, репортажи, интервью, – наиболее популярные формы медийных текстов, с которыми работают корреспонденты в инициированном ими коммуникативном пространстве. Реже авторский дискурс репрезентируется в аналитических жанрах. Журналисты первого региона готовят материалы в жанрах аналитического отчета, статьи, корреспонденции, комментария. Менее всего авторский дискурс представлен художественно-публицистическими материалами (примерно 10 % от всех проанализированных нами текстов).

Журналист областной газеты «Заря» Е. Литвинович в основном работает в аналитических жанрах статьи, корреспонденции, комментария, а также аналитического отчета. Авторский дискурс корреспондента региональной газеты «Вечерний Брест» Т. Шеламовой и журналиста районной Столинской газеты «Навіны Палесся» Л. Гуци представлен в основном информационными жанрами заметки разных видов, отчета, интервью, вопроса-ответа.

Проблемно-тематическое поле авторского дискурса в печатных СМИ Брестской области достаточно многообразно и связано с политическими,



социальными, культурными вопросами, а также с проблемами здравоохранения. Нами выявлено, что на страницах региональной периодики журналистами Е. Литвиновичем, Т. Шеламовой, Л. Гущей чаще всего освещаются: политические темы (анализ действий местных политиков, ситуации в стране и за рубежом, проблемы международных отношений и др.); социально-экономическая проблематика, включающая анализ различных социальных явлений (развитие рынка труда, социальная защита населения, неблагополучие в семьях, проблемы несовершеннолетних, трудоустройство и др.); культурно-исторические темы, связанные со спецификой Полесского региона, его традициями, достопримечательностями и т. д.; пропаганда здорового образа жизни (популяризация спорта); проблемы экологической безопасности; вопросы инновационного развития региона, связанные с научными исследованиями и технологиями.

Распространенность названных тематических направлений зависит не только от автора-журналиста, но и от концепции издания, его территориального охвата. Необходимо учитывать, что в целом тематика авторского дискурса корреспондентов областной газеты «Заря» более широка, поскольку затрагивает всю Брестскую область, а, например, проблемно-тематическое поле дискурса журналистов районного издания в основном связано с социально-экономическим развитием района, с результатами работы местных властей и предприятий, мероприятиями культурно-спортивного характера, особенностями жизни жителей района – их проблемами, достижениями, инициативами.

Лингвостилистические ресурсы авторского дискурса корреспондентов печатных СМИ Брестской области являются важным инструментом подготовки эффективных медиатекстов. С учетом концепции произведения, его жанровой характеристики, тематической составляющей, предмета описания, характера аудитории и в целом в зависимости от выбранной автором коммуникативной стратегии журналисты исследуемых нами изданий используют разнообразный графико-орфографический, лексико-фразеологический, морфологический и синтаксический арсенал средств, что помогает выразительно описывать события и явления и достигать поставленной цели. Умелое владение профессиональным языком создает эмоциональную связь между автором-корреспондентом и читателем, в некоторой степени заставляя последнего относиться к информации с большей вдумчивостью. Выбранные лингвостилистические ресурсы позволяют авторскому дискурсу журналистов печатных изданий Брестчины характеризоваться полифункциональностью. Они способствуют выполнению как основных функций медиатекстов и в целом СМИ (информирования и воздействия), так и многих других функций: коммуникативной, социальной,

позиционирующей, прогнозирующей, когнитивной, образовательной, развлекательной, экспрессивной, эстетической.

Особенностью Е. Литвиновича как автора является тонкое чувство языка. Журналист обладает способностью сочетать простоту и глубину высказываний, выбирает и использует необходимый стиль текста и языковые средства в зависимости от темы, жанра, объекта и предмета описания. Корреспондент очень аккуратен в словах и фразах, старается не повторяться, используя актуальные синонимические и дополнительные конструкции, и в зависимости от концепции произведения умело применяет различные вербальные средства выразительности. Медиатексты Т. Шеламовой не только информируют о происходящих событиях, но и показывают их эмоциональную составляющую, а также передают оценку, настроение самого журналиста. Т. Шеламова с целью эмоционального воздействия на читателя и образной передачи особенностей события и в зависимости от ситуации применяет разнообразные синонимические конструкции, разговорные элементы речи, метафоры, эпитеты, гиперболы, олицетворения и др. В сочетании эти средства помогают создать особый стиль дискурса, узнаваемый и свойственный именно Т. Шеламовой. Лингвостилистическая составляющая дискурса Лилии Гуци более сдержанна. Медиатексты регионального журналиста наполнены элементами официально-делового стиля, канцеляризмами, терминологическими единицами, формами существительных в родительном и предложном падежах. Между тем Л. Гуца применяет и устойчивые выражения, которые придают тексту колорит и эмоциональную насыщенность, прилагательные в прямом и переносном значении, субъективно-оценочные образования с уменьшительно-ласкательными суффиксами, различные по цели высказывания и структуре типы предложений, что позволяет подчеркнуть общую идею текста и усилить эффект воздействия.

Таким образом, авторский дискурс печатных СМИ Брестской области играет важную роль в формировании общественного мнения, поскольку это особая форма представления информации через субъективное начало корреспондента. Авторское видение происходящего позволяет читателям получить более глубокое понимание важных для региона и страны тем.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1'42 (043.3)

**И. В. Романенко**

Беларусь, Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – С. С. Клундук, канд. филол. наук, доцент

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ИЗЫСКАНИЯ ОБ АВТОРСКОМ МЕДИАДИСКУРСЕ**

**Ключевые слова:** дискурс, автор, авторский дискурс, медиадискурс, текст, воздействие, сфера, направление, экстралингвистические факторы, лингвистика.

**Аннотация.** В материале кратко описываются теоретические изыскания ученых о понятиях дискурса и медийного авторского дискурса. В работе сделана попытка дать собственное определение авторскому дискурсу.

В последнее время в научном пространстве особое внимание уделяется понятию дискурса как сложному, неоднозначному явлению. Данная неоднозначность обусловлена в первую очередь тем, что дискурс – объект междисциплинарного изучения. Он затрагивает ряд сфер, таких как журналистика, лингвистика, социолингвистика, психолингвистика, социология, философия, когнитивная психология, антропология, литературоведение, этнография, исследующих сущность дискурса. Кроме этого, возникновение множества трактовок обусловлено и другими не менее важными факторами. В связи с этим в научных источниках репрезентируется большое количество формулировок дискурса, его общих характеристик и, соответственно, представлено немало разновидностей дискурса, которые можно классифицировать по разным критериям (журналистский, публицистический, художественный, институциональный, политический, научный, социальный, культурологический и т. д.).

Явление дискурса активно изучается как зарубежными, так и отечественными учеными. Как указывается в многочисленных источниках, терминологический статус понятие «дискурс» стало приобретать в XX в. Проблему дискурса исследовали зарубежные ученые З. Харрис, Э. Бенвенист, Ч. Морис, В. Дресслер, Я. Петефи и др. Нельзя не отметить вклад М. Фуко и Ж. Деррида, французских философов-деконструктивистов, которые сыграли важную роль в обосновании употребления термина «дискурс», а также Дж. Граймса, Т. Гивона, У. Чейфа и др. Теоретик дискурсивного анализа Т. ван Дейк предлагал два подхода к определению дискурса: как к комплексному коммуникативному событию и как к конкретному результату коммуникации.

Среди российских ученых следует назвать Н. Д. Арутюнову, определившей дискурс как связный текст с экстралингвистическими факторами, взятый в событийном аспекте; В. И. Карасика, который тщательно исследовал дискурс и выделил два его типа: персональный и институциональный. А. А. Кибрик определил дискурс как процесс языковой деятельности и ее результат, Е. С. Кубракова – как познавательный процесс, связанный с созданием речевого произведения, а текст как конечный результат процесса речевой деятельности. В. Е. Чернявская рассматривает дискурс как систематизированное и упорядоченное использование языка, за которым встает особая идеологически и ментально обусловленная реальность. Также изучением общей теории дискурса, его характеристик, онтологических признаков, исследованием классификаций дискурса занимались В. А. Звегинцев, В. Г. Борботько, М. В. Горбунова, Т. М. Николаева, М. Л. Макаров, Б. Я. Мисонжников, О. Л. Михалева, Ю. Е. Прохоров, О. Ф. Русакова, К. Ф. Седов, К. В. Тулупова, Э. В. Чепкина и многие другие теоретики. В белорусской науке вопросы дискурса рассматривали В. И. Ивченков, С. В. Зеленко, П. П. Жолнерович, О. В. Луцинская, К. А. Белова, С. С. Клундук и др. Работа по формированию ключевых понятий дискурса и его характеристик продолжается и в настоящее время. Особое внимание учеными уделяется лингвистическому направлению исследования дискурса.

Анализ различных дефиниций термина «дискурс» показывает, что он может пониматься как в узком, так и в широком смысле, поскольку дискурс представляет собой междисциплинарную область знания.

Сегодня ученые пытаются определить суть и особенности именно авторского дискурса – интересного объекта изучения и одного из сложных видов данного феномена, поскольку он, можно сказать, объединяет в себе разные виды дискурсов, ведь автор выбирает жанр, тему, средства представления информации, стратегию для достижения цели, аудиторию и среду, где будет происходить общение. Несмотря на то что в последнее время все это становится предметом исследования ученых, сфера авторского дискурса как самостоятельного целого явления не изучена в полной мере. Зачастую теоретиками и практиками уделяется внимание отдельным аспектам этого феномена, как например, художественному, политическому, социальному, экономическому, культурологическому, повествовательному и другим видам дискурса. Между тем в некоторых источниках исследователи все же предлагают дефиниции авторского дискурса. Так, к примеру, В. И. Габдуллина определяет авторский дискурс как высказывание автора, репрезентированное в тексте в прямой или скрытой форме. Авторский дискурс ориентирует на исследование развернутых и скрытых форм авторского присутствия в любом тексте, в том числе и журналистском [1]. В. В. Красных авторским дискурсом называет вербализованную речемыс-

лительную деятельность [3]. А. Л. Ситченко и В. В. Гладышева понимают авторский дискурс как воплощение автором в произведении собственной морально-эстетической позиции, которое ориентировано на создание ситуации активного взаимодействия между автором и читателем [4]. Если опираться на исследование, например, Т. А. ван Дейка, то авторский дискурс можно рассматривать как инициированное автором коммуникативное событие, происходящее между ним и реципиентом в процессе коммуникативного действия в определенном временном и пространственном контексте [2].

В дискурсе современных СМИ наблюдается активное усиление авторского начала, поэтому исследование медийного авторского дискурса как отдельного явления напрямую связано с изучением образа автора в журналистском произведении. Так, профессор стилистики русского языка Г. Я. Солганик утверждает, что в журналистике важен сам автор как личность, а литературовед и писатель В. Б. Шкловский указывает на то, что образ автора – это не то, что хочет автор сказать о себе, а то, что мы узнаем о нем, изучая результаты его творчества. Категория авторского «я» особенно выделяется профессором филологических наук, теоретиком и практиком журналистики М. Н. Кимом. Особенности воздействия авторского медиатекста на читателей печатных СМИ представлены в работах российского психолога, писателя, публициста С. А. Зелинского, который проводит анализ возможностей достижения поставленных целей через приемы манипуляции.

Важное место в изучении авторского дискурса, по нашему мнению, занимают исследования лингвостилистических аспектов медиатекста, так как система выбранных языковых ресурсов является основой индивидуального стиля журналиста. Следует вспомнить работы ведущих лингвистов Е. Е. Анисимовой, изучающей лингвистику текста и межкультурные коммуникации; И. Г. Атрощенко, которая проанализировала определения дискурса в современной лингвистике; А. А. Беловой, описавшей языковые средства выразительности газетного дискурса. П. Я. Гальперин считает, что языковое сознание языка в целом – это смысл всех формальных структур языка, его собственно языковые значения по отношению к внеязыковой действительности, а отражение этой системы в индивидуальном сознании представляет собой языковое сознание субъекта. Лингвист А. Гольдман изучает аспекты стилистического и филологического анализа текста, взаимосвязь всех выразительных средств и стилистических приемов, используемых авторами. Е. В. Горина в своих трудах исследует смысловую структуру журналистского текста, а О. С. Иссерс – стратегии речевой провокации. Вопросы лингвостилистической организации авторских медиатекстов изучали А. В. Калачинский, В. А. Кухаренко, Г. В. Лазутина,

Б. С. Мучник, Е. П. Почкай, Н. С. Разницына, И. В. Силантьев, О. Соломатина, С. Тичер, О. В. Филатова и многие другие.

Итак, на основе предложенных учеными определений авторского дискурса и с учетом его конкретных особенностей мы вывели собственную трактовку данного понятия. Под авторским дискурсом мы понимаем вербализованную речемыслительную деятельность, инициированную и воплощенную автором, происходящую с учетом всей совокупности лингвистических и экстралингвистических (прагматических, социокультурных, психологических и др.) факторов временного и пространственного контекста, ориентированную на создание ситуации активного взаимодействия между «я» автора и «ты» читателя и закрепленную в форме устных и письменных текстов.

Таким образом, дискурс как явление активно изучается исследователями, однако феномен именно медийного авторского дискурса исследован не в достаточной мере. Представители научных направлений трактуют данное понятие по-разному, предлагают свои дефиниции, базирующиеся на критериях, обусловленных различными факторами с учетом индивидуальной позиции каждого из них.

#### Список использованной литературы

1. Габдуллина, В. И. Авторский дискурс Ф. М. Достоевского: проблемы изучения [Электронный ресурс] / В. И. Габдуллина. – Режим доступа: <http://obs.unialtai.ru/unibook/gabdullina4.pdf>. – Дата доступа: 02.04.2023.
2. Дейк, Т. А. ван. Язык. Познание. Коммуникация [Электронный ресурс] / Т. А. ван Дейк. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/razlichnye-podhody-k-opredeleniyu-ponyatiya-diskurs-i-ego-osnovnye-harakteristiki/viewer>. – Дата доступа: 02.04.2023.
3. Красных, В. В. Этнолингвистика и лингвокультурология : курс лекций [Электронный ресурс] / В. В. Красных. – Режим доступа: [http://library.lgaki.info:404/2020/Красных\\_Этнопсихоллингвистика.pdf](http://library.lgaki.info:404/2020/Красных_Этнопсихоллингвистика.pdf). – Дата доступа: 02.04.2023.
4. Ситченко, А. Л. Методика преподавания литературы : терминолог. слов.-справ. [Электронный ресурс] / А. Л. Ситченко, В. В. Гладышев. – 2-е изд., стер. – М. : ФЛИНТА, 2019. – 158 с. – Режим доступа: <https://prior.studentlibrary.ru/ru/doc/ISBN9785976518438-SCN0000/000.html>. – Дата доступа: 02.04.2023.

[К содержанию](#)

УДК 81:39(476)(07)

**А. М. РУДЗЬМАН**

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна  
Навуковы кіраўнік – Л. В. Леванцэвіч, канд. філал. навук, дацэнт

## **ЛЕКСЕМА ЗЯМЛЯ Ў МОЎНЫМ КАНТЭКСЦЕ: СТРУКТУРА, СЕМАНТЫКА**

**Ключавыя словы:** лексема, семантыка, вусная народная творчасць, моўны кантэкст.

**Анотацыя.** У артыкуле аналізуецца семантыка лексемы *зямля* ў кантэксце твораў малога жанру; паказваецца амбівалентнасць лексемы ў складзе фразеалагізмаў; выяўляецца сутнасць зямлі ў абрадах беларусаў.

У сістэме народных уяўленняў пра свет, як вядома, вылучаюцца чатыры важныя стыхіі: зямля, паветра, вада і агонь. Зямля – адзін з найважнейшых чыннікаў духоўнай традыцыйнай культуры славян, надзелены высокім семіятычным статусам. Праблемам функцыянавання вобраза зямлі прысвечаны шэраг прац айчынных і замежных даследчыкаў: І. Лобача, І. А. Швед, І. Крука, І. Сахуты, О. Бялова і інш. Перш за ўсе трэба адзначыць, што зямля – адна з асноўных касмічных стыхій побач з вадой, паветрам і агнём; першаэлемент, з якога ствараўся Сусвет.

Здаўна лічыцца, што славянскія азбукі нясуць у сабе сакральны сэнс. Калі паглыбіцца ў семіётыку, то можна заўважыць, што літара “зэ” – Земля у кірыліцы сваёй назвай узыходзіць да вобраза зямлі. Гэта зямля, на якой не толькі растуць кветкі і дрэвы, але і праходзіць жыццё чалавека. Літара нібы акумулюе ў сабе цвіценне саду і адначасова выпраменьвае росквіт творчай думкі. Яшчэ ў старажытных славянскіх азбуках гэтая літара мела невялікі “зубчык” на канцы ніжняй часткі, дзякуючы якому яна нагадвала земляробчую саху. Канцы абедзвюх паўдужак літары звернуты адзін да аднаго, быццам вырастаючы з зямлі і схіляючыся да яе.

У нашых продкаў з даўніх часоў існавала амбівалентнае паняцце лексемы *зямля*. Яна лічылася пачаткам чалавечага жыцця, крыніцай дабрабыту, багацця. Зямля давала сілы чалавеку, дапамагала яму, спачувала. Таму і ўзніклі такія пажаданні здароўя, шчасця, як *Будзь багаты, як зямля; Будзь весел, як сват на вяселлі, здароў, як вада, багат, як зямля; Каб быў здароў, як вада, каб быў багаты, як зямля.*

На працягу многіх стагоддзяў вуснапаэтычная творчасць была амаль адзінай формай выражэння духоўнага жыцця людзей, яна і сёння неад’емная частка культурнай спадчыны народа, што спадарожнічае чалавеку на працягу ўсяго яго жыцця. Прыказкі, прымаўкі, загадкі адлюст-

роўваюць багаты працоўны і жыццёвы вопыт народа, яго мудрасць, псіхалогію і светапогляд, маральна-этнічныя і эстэтычныя ідэалы. Прааналізуем семантыку лексемы *зямля* ў складзе названых твораў малога жанру.

У фразеалагізмах з лексемай *зямля* рэпрэзентуецца як негатыўнае, так і пазітыўнае значэнні. Пажаданне смерці, праяву злосці, агрэсіі маюць у сваім значэнні наступныя фразеалагічныя адзінкі: *пайсці (сысці) у зямлю; ажаніцца з сырою зямлёю; каб зямля не насіла; ляжаць у <сырой> зямлі; гнаць у зямлю; аддаць зямлі; зямлёй пахнуць; спаць у сырой зямлі; парыць зямлю; параць зямлю (зямельку); як (нашто, чаму) зямля носіць*. З пазітыўным значэннем ужываецца толькі адзін устойлівы выраз *зямля пухам* – выказванне добрай памяці пра нябожчыка [3].

У наступных фразеалагізмах даецца вобразнае вызначэнне тых ці іншых уласцівасцяў характару чалавека (пранікліваць і прадпрымальнасць; прагнаць і скупасць; небяспечнае, пагрозлівае, хісткае, няпэўнае становішча; страта ўпэўненасці ў сваіх сілах; няёмкасць становішча і інш.): *бачыць на тры сажні пад зямлей; зямля (ненаедная) ненаежная; закопваць <свой> талент у зямлю; вісіць паміж небам і зямлёй; зямля паплыла з-пад ног; зямля гарыць пад нагамі; ад зямлі не адрас; зямля выпывае з-пад ног; як скрозь зямлю праваліўся* [3].

Беларускі народ, які спрадвеку жыве на зямлі і ад зямлі ўхваляе яе, песціць, даглядае, не мог не выказаць любові і павагі да зямлі ў вуснай творчасці. Зямля заўсёды была галоўнай каштоўнасцю беларускага селяніна, яго адзінай карміцелькай. Людзі ведалі, як і што трэба рабіць, каб атрымаць добры ўраджай, і гэта залежала не толькі ад зямелькі-маці, але і ад самога селяніна. Праца хлебараба ў народнай творчасці беларусаў наогул паказваецца кшталтам Боскага промыслу, напаяняецца глыбокім гуманістычным сэнсам. Без працы няма дастатку, матэрыяльнага дабрабыту, таму: *Зямлю ўгноіш – хлеба падвоіш; Калі хочаш хлеба мець, то трэба зямліцы глядзець; На чорнай зямлі белы пірог расце; Хто зямлі дае, таму і зямля дае; Зямелька матка наша: і корміць, і поіць, і адзявае нас; Зямлю не ўгноіш – і хлеба не намалоціш; Зямля талерка, што пакладзеш, тое і возьмеш; Зямля ўсяго дасць, але ў яе не паложыш – нічога не дасць; Зямля заўсёды дзякуе; Тады ад зямлі пазнаць смак можна, як на яе гною паложыш* [2].

Прымаўкі сведчаць і пра той час, калі на працягу тысячагоддзяў большасць людзей магла забяспечыць цяжкай працай толькі мінімум пражывання, бо ў іх быў малы надзел зямлі або яна была неўрадлівая: *Благая зямля і ня родзя, і насення ня зводзя; Благая зямля і проч ня гоня, і хлеба не дае; Мала сала, мала хлеба, мала зямлі – болей трэба; Зямлі – як пані сесці; Не ўсякаму зямелька родзіць; Зямлі, як на прыпечку* [2].



Аднак, нягледзячы ні на што, беларусы заўсёды імкнуліся ўхваліць зямлю, ганарыліся ёю, бо верылі, што зямля жывая і на дабро абавязкова адкажа дабром: *Такая зямля добрая: пасадзі аглоблю – калёсы вырастуць; Зямля такая, што пасадзі дзіця, дык і тое вырасце; На добрай зямлі добрая надзея* [2].

У беларусаў існуе добра распрацаваная багатая сістэма народных павер’яў і прыкмет. Частка іх звязана з народным календаром: *Пасля Іллі вада і з зямлі; Пакроў пакрыў – зямлю лістком, ваду лядком; Кастрычнік зямлю балоціць, а лес залоціць* [2].

У народных уяўленнях зямля – матэрыяльны пачатак багацця. Таму ў пэўнай сітуацыі жадалі: *Будзь багаты, як зямля; Будзь вясёлы, як сват на вяселлі, здаровы, як вада, багаты, як зямля* [2].

Фальклорныя творы, прымаўкі і выслоўі паказваюць на своеасаблівае “зніжэнне” паняццяў аб Радзіме да ўзроўню архетыпаў “роднай зямлі”, “кутка”, “хаткі”: *Родная зямелька – маці, чужая старонка – мачаха; Родная зямелька, як зморанаму пасцелька*.

У мастацкіх творах і творах малога жанру (прыказках, загадках, фразеалагізмах) моўны знак можа ўжывацца з паняццёвым значэннем, метафарычным або сімвальным. Слова *зямля* мае амбівалентнае значэнне, пазітыўнае і негатыўнае. Пазітыўныя характарыстыкі *зямлі* абумоўлены перш за ўсё тым, што яна як адзін з першаэлементаў захоўвае ў сабе плодную сілу, на ёй адраджаецца расліннасць, яна сілкуе чалавека. Негатыўнае ўспрыняцце *зямлі* абумоўлена тым, што ўсё жывое сыходзіць у зямлю: *пайсці ў сырую зямлю, зямлі адацца* і інш.

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Загадкі. Беларуская народная творчасць / М. Я. Грынблат [і інш.] ; рэд. А. С. Фядосік. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. Навука, 2004. – 363 с.
2. Лепешаў, І. Я. Слоўнік беларускіх прыказак / І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч. – Мінск : Беларус. Навука, 2002. – 509.
3. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : Беларус. энцыкл. ім. П. Броўкі, 2008. – Т. 1. – 672 с. ; Т. 2. – 704 с.

[К содержанию](#)

УДК 070:004.738.5

**К. М. САЛЕЙ**

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы

Научный руководитель – И. И. Минчук, канд. филол. наук, доцент

## **СПОСОБЫ ИНТЕРАКТИВНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В TELEGRAM-КАНАЛАХ РАЙОННЫХ ГАЗЕТ**

**Ключевые слова:** районные СМИ, мессенджер, Telegram, интерактивное взаимодействие.

**Аннотация.** На материале 15 Telegram-каналов белорусских районных СМИ, имеющих высокие показатели подписки и вовлеченности, рассмотрены способы интерактивного взаимодействия, которые используют редакции при взаимодействии с читательской аудиторией.

В XXI в. в условиях цифровизации коммуникации традиционные СМИ активно осваивают интернет-пространство: создают официальные сайты, ведут аккаунты в социальных сетях и мессенджерах. Как отмечают исследователи, «актуальным это движение является для региональных средств массовой информации, которые вопреки пессимистичным предсказаниям продолжают борьбу за свою, в том числе молодежную, аудиторию» [1, с. 275]. Для реализации своей главной задачи – привлечения подписчиков и обеспечения вовлеченности – администраторы официальных аккаунтов взаимодействуют со своей аудиторией посредством различных интерактивных инструментов.

В Республике Беларусь в 2023 г. в интернет-пространстве работают региональные СМИ всех шести областей. Стремясь сохранить и преумножить свою читательскую аудиторию, каждая редакция осваивает Telegram для дистрибуции контента [2]. Мы рассмотрели 15 Telegram-каналов редакций СМИ трех областей – Гродненской («Газета Дзянніца», «Новае жыццё», «Vorannews», «Новости Лиды / LIDANEWS», «ВОЛКОВЫСК NEWS»), Брестской («BEREZA.BY», «ДРОГИЧИН.by», «Барановичи - Наш край», «Budni.by», «ИВАЦЕВИЧИ. News»), Минской («Минская правда / MLYN.by», «Новости Несвижа / Нясвіжскія навіны», «Шахцер», «Новости Борисова», «Новости Слуцка / СлуцкTimes»). Отбор каналов проводился по двум основаниям: высоким показателям подписки и рейтингу вовлеченности. В настоящей публикации представим специфику организации интерактивного взаимодействия с аудиторией в Telegram-каналах региональных медиа по результатам анализа опубликованного в них материала за период с 1 по 31 января 2023 г.

Стремясь получить обратную связь при помощи **комментариев**, редакции оставляют эту функцию открытой: в шести Telegram-каналах («VoranneWS», «ДРОГИЧИН.by», «Минская правда / MLYN.by», «Новости Несвижа / Нясвіжскія навіны», «Шахцер», «Новости Борисова») комментирование было открыто для аудитории на протяжении периода исследования. Большая часть редакций закрывает комментарии от аудитории: девять из 15 каналов в Telegram. Для стимулирования читателей администраторы каналов приглашают аудиторию оставлять **комментарии**: «Пишите в комментариях» (Telegram-канал «Новости Несвижа / Нясвіжскія навіны», 04.01.2023). В Telegram-канале «Новости Борисова» был выявлен смешанный способ интеракции (опрос + призыв к написанию комментария): «Свой ответ напишу в комментариях» (25.01.2023). Чаще всего приглашение отсутствует, аудитория сама решает, давать ли обратную связь. Наибольшее количество комментариев под одной публикацией (21) зафиксировано в Telegram-канале «Минская правда / MLYN.by» под карикатурой от 25 января 2023 г. (репост из Telegram-канала «Осторожно, правда!»).

В арсенале средств взаимодействия – функция **реакции на публикации**, которая используется в 11 из 15 Telegram-каналах. Так, 45 реакций в Telegram-канале «Минская правда / MLYN.by» собрала публикация от 2 января 2023 г.: «Чебурашка» поставил рекорд по кассовым сборам российских фильмов (Telegram-канал «Минская правда / MLYN.by», 02.01.2023). Не используют этот интерактивный инструмент в анализируемый период администраторы Telegram-каналов «Газета Дзянніца», «VoranneWS», «BEREZA.BY», «ИВАЦЕВИЧИ. News».

В публикациях районных газет трех областей за анализируемый период времени был выявлен еще один способ интеракции: **защита от спойлера**, которая скрывает текст, фотографию или иной мультимедийный элемент, привлекая внимание читателей. Чтобы узнать, что находится под блоком, подписчику необходимо «кликнуть» на нужный элемент. Такой инструмент интерактивного взаимодействия зафиксирован в публикациях Telegram-каналов «Новости Лиды / LIDANEWS», «Минская правда / MLYN.by», «Новости Борисова».

Частым инструментом интерактивного взаимодействия с аудиторией являются **хэштеги**. Выявлено, что шесть из 15 анализируемых Telegram-каналов используют хэштеги. Обнаружены хэштеги, в которых фиксируется название газеты или города, к которому относится редакция (часто такой интерактивный инструмент взаимодействия использует в своем Telegram-канале редакция газеты «Наш час»: #volkovysknews, #volkovysk, #нашчас, #волковыскнюс, #волковыск). Редакции газет с помощью хэштегов отмечают информацию, которая периодически появляется на канале. Например, в Telegram-канале «VoranneWS» под хэштегами #МЧС,

#МЧСВороново опубликованы записи о безопасности использования электрических приборов. Переход по хэштегам позволяет упростить поиск нужных материалов.

Проведение **опросов** в Telegram-канале позволяет узнать мнение целевой аудитории и повысить ее вовлеченность. В период с 1 по 31 января в восьми Telegram-каналах из 15 («VoranneWS», «ВОЛКОВЫЦК NEWS», «Новости Лиды / LIDANEWS», «BEREZA.BY», «Барановичи – Наш край», «Новости Несвижа / Нясвіжскія навіны», «Новости Борисова», «Новости Слуцка / СлуцкTimes») были проведены опросы. Так, в Telegram-канале «Барановичи – Наш край» был проведен тематический опрос, посвященный областному фестивалю-ярмарке «Берестейские сани-2023»: «Идете на “Берестейские сани”»? (14.01.2023).

Редакторы Telegram-каналов используют **гиперссылки на свой официальный сайт**, таким образом приглашая прочесть полностью материал на официальной интернет-площадке. Установлено, что одна из 15 редакций использует прямую ссылку на официальный сайт, 14 из 15 – ссылку на ключевом слове. В шести из 15 Telegram-каналов гиперссылка используется в каждой публикации. Такая стратегия дистрибуции снижает уникальность контента в Telegram-канале, превращает его в малопривлекательную ленту репостов, но обеспечивает трафик на сайт.

Редакции районных газет в Telegram-каналах также используют **ссылки на собственные аккаунты в социальных сетях**. Это способствует привлечению новых подписчиков, положительно влияет на продвижение аккаунтов редакции. Так, три из 15 Telegram-каналов регулярно ссылаются на редакционные YouTube-каналы, в которых размещены информационные выпуски или отдельные новостные сюжеты. Например, администраторы Telegram-канала «Новости Лиды / ЛидаМедиаКомпания» помещают ссылку на сайт с видеосюжетом в ключевом слове и отмечают основные темы в материале. А редакция Telegram-канала «Budni.by», публикуя материал с видеосюжетом, регулярно помещает ссылку на ключевые слова с названием социальных сетей. В ходе исследования выявлено, что редакции газет «Новости Лиды / LIDANEWS», «ВОЛКОВЫЦК NEWS» и «Budni.by» регулярно делают публикации, в которых собирают ссылки на весь перечень своих аккаунтов в социальных сетях.

Редакции газет **ссылаются на другие ресурсы**: официальные сайты информационных агентств (например, редакция газеты «VoranneWS» – на сайт «БелТА»), областной исполнительный комитет (например, редакция газеты «Новости Слуцка | СлуцкTimes» – на официальный сайт газеты Минского облисполкома), YouTube-каналы (например, редакция газеты «Budni.by» – на YouTube-канал «Телерадиокомпания Брест»). Такой способ

интеракции расширяет информационную повестку, позволяет привлечь внимание аудитории к Telegram-каналам ведущих СМИ региона и республики.

Еще один способ интеракции – **упоминание других Telegram-каналов**. В ходе исследования установлено, что такой способ интерактивного взаимодействия применяют четыре Telegram-канала из 15 анализируемых («Новае жыцце», «Vogannews», «Новости Борисова», «ВОЛКОВЫСК NEWS»). Причем большинство редакций регулярно упоминают канал «@sbbytoday» – официальный канал издательского дома «Беларусь сегодня».

В Telegram-каналах районных газет периодически публикуют рекламу и анонс мероприятий с **указанием номера телефона** ответственного лица или организатора. Такой традиционный способ взаимодействия используется для получения обратной связи с читателями, анонсирования мероприятий.

В ходе анализа было установлено, что в пяти из 15 Telegram-каналов используется **интернет-бот** – программа, с помощью которой выполняются автоматизированные задачи в определенный промежуток времени. Чат-бот используется для обратной связи (ответы на комментарии в чате, ответы на вопросы в личных сообщениях), позволяет автоматизировать коммуникацию, сохранить анонимность. Такой инструмент используется в Telegram-каналах «Новости Лиды / ЛидаМедиаКомпания» (@lidanews\_bot), «ВОЛКОВЫСК NEWS» (@offer\_volkovysknews\_bot), «BEREZA.BY» (@berezaby\_bot), «ДРОГИЧИН.by» (@DrogichinBot), «Минская правда|MLYN.by» (@mlyn\_bot).

Обобщение опыта редакций важно для выработки стратегий в мессенджере для тех СМИ, которые стремятся увеличить результативность в Telegram-канале. Анализ показал, что редакции региональных газет активно используют инструменты интерактивного взаимодействия для создания тесного контакта с аудиторией. С помощью различных способов интеракции создается хорошая платформа для коммуникации с аудиторией, обеспечивается создание вовлеченного комьюнити, что крайне важно в условиях высокой конкуренции в информационном пространстве.

#### Список использованной литературы

1. Минчук, И. И. Мессенджер Telegram как новая площадка дистрибуции контента региональных СМИ Гродненщины / И. И. Минчук // Социальные, культурные и коммуникативные практики в динамике общественного развития : сб. науч. ст. / ГрГУ им. Янки Купалы ; редкол.: Т. А. Пивоварчик (гл. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ 2020. – С. 275–279.
2. Салей, К. М. Формат и тематика контента в Telegram-каналах районных газет Гродненщины / К. М. Салей // Медиакоммуникации в XXI веке: традиции и новации : сб. материалов, Гродно, 18 марта 2022 г. / ГрГУ им. Янки Купалы ; отв. ред. И. И. Минчук; редкол.: И. И. Минчук, А. А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ им. Янки Купалы. – 2022. – С. 292–233.

[К содержанию](#)

УДК 378.37(051)(0.034)

### **К. Я. СЕЛЯЗЕНЬ**

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

Навуковы кіраўнік – Г. В. Навасельцава, канд. філал. навук, дацэнт

## **ПАДРЫХТОЎКА І ВЫДАННЕ СТУДЭНЦКАГА ЧАСОПІСА “ЛІТАРАТУРНЫ АУТОГРАФІУМ”**

**Ключавыя словы:** часопіс, рубрыка, дызайн, вокладка, колер, змест, фотаздымак.

**Анотацыя.** У артыкуле раскрываецца спецыфіка падрыхтоўкі і выдання студэнцкага часопіса “Літаратурны АУТОГРАФІУМ”, які ствараецца на факультэце гуманітарыстыкі і моўных камунікацый Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава ў электронным фармаце.

У сучасным свеце часопіс нязменна карыстаецца попытам і ўплывае на розныя сферы чалавечага жыцця. Асаблівасцю з’яўляецца тое, што часопіс вылучаецца “цвёрдым” макетам, які азначае наяўнасць пастаянных рубрык і тэматычных палос, а таксама адносна ўстойлівага дызайнерскага афармлення, у выніку чаго ў чытацкім успрыманні фарміруецца пазнавальны вобраз [2, с. 16]. У 2021 г. быў створаны студэнцкі літаратурны часопіс “Літаратурны АУТОГРАФІУМ”, які выдаецца на факультэце гуманітарыстыкі і моўных камунікацый Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя П. М. Машэрава ў электронным фармаце [1]. Часопіс выходзіць тры разы на год і на сёння налічвае пяць нумароў (два восеньскія, два зімовыя, вясновы). Варта адзначыць, што часопіс мае ўжо сваіх пастаянных аўтараў, сярод якіх не толькі студэнты-пачаткоўцы, але і сталыя пісьменнікі і паэты: Вольга Русілка, Алена Крыклівец, Ганна Навасельцава.

Рэдакцыя часопіса паслядоўна змяшчае прэзінтэраў і паэтычныя творы аўтараў розных узростаў, чым рэалізуе прынцып творчай пераемнасці. Менш паслядоўна гэтак правіла вытрымліваецца для калумністыкі, перакладаў, публіцыстычных матэрыялаў. Варта адзначыць, што цікавасць аўдыторыі ў значнай меры падтрымліваюць спецнумары і спецпраекты. На сёння часопісы імкнуцца да самастойнасці. Гэта дае падставу лічыць, што ў будучыні яны стануць асобнай медыяпрасторай [3, с. 28]. Часопіс змяшчае матэрыялы ў любым жанры паэзіі, прозы, крытыкі, публіцыстыкі на розных мовах народаў свету (беларускай, рускай, англійскай, нямецкай, кітайскай), а таксама пераклады. Памер твора неабмежаваны з-за таго, што выданне выходзіць у электронным фармаце. Сярэдняя колькасць старонак першых трох нумароў – 30. Заўважым, што у чацвёртым нумары іх колькасць была павялічана да 40, а ў пятым да 60. Гэта сведчыць пра тое, што

часопіс карыстаецца попытам і выклікае цікавасць у маладых аўтараў, якія выбіраюць “Літаратурны AUTOGRAPHUM” у якасці выдання для сваіх першых публікацый.

Аўтарамі з’яўляюцца студэнты і выкладчыкі ВДУ імя П. М. Машэрава, навучэнцы і выкладчыкі Полацкага і Аршанскага каледжаў, а ў 2022 г. далучыліся і вучні ліцэя. Патэнцыйнымі чытачамі з’яўляюцца ўсе неабыякавыя да літаратурнай творчасці студэнты і выкладчыкі. Таму галоўнай мэтай выданне ставіць наданне пачынаючым і пакуль малавядомым аўтарам прасторы для развіцця сваёй творчасці.

Часопіс “Літаратурны AUTOGRAPHUM” мае шэраг цікавых рубрык. На дадзены момант іх налічваецца каля 20. Выбраныя рубрыкі ахопліваюць розныя накірункі літаратурнай творчасці. Нязменна на другой старонцы кожнага нумара знаходзіцца рубрыка “Ад галоўнага рэдактара”. У ёй змяшчаецца інфармацыя пра часопіс і робіцца анонс матэрыялаў. Заўважым, што звычайна перыядычныя выданні выносяць анонсы на вокладку. Рэдакцыя ж часопіса “Літаратурны AUTOGRAPHUM” такой практыкі не прытрымліваецца, бо лічыць, што не трэба выдзяляць асобныя матэрыялы з шэрагу астатніх.

Рубрыка “Паэзія” знаёміць чытачоў з вершамі студэнтаў розных факультэтаў ВДУ імя П. М. Машэрава, аўтары якіх не толькі пачаткоўцы, але і тыя, хто ўжо мае публікацыі ў буйных літаратурных выданнях. Пазнаёміцца са студэнцкай прозай можна ў рубрыцы “Проза”. У рубрыцы “Падзеі на ФГіМК” можна даведацца пра значныя грамадскія і культурныя падзеі, якія адбыліся цягам трох месяцаў на факультэце. Для тых, хто ведае і любіць замежныя мовы, ёсць рубрыкі “Пераклады” і “Перакладзі ж мяне, паэт!” (у першую рубрыку для публікацыі прымаецца проза, а ў другую – паэзія). Для матэрыялаў у жанры эсэ былі створаны таксама дзве рубрыкі – “Эсэ” і “Essay”. У першую прымаюцца творы на беларускай і рускай мовах, у другую – на замежных.

Дзякуючы зацікаўленым у літаратурнай творчасці навучэнцам і выкладчыкам Полацкага і Аршанскага каледжаў ВДУ імя П. М. Машэрава, з’явілася рубрыка “Каледж піша”. У ёй змяшчаюцца матэрыялы любых жанраў. У чацвёртым нумары прадстаўлена рубрыка “Discipulus Iusei”, у якой чытачы могуць пазнаёміцца з творчасцю навучэнцаў ліцэя ВДУ імя П. М. Машэрава.

Цікавую і малавядомую інфармацыю пра класікаў беларускай літаратуры можна знайсці ў рубрыцы “Пра класіка”. Яна не з’яўляецца пастаяннай, а прымеркавана да юбілейных дат. Так і рубрыка “Святкуем!” утрымлівае інфармацыю пра аўтара, чый дзень нараджэння прыпадае на выхад нумару. Там жа размяшчаецца верш паэта. Для аматараў падарожжаў створана рубрыка “Шляхамі класікаў”. У ёй можна пачытаць замалёўкі пра

наведаванне родных вёсак нашых пісьменнікаў і паэтаў. Асобную рубрыку складаюць творы выкладчыкаў нашага ўніверсітэта – “Выкладчык у нумары”. У ёй змешчаны праязныя, паэтычныя і публіцыстычныя матэрыялы.

Улічваючы, што ў стварэнні часопіса актыўна прымаюць удзел студэнты спецыяльнасці “Беларуская філалогія (літаратурна-рэдакцыйная дзейнасць)”, была створана рубрыка “Ад карэспандэнта”. У ёй студэнты спрабуюць сябе ў ролі карэспандэнтаў і пішуць журналісцкія матэрыялы. Публікацыя ў гэтай рубрыцы дае добрую магчымасць для набывання прафесійных уменняў.

Для дапамогі маладым творцам у літаратурнай справе была створана рубрыка “Парады пісьменніка”. У ёй змешчаны матэрыялы з інтэрв’ю пісьменнікаў, у якіх яны распавядалі пра сваю творчасць і давалі парады пачаткоўцам. У пятым нумары з’явілася рубрыка “Жарты-жартачкі”, куды студэнты могуць дасылаць свае гумарэскі і анекдоты.

Для друкаваных сродкаў масавай інфармацыі важна захоўваць свае праблемнае поле, утрымліваць чытацкую аўдыторыю. У сучасным медыйным асяроддзі традыцыйны літаратурны часопіс захоўвае сваю актуальнасць, паколькі назапасіў значны творчы вопыт, таму застаецца цікавым для сваіх чытачоў, увагу якіх прыцягвае ў тым ліку дзякуючы арыгінальнаму дызайнерскаму афармленню. Так, у афармленні часопіс мае шэраг пераваг над газетай. Дзякуючы высокай якасці паліграфіі ў дызайнера з’яўляецца магчымасць выкарыстоўваць значную колькасць сродкаў, якія дапамогуць прыцягнуць увагу чытачоў. Гэта могуць быць шрыфты, якасныя фотаздымкі, колеравая палітра і іншае. Схема кожнага часопіса можа значна адрознівацца і быць даволі складанай, калі браць пад увагу раздзелы і іх размяшчэнне ў часопісе.

Вокладка часопіса “Літаратурны AUTOGRAPHUM” ствараецца суадносна з парой года. Колер старонак – светла-бэжавы: гэты колер значна спрощвае чытанне і зніжае напружанне вачэй, а таксама з’яўляецца своеасаблівай спасылкай на пару года. У правым баку вокладкі змяшчаецца вертыкальны фотаздымак. Так, у апошнім восеньскім нумары бачым на вокладцы чырвоны клен, а ў вясеннім – кветкі.

Ад выбару фотаздымка на вокладку залежыць і колеравая гама ўсяго часопіса. Так, у восеньскім нумары чырвоны клён на чорным фоне стаў галоўным аргументам пры афармленні дызайнерскіх элементаў пры вёрстцы рубрык. Акрамя фотаздымка на вокладцы можна пабачыць назву выдання, нумар і год з указаннем пары года (№4 ВОСЕНЬ 2022), а таксама эмблему і назву факультэта. Заўважым, што падбор элементаў для афармлення матэрыялаў робіцца на аснове зместу і сэнсу твора. Так, пры асенняй тэматыцы верша для аздаблення старонкі падыходзяць выявы лістоў і дрэў, што можа ўжо не спрацаваць з творамі на больш сур’езныя тэмы.



Рэдакцыя не можа сабе дазволіць хутка і кардынальна змяняць дызайн часопіса. Выданне павінна заставацца пазнавальным для чытачоў. Так, рэдакцыя часопіса “Літаратурны AUTOGRAPHUM” у чацвёртым нумары змяніла афармленне апошняй старонкі. Калі ў мінулых нумарах выпуск завяршаўся рубрыкай “Падзеі на ФГіМК” і спісам рэдакцыйнай калегіі, то цяпер на апошняй паласе сталі змяшчаць верш беларускага паэта, які прысвечаны пары года, у якую выйшаў нумар. Першы радок верша таксама было вырашана змясціць і на вокладцы як эпіграф да ўсяго нумара. У чацвёртым нумары гэта “О, хараство асенніх дзён празрыстых...” Уладзіміра Жылкі, а ў пятым – “Здароў, марозны, звонкі вечар! Здароў, скрыпучы мяккі снег!” Максіма Багдановіча. Фон апошняй паласы быў заменены са звычайнай старонкі на паўпразрысты фотаздымак, які гарманічна спалучаецца з вокладкай.

Такім чынам, студэнцкі літаратурны часопіс “Літаратурны AUTOGRAPHUM” выступае цэласнай сістэмай з дынамічнымі кампанентамі, якія ілюструюць цікавыя прыклады творчага вопыту. Сучасны медыйны праект адаптуе практыку традыцыйных СМІ, шукае новыя падыходы для падтрымання ўстойлівай сувязі з аўдыторыяй. Сучасны літаратурны часопіс працуе з невялікім колам чытачоў у адметным фармаце. Дызайн часопіса з’яўляецца адным з важнейшых сродкаў прыцягнення ўвагі чытачоў. Колеры, шрыфты, правільнае размяшчэнне ілюстрацый і тэкстаў уплываюць на ўспрыманне матэрыялаў. Без якаснага дызайна выданню цяжка будзе дасягнуць поспехаў і прыцягнуць мэтавую аўдыторыю.

#### **Спіс выкарыстанай літаратуры**

1. “Літаратурны AUTOGRAPHUM“. Выпуск 4. [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: [https://vsu.by/images/Все\\_PDF/ЛА/Літаратурны%20Autographum\\_compressed.pdf](https://vsu.by/images/Все_PDF/ЛА/Літаратурны%20Autographum_compressed.pdf) – Дата доступу: 01.12.2022.
2. Медиа. Введение : учеб. для студентов вузов, обучающихся по гуманитар.-соц. специальностям и специальностям «Связи с общественностью» и «Реклама» / под ред. А. Бриггза, П. Кобли ; пер. с англ. Ю.В. Никуличева. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2005. – 534 с.
3. Стральцоў, Б. В. Публіцыстыка. Жанры. Майстэрства / Б. В. Стральцоў. – Мінск : БДУ, 1977. – 336 с.

[К содержанию](#)

УДК 070.41

**Е. С. СЕРЖАНИНА**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет  
Научный руководитель – Е. И. Абрамова, канд. филол. наук, доцент

## **ИНТЕРТЕКСТ В РЕКЛАМНОМ ДИСКУРСЕ**

**Ключевые слова:** рекламный текст, интертекстуальность, цитатное письмо, аллюзия, реминисценция, интерстилевое тонирование, интерлексемы и интерстилевые вкрапления.

**Аннотация.** Предметом исследования стали приемы интертекстуальности в современных рекламных текстах. Представлены основные приемы реализации категории интертекстуальности: цитация, аллюзия и реминисценция, интерстилевое тонирование.

Современный человек, живущий в эпоху глобальных информационных процессов, ежедневно испытывает на себе влияние средств массовой информации. Одной из важных составляющих контента белорусских СМИ является реклама. Более того, реклама занимает одну из ведущих позиций в культурном поле социума, что предопределяет важность и необходимость изучения данного феномена с позиций философии, экономики, психологии, социологии и лингвистики.

Основная цель данной статьи заключается в анализе феномена интертекстуальности в рекламном дискурсе. В качестве объектов наблюдения послужили наружная реклама (билборды), реклама в метро и реклама в Интернете (таргетированная реклама в социальных сетях, контекстная реклама на сайтах, рекламная рассылка по электронной почте). В связи с этим обратимся сначала к решению проблем терминологического порядка. Прежде всего необходимо определить понятие «интертекстуальность».

Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 г. теоретиком постструктурализма, французской исследовательницей Ю. Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга.

Несмотря на длинную историю вопроса интертекстуальности, сегодня в филологии отсутствует единая точка зрения на проблему выделения и классификации интертекстуальных приемов, а также форм и типов интертекстуальности, видов интертекста [1, с. 36].

Разные ученые видят проявление интертекстуальности в следующих единицах: цитата, центон, аппликация, пастиш, реминисценция, аллюзия, стилизация, парафраза, прецедентное высказывание, имя, текст и др.

Мы опираемся на типологию, предложенную профессором С. Сметаниной, которая выделяет две самостоятельные стороны интертекстуальности, называя их «цитатное письмо» и «интерстилевое тонирование».

Цитатное письмо, по С. Сметаниной, участвует в организации нового смысла произведения, опираясь на фоновые знания читателя, на его интертекстуальный тезаурус. Исследовательница подчеркивает, что для описания особенностей интертекстуального материала, которым оперирует цитатное письмо при создании медиатекста, наиболее подходят аллюзии, цитаты и реминисценции [2, с. 114].

Под термином «интерстилевое тонирование» С. Сметанина понимает появление в тексте определенного стиля элементов другого стиля, подчеркивая, что этот факт является довольно устойчивой тенденцией в функционировании текстов разных коммуникативных сфер, в том числе и средств массовой информации [2, с. 141].

Цитатное письмо чаще используется в рекламных текстах, адресованных широкому кругу потребителей – носителей массовой культуры, интерстилевое тонирование – в текстах, обращенных к носителям корпоративной культуры, определенным социальным сообществам.

Цитата – умышленное введение в авторский текст «чужих» слов или фрагментов чужих высказываний. «Чужой» текст при цитировании может сохранять свое первоначальное значение или несколько видоизменяться, так возникает понятие трансформированной цитаты [1, с. 52].

Так, таргетированная реклама пекарни «Let it be» в Instagram: «All we need is love i bulochki – печем для вас с большой любовью каждый день» содержит модифицированные слова песни «The Beatles» – «All we need is love». Цитата связывает рекламный текст с названием заведения, которое также является названием песни «The Beatles». Известные строки подчеркивают клиентоориентированность пекарни (образованный городской житель), привлекают внимание потенциальных покупателей, помогают установить с ними контакт.

Наружная реклама солигорской кофейни ПРОКофе – «Да пребудет с тобой кофе от ПРОКофе» – трансформированная цитата персонажа медиафраншизы «Звездные войны» мастера Йоды «Да пребудет с тобой сила» сопровождается изображением персонажа. В данном случае наблюдаем замену компонента и распространение прецедентного текста с помощью конкретизатора (существительного «сила» в оригинале на «кофе от ПРОКофе» в рекламном тексте). Таким образом реклама создает дополнительный «горизонт интереса», а известный визуальный образ привлекает внимание прохожих – потенциальных клиентов заведения. Цитирование «Звездных войн» нацелено на разные возрастные группы: первые фильмы

начали выходить во второй половине 70-х, но франшиза развивается и находит новых фанатов и сегодня.

Таким образом, собственно цитаты и трансформированные цитаты в текстах рекламного дискурса выполняют фатическую функцию, помогая реципиенту быстрее узнать и воспринять текст, экспрессивную функцию, передавая оценочное сообщение, которое приписывает положительную ценность товару/услуге, апеллятивную функцию, направленную на убеждение, функцию PR-продвижения, создавая у потенциальных клиентов позитивные ассоциации с брендом.

Реминисценция – стилистический прием, суть которого состоит в напоминании автором текста реципиенту знакомой фразы, ситуации, характеров персонажей из «чужого» текста путем явной или неявной косвенной отсылки к первоначальному тексту, путем указания на другое произведение, известную личность или факт культурной жизни [1, с. 54].

Реминисценция может быть имплицитной – завуалированной, не высказанной явно, косвенной ссылкой на другой текст. Использование имплицитной реминисценции иногда может находиться за пределами понимания автора, это значит, что автор текста сам не осознает факта включения интертекстуальной единицы в текст, а «чужой» текст воспринимается как собственный [3, с. 12]. Примером такой рекламы может быть реклама в минском метро платежной системы «Белкарт»: «Годные гроши на годные рэчы». По ритмике этот рекламный текст напоминает строчку песни «Простыя словы» – «Простыя словы, простыя рэчы». Вероятнее всего, автор текста не осознавал такую отсылку, поэтому реминисценция является имплицитной. Тем не менее благозвучный слоган может напомнить реципиенту знакомые строки и ускорить процесс установление контакта, выделить рекламу среди других.

Эксплицитная реминисценция – использование рассчитанной на обязательное читательское распознавание отсылки на «чужое» произведение [1, с. 54]. Например, таргетированная реклама курсов дизайна «UX MIND» в Instagram: «Тебя укусить за бочок или сам запишешься на бесплатный марафон по веб-дизайну?» Эксплицитная реминисценция, рассчитанная на обязательное распознавание отсылки на детскую песню про серенького волчка, поддерживается изображением волка на картинке рекламы. Реминисценция помогает привлечь внимание потенциальных клиентов, выделяет рекламодателя среди конкурентов.

Реминисценция выполняет фатическую функцию, помогает установить контакт между рекламным сообщением и реципиентом, притягивает внимание читателя. Она может стать основой идеи рекламного текста, выполняя в этом случае лингвокреативную функцию, делая сообщение более действенным, более интересным, более экспрессивным.

Аллюзия – интертекстуальный прием, суть которого заключается в соотношении (осознаваемом или неосознаваемом автором) события, которое описывается в медиатексте, с известной реципиенту, связанной с рядом определенных ассоциаций и коннотаций исторической датой, известной ситуацией, правдивой или выдуманной, историческим, мифологическим, литературным фактом, определенным известным названием или хорошо знакомым широкому кругу читателей именем собственным [1, с. 55].

В современных белорусских рекламных текстах наблюдается функционирование самых разнообразных по семантическому наполнению аллюзий: ойкуменической, ситуативной, топонимической, урбанистической и др.

Ойкуменическая аллюзия – это использование в рекламном тексте названия населенного пункта, что находим в таргетированной рекламе квест-бука по Минску от Tutu.by в Instagram: «Влюбиться в Минск. Посмотри на город с новой стороны!». Упоминание Минска в тексте помогает достичь взаимопонимания с аудиторией во время налаживания диалогических связей, направить сообщение на целевую аудиторию и исключить возможную недосказанность.

Ситуативная аллюзия – это упоминание известной ситуации, связанной с рядом определенных ассоциаций и коннотаций, например, реклама в минском метро IT-школы «Teach me skills»: «Наступны прыпынак: Станцыя IT- табе дакладна сюды». Начало рекламного слогана повторяет текст, воспроизводимый в вагоне метро перед остановкой, тем самым включая рекламу в ситуативный контекст и привлекая внимание реципиента.

Интерстилевое тонирование – объединение в единое целое лексики разных стилистических пластов с целью воспроизведения в рекламном тексте определенных жизненных реалий [1, с. 58].

В современных белорусских СМИ выделяются два проявления приема интерстилевого тонирования: интерлексемы и интерстилевые вкрапления.

Интерлексемы – эмоционально окрашенные речевые единицы ограниченной сферы использования (сленг, жаргонизмы, арготизмы, профессионализмы и др.), которые употребляются вместо общепринятых [1, с. 61]. Примером такого типа интерстилевого тонирования является таргетированная реклама энергетиков Dynamit в Instagram: «Вайб твоего лета DYNAMIT». Использование в рекламном тексте сленгового слова «вайб» оправдано, так как целевая аудитория бренда – подростки и молодые люди, которые активно используют это слово в своей речи. Таким образом, интерлексема помогает наладить контакт с реципиентами рекламы.

Интерлексема может служить указателем адресата информации. Например, таргетированная реклама курсов дизайна от Mlk.education в Instagram: «Единственный курс для начинающих дизов». Словом «диз» называют себя графические дизайнеры, работающие в IT и смежных

сферах, поэтому употребление этого профессионализма выполняет фатическую функцию, а также обозначает целевую аудиторию.

Интерстилевые вкрапления – лексические единицы иного стиля, которые включаются в медиатекст с целью создания определенного колорита и появления у аудитории соответствующих специфике текста ассоциаций [1, с. 61]. Примером использования приема может служить таргетированная реклама чипсов Lay's в Instagram. Введение в текст рекламы слэнговых слов «тусіш», «тусовачнае» и иконических знаков (эмодзи) привлекают внимание адресата – подростков и молодых людей, снимая отчасти проблему селективности восприятия, повышают смысловую емкость текста, способствуют созданию положительных ассоциаций, которые реципиент склонен переносить на рекламируемый объект.

Таким образом, можно говорить о том, что профессиональное владение интертекстуальными средствами становится сегодня просто необходимым авторам, которые создают рекламные тексты для таких быстрых и перенасыщенных информацией средств массовой информации, как телевидение, Интернет и социальные сети.

#### **Список использованной литературы**

1. Зелянко, С. В. Інтэртэкст у публіцыстычным маўленні / С. В. Зелянко. – Мінск : БДУ, 2012. – 195 с.
2. Сметанина, С. И. Медиа-текст в системе культуры (динамические процессы в языке и стиле журналистики конца XX века) / С. И. Сметанина. – СПб. : Изд-во Михайлова В. А., 2002. – 383 с.
3. Супрун, А. Е. Текстовые реминисценции как часть языка / А. Е. Супрун. – Минск : БГУ, 1994. – 12 с.

[К содержанию](#)

УДК 378.37(051)(0.034)

**Ю. П. СІДАРЭНКА**

Беларусь, Магілёў, Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя А. А. Куляшова

Навуковы кіраўнік – Т. І. Борбат, канд. філал. навук, дацэнт

**ТРАДЫЦЫІ ВЫКАРЫСТАННЯ РЭТРАСПЕКЦЫЙНЫХ  
ФОРМ У АЙЧАННАЙ ЛІТАРАТУРЫ (НА МАТЭРЫЯЛЕ  
АПОВЕСЦЕЙ І. ПТАШНІКАВА “ТАРТАК”, “НАЙДОРФ”)**

**Ключавыя словы:** рэтраспекцыя, аповесць, памяць, акупацыя, гераізм, асэнсаванне, змаганне, мастацкі вобраз.

**Анотацыя.** У дадзеным артыкуле на матэрыяле аповесцей І. Пташнікава “Тартак”; “Найдорф” адзначаюцца адметнасці выкарыстання рэтраспекцыійных форм у беларускай літаратуры. Падкрэсліваецца, што пісьменнік звяртаецца да рэтраспекцыійных форм з мэтай раскрыцця глыбіні перажытага чалавекам на вайне. Рэтраспекцыя таксама служыць фонам для адлюстравання ўнутранага свету героя, яго пачуццяў і перажыванняў.

Рэтраспекцыя (ад лац. *retro* – *назад*, *spectare* – *глядзець*; рэтраспектыўны (ад лац. *retrospicere* – *зварот да мінулага*). Паводле І. Р. Гальперына, гэта – граматычная катэгорыя тэксту, якая аб’ядноўвае формы моўнага выражэння, што адносяць чытача да папярэдняй змястоўна-фактуальнай інфармацыі [3, с. 106]. У мастацкім творы рэтраспекцыя можа выяўляцца як пры паслядоўным выкладзе інфармацыі, так і пры змяненні часавых планаў апавядання.

Рэтраспекцыя як літаратурны прыём адыгрывае вялікую ролю ў творы. Яна з’яўляецца сувязным звяном паміж мінулым і сучаснасцю. Дзякуючы рэтраспекцыі, чытач можа аднавіць у памяці атрыманыя раней звесткі, пераасэнсаваць іх і ў канчатковым выніку зразумець аўтарскую задуму. Адсюль вынікае, што катэгорыя рэтраспекцыі цягне за сабой пераакцэнтацыю сэнсавага зместу асобных частак тэксту. Тое, што спачатку здавалася няважным, другарадным, дзякуючы паўторнай згадцы набывае пэўную значнасць.

І. Р. Гальперын адзначае, што рэтраспекцыя як катэгорыя тэксту прадугледжвае мэтанакіраванае дзеянне з боку аўтара, які, звяртаючыся ў думках да мінулага і апісваючы мінулыя падзеі, імкнецца звярнуць увагу чытача на факты, якія могуць быць значнымі для раскрыцця асноўнай ідэі ўсяго твора.

Рэтраспекцыя з’яўляецца своеасаблівым паўторам, які запавольвае рух апавядання, своеасаблівай паўзай, “перапынкам” кантынууму апавя-

дання, для таго каб яшчэ раз надаць увагі нейкім важным момантам. Такім чынам, ствараецца цэласнасць апавядання і прасочваецца ўзаемасувязь асобных частак тэксту. Рэтраспекцыя па сваіх характэрных прыкметах можа разглядацца як працэс парадыгматычнага плана. Суадносіны таго, пра што было сказана раней, з тым, пра што гаворка ідзе цяпер, “стварае ў нашай свядомасці сувязі сістэмнага, а не лінейна-функцыянальнага, паскупальнага плана” [3, с. 109].

Як мастацкі прыём рэтраспекцыя шырока выкарыстоўваецца ў творчасці беларускіх пісьменнікаў (К. Чорнага, І. Пташнікава, В. Быкава, У. Караткевіча, А. Пысіна, С. Грахоўскага і інш.).

Творы І. Пташнікава, як і творы яго калег-пісьменнікаў І. Чыгрынава, В. Адамчыка, Б. Сачанкі, М. Стральцова і іншых, – гэта мастацкая гісторыя аднаго пакалення, якое перажыло вайну ў дзяцінстве. Безумоўна, кожны з гэтых пісьменнікаў па-рознаму апавядае пра сваё далёкае маленства. Кажучы пра “ваенныя” аповесці І. Пташнікава, варта адзначыць, што ў яго творчасці заўважаецца спецыфічнае выкрыстанне рэтраспекцыйных формаў, “дзе праз самую трагедыю <...> раскрываецца і веліч перажытага чалавекам, і яго гераізм” [4, с. 30]. І. Пташнікаў імкнецца паказаць нацыянальны беларускі характар пад уплывам разнастайных, часам жорсткіх, абставін. Адсюль пільная ўвага да канфліктных сітуацый, да канкрэтнасці асяроддзя, сувязі яго з чалавекам.

Аповесць “Тартак” – гэта адзін з нешматлікіх у беларускай літаратуры твораў, што паказвае вайну як бы знутры, у будзённым жыцці мірнага насельніцтва ў час акупацыі. Жыццё і смерць, чалавек на вайне, грамадская каштоўнасць чалавечага жыцця ствараюць аснову аповесці, у якой чалавек выступае як носбіт вышэйшай формы гістарычнай актыўнасці, таму будзённасць і канкрэтнасць у абмалёўцы рэалій, што акаляюць чалавека, і саміх чалавечых думак і перажыванняў мае прынцыповае значэнне. Суб’ектыўна-канкрэтнае ўспрыняцце падзей героямі аповесці тоіць у сабе ідэю агульначалавечага ўспрыняцця жыцця наогул.

У аснову аповесці былі пакладзены рэальныя падзеі – лёс спаленай разам з людзьмі вёскі Дальвы ў час блакады сорак чацвертага года на возеры Палік. Шэсць чалавек едуць у Краснае – вязуць зерне па загадзе немцаў з вёскі Дальва да Тартака: Янук, Наста, Таня, Алеша, Махорка, Боганчык. Па чарзе апавядаецца і ўзгадваецца гісторыя кожнага з іх, іх вясковае жыццё ў дэталях. Прырода перадае напал пачуццяў і падзей, адлюстроўваючы яго па ходзе руху. Падаецца эпізод з мірнага жыцця кожнага чалавека і іх смерць ад абстрэлу ў час паездкі. С. Андраюк азначае, што на сюжэтную лінію аповесці І. Пташнікава паўплывала эстэтыка В. Быкава. Героі “Тартака”, розныя па характары, узросту, ставяцца ў аднолькавую сітуацыю, перад імі стаіць праблема выбару: прага жыцця і непазбежнасць



смерці, дабро і зло, здрадніцтва і гераізм [1, с. 261]. Канфлікт “Тартака” – гэта канфлікт жыцця і смерці. “Канкрэтныя ўвасабленні гэтых паняццяў – тое, што сведчыць пра жыцце, і тое, што сведчыць пра смерць, у аповесці не проста яркія і маляўнічыя дэталі, а, як правіла, разгорнутыя вобразы-сімвалы з выразным эмацыянальна-іншасказальным сэнсам” [7, с. 65].

У сімвалічным плане падаецца смерць кожнага з герояў. І зноў на першае месца выступаюць прыродныя малюнкi і вобразы, якія таксама набываюць сімвалічнае значэнне: сасна, неба, месяц, зоркі, воблакі і інш.: “Месяц, круглы і жоўты, што ячны блін з вялікай скаварады, стаяў цяпер за плячыма над самай зямлёй. З воза здавалася, што ён бег ззаду ўздагон – ад адной сасны да другой. У небе над галавой пагусцелі зоркі, сталі чырвоныя;... на небе стаяла блеклая зеленаватая зара <...>” [6, с. 106]. Акрамя таго, прырода ў творы выступае як праекцыя чалавечай душы, на ёй адбіваецца складанасць і зменлівасць псіхалагічнага стану кожнага з герояў аповесці.

Аповесць І. Пташнікава “Тартак” сведчыць, што ў айчыннай прозе пераасэнсоўваецца паняцце “ахвярнасці” ў барацьбе з фашызмам. Усе героі па сваім становішчы ў вострай сітуацыі, апісанай у аповесці, з’яўляюцца ахвярамі вайны: “– Не дзеці, дык мы астанемся жыць. Не мы – дык дзеці... Не свае – чужыя. Нехта астанеца. Усе не згараць... Ты думаеш, і мне не баліць?..” [6, с. 112]. Трагізм вайны ў аповесці І. Пташнікава паказаны не праз колькасць знішчаных людзей і весак, а праз жудасныя карціны душэўных пакут людзей, якія адчуваюць безвыходнасць свайго становішча.

І. Пташнікаў даследуе вытокі гераізму і ў аповесці “Найдорф”. Сюжет аповесці мае хронікальнаы характар, у яго аснове – хроніка першых пасляваенных дзён жыцця вёскі Венеры. У аповесці спалучаюцца як бы дзве жыццёвыя сферы, дзве жыццёвыя стыхіі – вайна і мір, жыццё і смерць, стварэнне і разбурэнне. Вайна жыве ў свядомасці чалавека, якога шмат у чым фарміруюць абставіны – сацыяльныя, бытавыя, прыродныя. І. Пташнікаў значную ўвагу аддае мастацкаму ўзнаўленню жыццёвых абставін. Свет рэальнага жыцця, з аднаго боку, натуральны, а з другога – арганічна звязаны з унутраным светам чалавека, мастацкага вобраза. Пісьменнік дзеля вызначэння ідэі твора, стварэння агульнага эмацыянальнага ладу падае апісанні прыроды. Час, апісаны ў творы, – май – чэрвень 1944 г., разгортваецца аперацыя “Кармаран”. Мэта гэтай аперацыі – загнаць партызанскія брыгады Барысаўска-Бягомльскай зоны ў раён балот возера Палік, акружыць і знішчыць. Фашысты загналі ў “кацёл” да дваццаці партызанскіх брыгад: з партызанамі ішлі і людзі з вёсак. Падзеі значнага маштабу пісьменнік паказвае праз сітуацыю, абмежаваную ў прасторы і часе, але праз успрыманне чалавека: “Грому не было чуваць; пахла

дажджом і гарам. Цяжка ісці, спірае ў грудзях; за спінай, дзе вісіць ручны кулямёт Ушакова, робіцца мокра, а Жаваранка ступае і ступае па сіўцы і па верасе. Усюды ціха і трывожна” [5, с. 54].

Пэўная сімвалічнасць назіраецца ў апісанні мірнага жыцця, яго эмацыянальна-рамантычнай насычанасці, сканцэнтраванасці жыццёвага матэрыялу: “Падняўшыся ад жытняга клінка да ям, Жаваранка адразу ўбачыў Венеру, што ўсе роўна першы раз: шэрую здалеку, вялікую і пустую, як парожняе ластаўчына гняздо” [5, с. 144]. Раздзел “Дома” другой часткі аповесці прысвечаны першым гадзінам пераходу да мірнага жыцця. Аднак эмацыяны змест пэўных эпізодаў сведчыць аб “прысутнасці” вайны, якая жыве ў свядомасці чалавека. Так, у паказе псіхалагічнага стану чалавека на мяжы жыцця і смерці відавочны катарсічны пачатак (Жаваранка бачыць сваіх дзяцей). Для ўзмацнення псіхалагічнага пачатку ў аповесці пісьменнік выкарыстоўвае антытэзу (гарманіст і труна дзіцяці).

Сродкі і спосабы перадачы ваеннага быцця з дапамогай выкарыстання рэтраспекцыйных формаў у аўтара розныя. Па вызначэнні П. Васючэнкі, яны могуць быць: зрокавыя (графіка – шэрыя, жоўтыя, белыя, цёмныя таны); слыхавыя (стрэлы, выбухі); пахавыя (пораху, пылу, дыму – у кантрасце з пахамі зямлі, травы, сена, зерня); дотыкавыя (боль, гарачыня, холад); смакавыя (горыч, соль, кроў на вуснах). Даследчык адзначае: “Пражывы вайны часта атаясамліваюцца з дэталямі сялянскага побыту, эпізодамі вясковай працы” [2, с. 46].

У творчасці І. Пташнікава своеасаблівы паказ часу. Гэта можна заўважыць перш за ўсё ў “прывязанасці” аўтара да пэўнага моманту, які ён расчэпляе на асобныя перыяды. Можна паслядоўна прасачыць перажыванні герояў у той ці іншай жыццёвай сітуацыі, вырашэнне якой рэтраспекцыйна суадносіцца з раней перажытым.

Адметнасць герояў твораў заключаецца ў “іх моцнай духоўна-этычнай напоўненасці. Для іх асноўнае – “зразумець маральныя ідэалы часу, прасачыць іх вытокі, каб убачыць перспектыву” [1, с. 161]. Сучаснасць вельмі часта праектуецца на былыя часы з мэтай даць ёй сапраўдную ацэнку. С. Андраюк канстатуе: “Той, хто перажыў вайну, яе выпрабаванні, жахі, усе ў наступным жыцці можа ўспрымаць, толькі суадносячы з гэтым суровым вопытам. У ім – крытэрыі маральна-этычныя; у ім – крытэрыі праўдзівасці. Сёння ўжо больш відавочна становіцца, што ў творчасці тых, хто перажыў вайну, асабісты вопыт, асабістае перажытае, асабістая памяць усё больш узбагачаецца, паглыбляецца «памяццю народнай»” [1, с. 141].

Суадносячы “Найдорф” з іншымі творамі другой паловы 1970-х гг., прысвечанымі ваеннай тэме, можна заўважыць, што твор “насычаны” сучаснымі духоўнымі тэндэнцыямі. Гераічная нота ў агульнай танальнасці твора становіцца вызначальнай, падпарадкоўваючы сабе матыў трагічны.

Аповесць “Найдорф” – гэта роздум над прызначэннем чалавека ў свеце, сутнасць якога супраціўная разбурэнню і знішчэнню; гэта ўслаўленне стваральнага пачатку ў жыцці і пратэст супраць вайны і смерці.

Адным з вядучых пытанняў беларускай ваеннай літаратуры з’яўляецца даследаванне феномена чалавека, што абумоўлена павышанай цікавасцю да праблем чалавечага быцця. У І. Пташнікава сустракаюцца розныя сродкі і спосабы перадачы ваеннага і мірнага быцця. Паслядоўна прасочваюцца перажыванні герояў у той ці іншай жыццёвай сітуацыі, якая падаецца ў рэтраспекцыі.

Такім чынам, неабходна адзначыць, што выкарыстанне рэтраспекцыі як своеасаблівага мастацкага прыёму ў творчасці І. Пташнікава выклікана перш за ўсё імкненнем аўтара адлюстраваць трагічныя старонкі айчынай гісторыі праз раскрыццё глыбіні перажытага чалавекам на вайне.

#### **Спіс выкарыстанай літаратуры**

1. Андраюк, С. А. Чалавек на зямлі : Нарыс творчасці І. Пташнікава / С. А. Андраюк. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 254 с.
2. Васючэнка, П. Пошукі страчанага дзяцінства: беларускія празаікі “сярэдняга пакалення” аб Вялікай Айчынай вайне / П. Васючэнка. – Мінск : Навука і тэхніка, 1995. – 80 с.
3. Гальперин, И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.
4. Коваленко, В. А. Общность судеб и сердец / В. А. Коваленко. – Мінск : Наука и техника, 1985. – 351 с.
5. Пташнікаў, І. Пагоня. Аповесць, апавяданні / І. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 2009. – 446 с.
6. Пташнікаў, І. Тартак / І. Пташнікаў. – Мінск : Маст. літ., 2000. – 462 с.
7. Шамякіна, Т. На лініі перасячэння : літ.-крыт. нататкі / Т. Шамякіна. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 143 с.

[К содержанию](#)

УДК 82-1/-9

### **Т. Р. СКРИПНИК**

Беларусь, Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – Л. М. Садко, канд. филол. наук, доцент

## **ПРОТРЕПТИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ СТИХОТВОРЕНИЯ «ARS POETICA» Т. КИБИРОВА**

**Ключевые слова:** протрептик, увещевание, Т. Кибиров, Гораций, А. Пушкин, П. Верлен, постмодернизм.

**Аннотация.** В статье проводится анализ стихотворения «Ars poetica» Т. Кибирова, одного из самых известных российских поэтов. Особое внимание уделяется выявлению черт жанра протрептика, сравнению художественного мира и образов стихотворения «Ars poetica» Т. Кибирова и одноименного послания Горация, а также стихотворения «Пророк» А. Пушкина и «Искусство поэзии» П. Верлена.

Творчество современного российского поэта Тимура Кибирова можно условно разделить на три периода. Ранние произведения, входящие в сборники «Лирико-дидактические поэмы» (1986), «Рождественская песнь квартиранта» (1986), «Сквозь прощальные слезы» (1987), «Три послания» (1987–1988), «Стихи о любви» (1988), «Сантименты» (1989), «Послание Ленке и другие сочинения» (1990), а также поэма «Сортиры» (1991). Второй период – это книга стихов «Парафразис», включившая в себя стихи 1992–1996 гг. Третий период представлен книгами «Интимная лирика» (1997–1998), «Улица Островитянова» (1999), «Нотации» (1999), «AMOUR, EXIL...» (1999), «Юбилей лирического героя» (2000), «Шалтай-Болтай» (2002). Как отмечает современный литературовед Е. Ермолин, анализируя ранние произведения Т. Кибирова, «Молодой да ранний. Гениальный. Громкий. Звонкий. Патетический. Небрежный. Иронический. Собранный в себя, как в фокус, замечательное духовное движение и культурное брожение рубежа 80–90-х гг.» [2].

В поэзии Т. Кибирова присутствуют все признаки постмодернистского мировоззрения: поэтическое осмысление внутреннего мира, стилистический плюрализм, стремление совместить несовместимое, пересечь границы «высокого» и «низкого», пародийное осмысление традиции. Для творчества этого автора характерны цитаты, аллюзии и реминисценции различного рода, при этом границы, отделяющие цитаты друг от друга и от аутентичной «авторской речи», в стихах Т. Кибирова очень размыты, образуют единый многоголосный интертекст. Идентификация «чужого слова», деконструкция эстетического и поэтического материала значительно

осложняется еще и тем, что поэт ориентируется не только на интеллектуальную, но и на народно-массовую литературу и культуру и формируемое ими сознание большинства, среднего человека эпохи. По этому поводу известный исследователь литературы постмодерна И. Скоропанова пишет: «В нем многие, несомненно, узнают себя, точнее, обстоятельства, в которых пришлось побывать, переживания человека, побывавшего в этих обстоятельствах» [5, с. 358]. А вот теоретик и практик современной литературы С. Гандлевский отмечает в качестве одной из ключевых черт творческого метода поэта склонность именно к протрептической, назидательной, открыто публицистической интонации: «поприще Кибирова, пафос “спасать и спасаться” чрезвычайно рискованны... Но, к счастью, Кибиров слишком любит словесность и жизнь, чтобы быть только исправным сатириком-дидактором» [1, с. 8].

В стихотворении «Ars poetica» Т. Кибирова уже в заголовке намечен диалог, а точнее, полилог с эталонными текстами классиков различных эпох и культур – Аристотелем, Горацием, Н. Буало, П. Верленом – авторами одноименных известнейших произведений. Трактаты этих авторов об искусстве поэзии являются кладезем исторически важных материалов, отражением духа своего времени и сводом правил художественного творчества Древней Греции, Рима и Франции соответственно.

«Послание к Пизонам» Горация, более известное под заголовком «Ars poetica», создано в форме обращения к известной римской семье, один из сыновей которой – молодой поэт – повествует о главных требованиях к художнику слова, заявляет дидактическую позицию Горация как теоретика римской литературы цезаризма. Римский автор лапидарно и горячо выдвигает целый ряд морализаторских требований: согласованность, сдержанность, следование приличиям и традициям, краткость без туманности, простота и изящество. Это произведение Горация выразительно демонстрирует лучшие черты протрептика – назидательную, но не педантичную интонацию, тонкое увещевание, склонение к высоким аксиологическим нормам. Важным элементом горацианского стиля является наличие изящных сентенций в начале и в конце определенного эпизода. Такая композиция подспудно располагает читателя, пленяет выверенностью построения фразы. Так, к примеру, А. Лосев указывает: «Гораций умел не только учить (*docere*) своих читателей и услаждать их (*delectare*), как это он декларировал в “Поэтике”, но и приводить в движение их чувства (*movere*), живо воздействовать на них» [4, с. 386].

Под пером мастера пародийной цитаты и постмодернистской игры со словом Т. Кибирова протрептический пафос Горация, эталонные мысли Аристотеля и Буало превращаются в некую карнавальную противоположность. Кибировское «Искусство поэзии» оказывается парадоксально адресо-

ванным читателю, которого автор по-свойски пытается убедить просто поднять глаза, взглянуть на красоты мира – на то, «что светится вдали!» [3], на «облака над тихою водой!» [3]. Из 13 предложений этого мини-трактата десять являются восклицательными, пять из них – побудительными, что совсем не характерно для научной, философской, теологической или эстетико-художественной формы этого жанра, предполагающего глубокое и всестороннее изложение какого-либо вопроса с его обсуждением и разрешением.

Лирический герой стихотворения откровенно чуждается патетики, сознательно избегает сложных формулировок и высокого стиля, знает настоящую цену читателю, называя того «дураком», когда нетерпеливо заставляет его обратить взгляд к небу, вечно и безотносительно прекрасному. Герой понимает, что «метать бисер» и учительствовать, добиваясь интеллектуального совершенствования человека и человечества, – невыполнимая миссия. У поэта есть только робкая надежда разбудить простые эмоции любования прекрасным закатом, ведь «как они горят, там, на исходе дня!..», обратить сердце к простым истинам.

Безусловно, архаические формы глаголов «внемли», «виждь», которые встречаются в стихотворении «Ars poetica» Т. Кибирова («Глаголу моему не хочешь – не внемли, / Но только виждь вон то, что светится вдали!») [3], отсылают к тексту русского классика А. Пушкина, который использовал эти лексемы в заключительной части стихотворения «Пророк» как фразу, произнесенную Богом и обращенную к поэту:

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнишь волею моею,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей.

Удел поэта, согласно концепции А. Пушкина, – нести свет, воодушевлять, разжигать сердца. Заданное метафорическое поле света и огня активно использует и Т. Кибиров, приглушая, однако, пафос мессианства и пророка:

Гляди! Во все глаза гляди, читатель мой!..  
Ну хоть одним глазком, хоть взгляда удстой!

Хоть краешком взгляни!.. Да нет же, не сюда!  
Не на меня, дурак, чуть выше – вон туда!

Глаголу моему не хочешь – не внемли,  
Но только виждь вон то, что светится вдали! [3]

Стихотворение «Искусство поэзии» поэта-импрессиониста П. Верлена (перевод В. Брюсова) также отсылает читателя к поискам возвышенного и возвышающего, небесного: «Стихи крылатые твои / Пусть ищут, за чертой земного, / Иных небес, иной любви!».

Однако протрепетические требования эфемерности, музыкальности, многослойности, «темноты», поэзии суггестии и намека импрессионистского толка, заявленные П. Верленом в его «Искусстве поэзии», в тексте Т. Кибирова не получают развития и продолжения.

Последняя строка этого стихотворения Т. Кибирова звучит по-детски наивно, как у юного фокусника, которому удалось впервые достать кролика из шляпы. Сотворив чудо узнавания великолепия неба, закатного солнца и облаков, заставив читателя-увальня и невежу увидеть красоту в привычном и обычном, лирический герой произносит: «Ну, правда ж, хорошо? Ну похвали меня» [3].

Отметим, что Е. Ермолин тонко подчеркнул мастерство Т. Кибирова: обращаясь к традиционным образам и сюжетам, иронизируя и играя, оставаться верным традиции русской литературы – облагораживать, воспитывать и совершенствовать. Ученый отмечает: «Время ждало живого, свободного, искреннего, честного, правдивого слова – и Кибиров был принят как поэт, способный говорить по-новому (а вовсе не как глумивец-стебальщик)» [2]. В стихотворении «Ars poetica» Т. Кибиров, избегая декларативности, дискредитировавших себя слов и выражений, истершейся от долгого употребления лексики, поднимает неисчерпаемую тему искусства, уверенно и просто увещевает быть человеком, любить красоту, уметь ее разглядеть в простом и привычном.

#### Список использованной литературы

1. Гандлевский, С. Сочинения Тимура Кибирова / С. Гандлевский // Кибиров, Т. Сантименты. Восемь книг / Т. Кибиров. – Белгород : Риск, 1994. – С. 5–15.
2. Ермолин, Е. Слабое сердце [Электронный ресурс] / Е. Ермолин // Знамя. – № 8. – Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/znamia/2001/8/slaboe-serdcze.html>. – Дата доступа: 12.01.2023.
3. Кибиров, Т. Внеклассное чтение. Избранные стихотворения / Т. Кибиров. – СПб. : Пушк. фонд, 2010. – 192 с.
4. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Ф. Лосев. – М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2000. – 960 с.
5. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 608 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1-312.2

**В. М. СТЕФАНОВИЧ**

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

Научный руководитель – И. А. Ворон, канд. филол. наук, доцент

**ОБРАЗЫ «НЕЧИСТОЙ СИЛЫ»  
В РАННЕЙ ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ**

**Ключевые слова:** демонология, Н. В. Гоголь, ведьма, черт, мифология, повесть.

**Аннотация.** В статье рассматриваются образы «нечистой силы», созданные Н. В. Гоголем в ранних повестях книги «Вечера на хуторе близ Диканьки», анализируется классификация и функциональный аспект данных демонологических образов в контексте произведений писателя.

Демонологические образы в раннем творчестве Н. В. Гоголя можно разделить на два типа. К первому относятся почти безобидные черти, не причиняющие особого вреда людям и комически описанные писателем: черт из «Сорочинской ярмарки», владелец красной свитки, который был изгнан из печи и стал пьяницей; обаятельный черт из «Ночи перед Рождеством» – мелкие бесы, которых легко побеждает стойкий христианин.

Второй тип гоголевских демонических образов – ужасающие злые представители ада (часто черт в человеческом облике), которые вторгаются в души людей и овладевают их разумом. Его представителями являются: Цыган из «Сорочинской ярмарки», «в смуглых чертах которого было что-то злобное, язвительное, низкое и надменное одновременно» [1, с. 124], Басаврюк из повести «Вечера накануне Ивана Купала», который с «чертской усмешкой» играет чувствами людей, умело используя их низменные желания; колдун в «Страшной мести», множество отвратительных злых духов в повести «Вий». Этот образ также появляется в «Выбранных местах из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя: «Черт уже вошел в мир без маски... Земля уже пылает непонятной тоской» [1, с. 203].

У Н. В. Гоголя силы зла персонифицированы – черт, ведьма, колдун, черт в облике человека. Но нет ни одного олицетворенного представителя сил Добра. «Чертской силе противостоит только сила молитвы, набожность, обращение к Богу, канонические религиозные образы. Эта особенность творчества Н. В. Гоголя позволила некоторым исследователям сделать вывод о том, что его художественная литература является фантазией зла» [1, с. 55]. Уже в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» в образной системе много нечистого, а бесов часто вызывают не только персонажи, но и сам автор: «Я уже давно молюсь, чтобы после моего писания можно было



посмеяться над чертом» [1, с. 30]. Н. В. Гоголь не лгал, когда говорил это, но не все бесы становятся смешными под его пером. Об этом свидетельствуют его более поздние произведения.

С. Л. Франк отмечает, что Н. В. Гоголю принадлежит заслуга «чувствовать и изображать демонов нехристианского и антихристианского мира. Уже одна эта интуиция, по его мнению, говорит о глубине и религиозной значимости этого редкого духа. Религиозно-исторические взгляды Н. Гоголя находились, как мы теперь понимаем, в тесной связи с особенностями его художественной интуиции. С болезненно острым ощущением зла и пошлости в человеческой жизни, демонической силы в мире; в его художественном творчестве соединяется глубоко скрытое, едва заметное на первый взгляд, страстное стремление к спасению. (Может быть, поэтому в его ранних произведениях Бог оказывается сильнее Сатаны)» [4, с. 81].

«Майская ночь, или Утопленница» основана на мотивах многих легенд о неустроенных, невинно заблудших душах. Нежная, прекрасная женщина смиренно переносит все насмешки своей мачехи-ведьмы. Но однажды, не выдержав мучений, девушка бросается в воду, тонет и в тот же миг становится русалкой. Интересно, что превращение злой мачехи в русалку также следует народному поверью о происхождении русалок: «Однажды ночью она увидела свою мачеху у пруда, напала на нее и с криком утащила в воду. Поэтому считалось, что если русалка утащит тебя под воду, то человек сам станет русалкой» [1, с. 119].

Гоголевская русалка, как и традиционная русалка, притягивает к себе мужчин: «Она открывает глаза, блестит сквозь темно-рыжие волны волос, опирается на локоть, чтобы посмотреть: она слегка покачивает головой, она машет рукой, она улыбается ... Его сердце билось ...» [1, с. 158]. Первому появлению «русалки» предшествуют описания ночных сцен: «тихий пруд», «щебетание соловья», «странное пьянящее сияние» и «серебристый туман». То есть сцены, в которых появляется русалка, сопровождаются различными стилистическими приемами, которые воздействуют на читателя на уровне фонетики (звукоподражание природным явлениям), лексики (эпитеты и метафоры создают особые образы природных объектов ночи). В традиционном представлении русалка – это природное существо, тесно связанное со стихиями воды и растений. Таким образом, Гоголь следовал народному представлению о русалке, изображая ее в повести. Но отличие от большинства народных сказок о русалках, в которых русалки приносят смерть, у Н. Гоголя русалка помогает главному герою.

В повести «Ночь перед Рождеством» главными героями являются несколько сказочных персонажей: черт, укравший месяц; ведьма Солоха, рассекающая небо на своей метле. Другой колоритный персонаж – Пацюк, который мог лечить людей от разных болезней.

Посредством введения в рассказ образ Солохи Н. В. Гоголь стремился продемонстрировать таких героев, которые выделяются своим лицемерием и хитростью, они могут быть подлыми и мешать на пути к счастью главных героев. Однако ведьма рисуется в двух ипостасях: она не только ведьма, но также она мать Вакулы. В обычной жизни она может казаться милой, доброй, понимающей и эмпатичной, но ей присущи все человеческие пороки – корысть, лицемерие, обман, алчность.

Ведьма (от др.-рус. *ведь* *знание*) – один из основных персонажей демонологии восточных и западных славян, сочетающий в себе черты реальной женщины и демона. По народным представлениям, обычная женщина становилась ведьмой, если в нее вселялся (по ее желанию или против воли) злой дух, дьявол, душа умершего; если она сожительствовала с чертом, бесом, змеем или заключала с ними сделку ради обогащения. Магическая ведовская сила могла быть как врожденной, доставшейся женщине по наследству от матери-ведьмы, так и приобретенной, – например, от умирающей ведьмы, которая передала наследнице свои колдовские знания («своего духа») [3, с. 70–73].

Такой демонологический персонаж, как ведьма, выступает в повестях Н. В. Гоголя часто. Наиболее полно представлена ведьма в повести «Вий», где не возникает никаких сложностей с ее идентификацией. Козаки уверены в ее связи с потусторонними силами: «... правда ли, что панночка, не тем будь помянута, зналась с нечистым? да она была целая ведьма! Я присягну, что ведьма!» [18], «Так вот какие устройства и обольщения бывают! Оно хоть и панского помету, да все когда ведьма, то ведьма» [3]. Хома догадывается, что панночка «припустила к себе сатану», что «проклятая ведьма порядочно грехов наделала, что нечистая сила так за нее стоит» [3]. Представления о природе ведьмы в этой повести не искажены по сравнению с теми, которые присутствуют в народной культуре.

Ведьма показывается то в образе старухи, то красавицы. По слухам, она способна и к другим превращениям, свойственным этому персонажу по народным верованиям. Появляется она в виде собаки, которая, попав в хату, приобретает обличье панночки, только «... она была вся синяя, а глаза горели, как уголь» [3]. Так одно превращение как бы перебивает другое: собака – красавица – живой мертвец. Она прежде всего демонстрирует способность к оборотничеству и вредительству.

В повести «Вечер накануне Ивана Купала» в паре с Басаврюком выступает ведьма, которую он называет ягой и старой чертовкой. Так как среди примет Басаврюка есть те, которые присущи и черту, и колдуну, появление этой пары не противоречит народным мифологическим представлениям. Ведьма в этой повести так же, как в «Вие», способна к оборотничеству: сначала она появляется в образе большой черной собаки, затем

оборачивается в кошку и пытается выцарапать глаза Басаврюку и Петру. Только после слов Басаврюка, приправленных таким словцом, что «добрый человек и уши бы заткнул» [1, с. 154], она принимает обличье старухи. Здесь превращения ведьмы в животных происходят на уровне действия, а не слова. Ведьма пьет кровь обезглавленного Ивася, вцепившись руками в его тело, что объединяет этого персонажа с ведьмой из «Вия».

С повести «Сорочинская ярмарка» начинается сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки». Героиня повести – ведьма Хивря – очень хитрая и взбалмошная особа, которая очень любит красиво жить и ни в чем себе не отказывает. Стоит заметить, что в тексте не упоминается о том, чтобы она применяла какие-нибудь магические (ведовские) силы, что очень странно, ведь писатель назвал ее ведьмой. Возможно, автор назвал ее так потому, что она вершила зло (настраивая Черевика против молодого Парубка), преследовала корыстные цели (не хотела, чтобы все наследство ее мужа досталось его же дочери). Она держала Черевика «в кулаке» и из-за этого он ее побаивался, а со стороны это выглядело смешно и нелепо.

Таким образом, по признакам реальное/мифологическое ведьмы делятся на две группы: одну составляет Солоха, другую – ведьмы из «Вия», «Вечера накануне Ивана Купала», «Пропавшей грамоты», «Майской ночи». Только во второй группе Гоголь придал ведьме свойство оборачиваться в животных, в собаку и кошку.

Пацюк отличается своими мистическими способностями. В произведении сказано, что он был истинным запорожцем, только выгнали его или он сам ушел, даже в этом остается загадка. Так же описывается, что по приезду Пацюк вел себя как истинный запорожец: не работал, спал три четверти дня, ел за шестерых людей и выпивал за одним разом почти по целому ведру, «...потому Пацюк, несмотря на небольшой рост, в ширину был довольно увесист...» [1, с. 65]. Через несколько дней после прибытия в селе узнают, что он знахарь, и все сельчане близ Диканьки начали обращаться к нему за помощью, а Пацюку стоило только сказать несколько слов и боль как рукой снимало. Также можно заметить, что его побаивались. Это можно понять по словам Вакулы, который боялся сказать лишнего слова и попросить о помощи на прямую, предварительно захваливая и предлагать подарки в виде свинины и других вкусностей. В Диканьке ходили слухи, что Пацюк знает всех чертей и сможет сделать все что захочет, это является доказательством мистических способностей персонажа.

Таким образом, в раннем творчестве Н. В. Гоголь создает колоритные демонологические образы, обладающие всеми признаками подобных персонажей из народного фольклора, примет и поверьев. В произведениях представлены яркие герои, коррелирующие с культурой украинского народа и славянской общности. Демонологические существа – русалка,

черт, ведьма – выступают воплощением коварства и зла, соблазна и греха. Однако в раннем творчестве писателя такие персонажи дополняются различными качествами обычных людей, противоречивой натурой: русалка может совершать положительный поступок; описание черта сопровождается комическими зарисовками, которые смешат читателя, представляя его не столько воплощением зла, сколько «мелким проказником», шутком, развлекающим публику. Автор высмеивает алчность, трусость, жадность к наживе, угодничество в образах «нечистой силы», прославляя при этом смелость, ум, искренность и щедрость противостоящих им героев.

#### **Список использованной литературы**

1. Гоголь, Н. В. Вечера на хуторе близ Диканьки / Н. В. Гоголь. – М. : Азбука, 2019. – 320 с.
2. Гоголь, Н. В. Вий [Электронный ресурс] / Н. В. Гоголь. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0050.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0050.shtml). – Дата доступа: 03.05.2023.
3. Толстая, С. М. Славянская мифология. Энциклопедический словарь / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : РАН, Ин-т славяноведения, 2002. – 512 с.
4. Frank, S. Nikolai *Gogol*. Ein russischer Verkündiger der christlichen Lebenserneuerung / S. Frank // *Liebet einander!* – 1934. – Nr. 6. – S. 77–102.

[К содержанию](#)

УДК 398.1

### **Ж. О. СТОВБИР**

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

Научный руководитель – И. А. Швед, доктор филол. наук, профессор

## **СЕМАНТИКА СОВРЕМЕННЫХ УСТНЫХ ЖЕНСКИХ РАССКАЗОВ, ОБЪЕКТИВИРУЮЩИХ СЕМЕЙНЫЕ СВЯЗИ И ВЗАИМООТНОШЕНИЯ В ЛОКАЛЬНЫХ СООБЩЕСТВАХ БРЕСТЧИНЫ**

**Ключевые слова:** устный рассказ, женский дискурс, семья, локус.

**Аннотация.** В статье представлены результаты анализа семантики и синтактики современных устных женских повествований, жанровые группы которых объединены типологией сюжетов и мотивов, в своей доминанте объективирующих семейные связи и взаимоотношения в локальных сообществах Брестчины.

Семья, семейно-родственные связи и отношения, семейный быт «составляют первостепенный интерес для каждого человека, поскольку они являются ближайшей сферой его существования, переживания, общения», – справедливо отметила И. А. Разумова в монографии, посвященной фольклору современной российской семьи [1, с. 7]. Методологические подходы, аналитические процедуры и выводы, представленные в данной книге, стали основой для исследования семейного фольклора Брестчины.

У всякого человека складывается свое представление о том, что же такое семья: *Семья – это люди, которые для меня очень дороги. Родные, с которыми я общаюсь постоянно, с которыми созваниваемся, переписываемся, встречаемся на протяжении всей жизни, которую я прожила* (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест); *Ну это как коллектив какой-то, объединяют нас общие заботы, ну любоу када-то была, потом вжэ какая-то привычка. Дом, семья, какие-то общие занятия, общие интересы, хозяйство, стремление к жизни, к лучшему* (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).

Собранный нами материал позволяет сделать предварительное заключение о том, что люди более старшего поколения считают своей семьей относительно узкий круг родственников, часто только мужа и детей: *Муж и две дочки, доченьки* (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на); *Дети, муж, я* (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на). Молодое поколение в семейный круг может включать даже друзей: *Входит в нее люди, которые это могут даже не только самые близкие, родные, мамы и папы,*

*там братья, сестры, наши дети, но даже друзья, с которыми я часто общаюсь, которые меня выручают, поддерживают, с которыми я могу всем поделиться и которые мне помогают постоянно, которым я всегда помогаю, те люди, с которыми мы очень понимаем друг друга, общаемся. Даже может быть посторонний человек, но постоянно со мной в контакте и мы друг другу доверяем (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест).*

«Сходство родственников – явление, наблюдаемое каждым в повседневной жизни на уровне внешнего восприятия. Концептуализация родственного подобия в его различных формах дает человеку необходимую систему координат для определения собственного устойчивого места в социуме, а семье – ощущение цельности и уникальности» [1, с. 31]. Практически все наши собеседники описывают своих родственников посредством включения их в семейные «линии» либо «породы»: *Доченька на папу по внешне, внешностью, очень похожа, глазами, лицом, носом, вообще, губами, вот копия папа. Даже в роддоме маленькую показали, и сразу же в голове у меня мысль, что копия папа (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест); Таня (дочь), она пошла в семью Дмитруков, она похожа, даже Ира (вторая дочь) похожа на папу. А вот Таня, она вот что-то такое вот бабушка Оля. Маленькая ножка 35 размер – это дед Коля, маленьки тоже размер. Таню все время в детстве казали – Шухаллянка – это баба Оля, ее фамилия Шухалевич. Ну вот именно с детства вжэ говорили на Таню, шо она похожа на бабу Олю, с детства (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на); Сережа (сын), то настоящий Мурын, копия, характер у его такой, свою линию гнет, вредный очень, короче говоря (Людмила Мурина (Хинич), 69 лет).*

Согласно имеющимся в нашем распоряжении рассказам, нарраторы, подчеркивая сплоченность и особую положительную выделенность семьи и ее членов, подчеркивают не только внешнее сходство родственников, предков и потомков, но межпоколенную трансляцию духовно-нравственных ориентиров, причем может подчеркиваться, что положительные качества (доброта, коммуникабельность, трудолюбие и т. п.) наследуются по двум линиям – материнской и отцовской. Показательным примером может стать следующая запись: *Очень терпение у нас большое, ну, мы всегда стараемся думать о людях тока хорошее, что к нам люди относятся точно так же хорошо, как и мы к ним. Очень еще похожа на маму свою – трудоголик, надо все время что-то делать. А еще вот эта вот привычка за всех все делать, стараться брать чужие обязанности на себя – вот это вот в нас, я считаю, это не очень хорошая черта. Дедушка у меня очень был такой рукастый, золотые руки – мужик, вот, наверное, мы с ним схожи в том, что он был печник, очень хороший строитель, мог*

*из ничего сделать очень что-то хорошее, видно, я в него пошла [смеется], вот этими, как это, способностями делать из ничего что-то. Это дедушка по маминной линии. По папиной линии дедушка тоже был строителем и тоже таким рукастым мужиком. Вот у меня брат мой тоже такой, скажем что, когда захочет, то все сможет сделать. В нашем роду как бы все такие, по бабушкиной линии, то там вообще все такие. Бабушка же рукодельница такая была, наверное, поэтому и я шью. Сестры вышивают красиво очень, с детства вот вышивали красиво, и я шью с самого детства. А бабушка наша и ткала, и шила, и вышивала. Все, чем раньше занимались в деревнях по вечерам, и как бы и нам все это передалось, потому что даже ее вот дочка младшая тоже шила, умела шить (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест).*

Также при описании особенностей характера, поведенческих реакций, темперамента членов семьи рассказчицами может использоваться «зодиакальная» форма аргументации: *Мама, конечно, да, у мамы был характер не такой, она сказала, вот как она сказала... Она козерог – как она сказала, так и должно быть. Я то, конечно, так особо ее и не слушала [смеется]. Я вот тоже больше похожа на отца родителей, чем на мамы родителей (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).*

События, которые для чужих людей по отношению к какой-либо семье являются обычным совпадением, стечением обстоятельств, могут быть для близких людей чем-то очень важным и особенным. «Сама отмеченность совпадений и повторений в семейном тексте свидетельствует об их знаковости, хотя во многих случаях эксплицитная мотивировка отсутствует» [1, с. 42]. Закономерности могут устанавливаться исходя из различных критериев, но основными являются смерть близких людей в определенном возрасте (*Ну вот, отец умер рано и брат, два года разница, 41 год, а брат, сын его значит, в 43 года, вот сердце, шо было у отца, шо и у него было*) и рождение в те же самые даты либо сезоны: *Ну замечала то, что я третьего числа и муж мой третьего числа, тетя моя тоже третьего числа. Троечки все. Ну еще у нас было: мой папа родился первого января и моя бабушка тоже первого января родилась (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест).* В один и тот же сезон могут рождаться только внуки: *У нас у каждого своя пора года. Таня (дочь) родилась летом, Ира (дочь) родилась осенью, папа родился зимою, а я родилась весною. Ну, а сходства даже не знаю. Ну вот, Ира родилась седьмого, Сережа (зять) – восьмого. Внуки все родились осенью: Бергуня и Арда в сентябре, Рома в ноябре, Эдик в октябре (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).*

Согласно ряду рассказов, многие будущие супруги учились в одной школе, и, хотя после школы их пути могли разойтись, позже они встречались вновь: *С мужем мы учились в одной школе, а заметили друг друга, наверное, в последних классах 10–11 и то как-то так: я все время – учеба, тренировки, мне особо ни до кого не было дела, а он как-то примелькался. Он же у нас был такой в школе – знаменитость, гроза школы, орел, все там девочки пищали от него. Все мельком-мельком, а потом как-то в класс к нам пришел, сделал мне пару комплиментов, но я как-то не обратила внимания на них, не восприняла их всерьез, потому что думала: куда такой парень будет на меня обращать внимание. Мне казалось, что он просто надо мной смеялся. Но со временем я поняла, что он как-то серьезно ко мне, встречать меня де-то начал, пытался провожать меня, но потом наши отношения как-то прервались. А потом как-то со школы (ну мне некогда было, я то на соревнованиях, то на сборах), а потом как-то ехали в автобусе и попали так, я ехала, переселились мы на Ковалевку с Востока, и я ехала в автобусе, а он со своей компанией и ехал тоже в Ковалевку, заскочили в автобус, и он заскочил вместе со мной в последнюю дверь, встал возле меня. И я почему-то начала первая с ним разговаривать, ну и все. Вместе вышли, оказывается, на одной остановке. И он меня провел аж до самой квартиры, друзья его пошли куда-то куда, они собирались. И так все ля-ля-ля и начались отношения (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест); Мы учились в одном классе. Мы заканчивали школу, я стояла по физкультуре дзе-та ну не в первых, может третья, может четвертая, а дед Витя был предпоследний. Ты представляешь? Он такой вот был такой (показывает мизинец) маленький, щупленький такой. Я даже, колись бы мне такое сказал, шо это будет твой муж, я, наверное, побила бы. А в конце концов пошел в армию, ну она как одноклассники, все ж общались, знаешь, как-то это. Ну пошел в армию, вытянувся, он пришел выше меня, ну почти шо на голову пришев. Потом, когда встретились, раз, второй раз и все, пошло и поехало. А в школе, коб то сказав... Я всем говорю, шо мы вместе учились, но не общались. Ну, как, по нормальному у меня был свой там в школе парень, а у него там, наверное, никого не было, ну вот он был предпоследний или последний на физкультуре стоял, маленький такой, щупленький. Так но с дедой Витей познакомились, хоть учились в одном классе, но мы с ним познакомились после армии (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).*

Парень с девушкой нередко знакомились на производстве: *Пришла на завод, в одну бригаду нас поставили, ну меня поставили, а он работал наладчиком, а я работала, ну там, на операции одной. Поставили, пока я училась там. И все, так вот. Это в 71 году пришла на завод, а в 73 я*



*вышла уже замуж за него. Поняла, как быстро? Ой, конечно, был... я думала, шо самая счастливая не свете, а оказалось совсем другое. В молодости было как-то незаметно, так як-то быстро, все как-то прошло. Света, то родилась первая, а потом Сережа... (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на). Представители старшего поколения создавали семьи «по месту жительства», живя в одной деревне либо на соседних хуторах, т. е. знали друг друга с детства: *А родители мои в одной деревне жили, ну не в одной деревне, а как сказать, вот Смольников, а через вот як в Гурыны идти, там хутор был в лесу, вот они жили на том хуторе, это было там две семьи жило: мой дед по маме и там ишэ родственники, то они две семьи, по-моему, там жили. А до деревни до того хутора, ну может, километр-полтора. Они знали с детства, короче, один одного (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).**

Особой темой семейных рассказов выступает имянаречение детей. «В культурах самого разного типа личные имена служили и служат стабилизатором семейно-родственных коллективов вследствие самой природы имени. Способы наименования человека, их сосуществование и приоритеты характеризуют различные традиции в те или иные периоды» [1, с. 56]. Выбор имени зависит от множества причин: кто-то придумывает имя ребенку после его рождения вследствие сходств с кем-либо, и это может быть птица: *Мама рассказывала, шо я была как галчонок. Такая вот. Они мяне как-то ассоциирвали с птицей. Вот решили, как галчонок, вот такой вот похожий на галчонка чы на галку там гэты, так и рашыли назвать так (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д. Речица Каменецкого р-на). Кто-то дает имя в честь определенного человека, в том числе «первой любви»: *Ну Сережа, мне нравилось имя Сергей. У меня када-то любила я, это было як первая любовь моя. Был Сергей в нашей деревне. Было такое дело. В процессе имянаречения может принимать непосредственное участие акушера: *А меня назвала это акушерка, которая у мамы принимала роды, у нее дочка Люда была, Людмила, и она так говорит: «Назови Людмилой». Ну так и назвали меня (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на). Информанты более молодого поколения желали, чтобы их дети имели оригинальные имена: *Хотелось такое какое-то запоминающееся имя, хотелось, чтобы оно редко встречалось, потому что в то время кругом одни Лизы, Насти, Кати были. Мне всегда хотелось, чтоб у меня как-то, ни как у всех было. Не скажу, что вызывающе хотелось бы, но хотелось бы, чтоб это было скромно и со вкусом. И вот я как-то сидела дома на диване и шел телевизор, шла какая-то музыкальная передача и там появилась такая певица Жанна Фриске, а она мне нравилась, не скажу, что я фанатка, но мне просто ее имя****

*очень понравилось. И я как бы так подумала над этим именем, что у моей дочери такое имя может быть, ну и потом почему-то я на нем и остановилась. Перебирала другие имена, но это имя мне больше всего. Оно такое твердое, наверно, потому что я сама такая вся слишком нежная (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест). Приведенная запись характерна и тем, что имплицитно содержит представление о связи имени с характером человека (см. оппозицию «твердое – мягкое»).*

Еще одним из важнейших составляющих семейного фольклора являются нарративы о сновидениях. «Рассказы о сновидениях обладают собственными коммуникативными возможностями. Пересказывание снов членам семьи и близким друзьям – устойчивая повседневная традиция и один из факторов создания психологического микроклимата общения» [1, с. 85]. У каждого человека есть своя точка зрения на то, нужно ли рассказывать и запоминать сны или нет: *Сны я как-то стараюсь не запоминать, встала утром, перекрестилась: «Сон, иди туда, откуда пришел». Я как-то стараюсь их, хорошее или плохое, как-то стараюсь забыть, чтоб о них не помнить, если даже шо-та там и хорошее чи плохое, не помнить и все, поспала-поспала и встала заниматься своим делом, не обращая как-то на них внимания. Стараюсь даже иногда вот, шо-та такое приснится, может быть шо-та оно и сбудется. Кто-то вот мне рассказывает, то-то снилася. Нет, я стараюсь даже их и не рассказывать никому. Шо приснилось, то приснилася (Дмитрук (Хинич) Галина Степановна, 1961 г. р., д.Речица Каменецкого р-на), Они снятся те сны, но лучше бы они не снились мне. Мне снятся сны не очень хорошие. Лучшие не знать (Мурина (Хинич) Людмила Степановна, 1954 г. р., д. Речица Каменецкого р-на).*

Вместе с тем многие люди верят в «вещие» сны, обращают на них пристальное внимание, пересказывают родным и близким, например: *Видела и очень часто видела. Мне часто снится, что те родные, которые у меня умерли, мне снились ихние похороны. Я как бы не предавала этому значения сильного, потому что думала, что это неправда, но оказалось даже вот то состояние твое, даже погода, я понимала, что я знаю, в какое время года этот человек умрет. Мне снились похороны людей. Ну и, бывало, снилось так, что снится вот с людьми, с которыми ты долго не виделась, и снится, что ты там с ними какие-то беседы ведешь или где-то что-то делаешь. И потом в процессе, через какое-то время ты, именно вот эта ситуация и происходит, наяву с тобой и ты даже уже знаешь, как оно будет происходить, что будет (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест). Персонажами снов часто выступают умершие родственники, нуждающиеся в помощи живых либо желающие их о чем-либо предупредить, что-то сообщить, например: *Мой отец, когда умер, мне снилось, что он подходит ко мне, нет, что он мне звонит и по**

*телефону, говорит, что ему там очень холодно, мокро, что ему там некомфортно. А иногда снится, что вот он просто где-то рядышком, ну вот как будто я где-то чем-то занимаюсь, в любой обстановке, но он просто где-то рядом со мной, как бы он спокоен. Я знаю, если он спокойный, то значит, что все нормально будет. Бабушка моя как-то мне снилась. Снилась моя бабушка и мой крестный, ее родной сын, они когда уже умерли. И мне снилось, что они идут куда-то, ну вот просто какое-то поле с какими-то преградами, кустами, вот такое вот. И вот я иду, увидела бабушку и говорю: «Бабушка, я так хочу с тобой туда». Я вот почувствовала от нее такое тепло, такой вот комфорт, что-то такое родное, такую вот вообще легкость в своем теле. Я говорю: «Я хочу с тобой, я очень скучаю и хочу к тебе». А, говорю: «Давай сумку». Я говорю: «Давай я помогу тебе сумку нести и пойду с тобой». А она забрала у меня сумку и говорит: «Нет, ты туда не пойдешь». И отдала сумку крестному. Наверное сказала, что мне еще туда рано. Оно часто такое снится, но не все сразу вспоминаешь (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест). Такие нарративы связаны с мифологизацией отношений между представителями рода, в который включены не только живые, но и мертвые.*

*Нередко повествуют о повторяющихся снах, которые связаны с детством в родном доме: Да, были, очень часто. Особенно те сны, которые из детства, из жизни и вот деревня, в которой бабушка жила, квартира, в которой я вот в юности все детство провела. И вот эти сны, вот именно постоянно одно и то же, по жизни приходит во сне (Стовбир (Мурина) Светлана Владимировна 1974 г. р., г. Брест).*

Таким образом, семантическое поле современных семейных рассказов составляет констатация родственного сходства членов семьи, уникальности семьи в таких ее престижных характеристиках, как теплые межличностные внутрисемейные отношения, а также отшения членов семьи с внешним окружением, особенности возникновения семьи (знакомство бабушки с дедушкой, мамы с папой), имянаречения детей, межпоколенная передача лучших духовно-нравственных традиций, утраченные связи живых членов рода с мертвыми.

#### **Список использованной литературы**

1. Разумова, И. А. Потаенное знание современной русской семьи. Быт. Фольклор. История / И. А. Разумова. – М. : Индрик, 2001. – 376 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.09 +821.162.1.09

**А. А. СУСЛЯНКОЎ, М. І. ЧМАРАВА**

Беларусь, Магілёў, Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя А. А. Куляшова

Навуковы кіраўнік – М. І. Чмаравы, канд. філал. навук, дацэнт

## **ВОБРАЗЫ-АРХЕТЫПЫ І СІМВАЛЫ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ, АБУМОЎЛЕНАСЦЬ ЗВАРОТУ ДА ІХ ПАЭТАЎ БЕЛАРУСІ ХІХ СТ.**

**Ключавыя словы:** вобраз, архетып, сімвал, паэзія, ліцвінскі, этнас.

**Анотацыя.** Беларускія паэты ХІХ ст. звярталіся да фальклору, гісторыі беларускага народа з мэтай знайсці тлумачэнне сённяшняму дню і прадбачыць будучую карціну жыцця праз аднаўленне архетыпа беларуса. У беларускай літаратуры своеасаблівым сімвалам, увасабленнем нацыянальнай гісторыі, спадчыны, менталітэту з’яўляецца архетыповы вобраз Маці-Радзімы. Беларуская мастацкая культура ХІХ ст. змяшчае значную колькасць разнастайных па характары жаночых вобразаў, якія маюць вялікае значэнне на этапе станаўлення і развіцця нацыянальнай культуры і адлюстроўваюць светапогляд і калектыўны досвед супольнасці як этнанацыянальнай, так і агульначалавечай.

У пачатку ХІХ ст. пачалося навуковае даследаванне Беларусі. Беларускія традыцыі вывучаліся выкладчыкамі Віленскага ўніверсітэта – М. Баброўскім, І. Даніловічам, Т. Нарбутам. Сярод этнографістаў, археолагаў і фалькларыстаў, якія вывучалі мінулае Беларусі і Літвы, былі таксама З. Даленга-Хадакоўскі, А. Кіркор, Е. Раманаў, П. Шпілеўскі і інш. Сабраны імі этнаграфічны матэрыял, насуперак панавалі тэорыі заходнерусізма, сведчыў аб існаванні самастойнага беларускага этнасу.

У першай палове ХІХ ст. назіраецца паварот беларускай шляхты і інтэлігенцыі да “сялянскай” культуры. З цікавасці да багатага беларускага фальклору ў аматараў роднага слова ўзнікла імкненне паспрабаваць уласныя сілы ў літаратурнай творчасці на беларускай мове.

Фарміраванне нацыянальнай свядомасці беларусаў сродкамі новай беларускай літаратуры ішло праз выхаванне ў іх патрыятычных пачуццяў. Усе пісьменнікі-рамантыкі першай паловы ХІХ ст. былі гарачымі патрыятамі Бацькаўшчыны. Адам Міцкевіч, Уладзіслаў Сыракомля, Вінцэнт Дунін-Марцынкевіч падкрэслівалі свае ліцвінскае паходжанне, ганарыліся сваёй радзімай, яе гісторыяй, прыродай, народам [1, с. 136].

Цесная сувязь з фальклорам – характэрная асаблівасць мастацкай літаратуры першай паловы ХІХ ст. Значную працу па зборы і апрацоўцы беларускага фальклору зрабіў паэт-фалькларыст Ян Чачот. Ён выдаў шэсць

фальклорных зборнікаў “Вясковыя песні”, куды ўвайшлі сабраныя ім народныя песні і каля 30 яго вершаў. Лічыцца, што менавіта ў беларускіх тэкстах Я. Чачота ўпершыню стала выкарыстоўвацца літара “ў”.

Актыўным збіральнікам беларускага фальклору быў Ян Баршчэўскі – аўтар трох беларускіх вершаў – “Дзеванька”, “Рабункі мужыкоў”, “Гарэліца” і 4-хтомнага зборніка апяваданняў “Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”. Сучаснікі параўноўвалі гэты твор са славытымі арабскімі казкамі “Тысяча і адна ноч”, а самога аўтара называлі беларускім Гогалем, Гофманам і нават Уэлсам.

Да найбольш старажытных архетыпаў належаць: душа, мудрэц, Маці-Зямля, Маці-Радзіма, герой-багатыр, дэман і інш. Беларускія паэты XIX ст. звярталіся да фальклору, гісторыі беларускага народа з мэтай знайсці тлумачэнне сённяшняму дню і прадбачыць будучую карціну жыцця праз аднаўленне архетыпа беларуса. Ствараючы адпаведныя правобразы, пісьменнікі адлюстроўвалі ў сваёй творчасці гісторыю беларускага селяніна, успамінаючы ўсё забытае, назапашанае пакаленнямі. У выніку ў беларускай літаратуры своеасаблівым сімвалам, увасабленнем нацыянальнай гісторыі, спадчыны, менталітэту з’яўляецца архетыповы вобраз Маці-Радзімы. «Чаму ж чалавек заўсёды сумуе па сваёй роднай зямлі, як дзіця па маці?» – пісаў Ян Баршчэўскі. Першавобраз Маці-Радзімы як бы грунтуецца на асацыятыўных малюнках з дзяцінства, якія адраджаюцца ў свядомасці мастакоў слова, прычым у большасці пісьменнікаў гэты вобраз звязаны з вясковай жанчынай. Гэта акалічнасць тлумачыцца тым, што жанчына, як і сама прырода, з глыбокай старажытнасці разумелася як важнейшы пачатак Сусвету.

Жаночы вобраз, створаны ў беларускай паэзіі і прозе, падкупляе сваёй ўнутранай сілай і характвам. Жанчына-маці ўспрымаецца пісьменнікамі як увасабленне Радзімы – Беларусі, сімвал роднага кута, вобраз, што асацыіруецца з роднай мовай – матчынай мовай. Усё гэта аб’ядноўвае вобраз Маці з вобразам Радзімы, мовы, што застаюцца самымі каштоўнымі ў іерархіі гуманістычных каштоўнасцяў беларусаў. Пагодзімся з У. Мархелем, што архетып «выконвае ахоўную ролю», і дададзім: такую самую ролю выконвае маці. Архетыпу Маці-Радзімы ў беларускай кніжнай культуры ўласцівы наступныя рысы вясковай жанчыны-маці: у мірны час – разважлівай дарадчыцы і клапатлівай гаспадыні, захавальніцы хатняга цяпла і ўтульнасці, роднай мовы і культуры; у ваенны час – справядлівай і міласэрнай, самаахвярнай, цяроўнай і спакутаванай ад гора і перажыванняў гераіні.

На думку даследчыцы Т. Валодзінай, архетып Маці-Зямлі ў беларускай культуры традыцыйны, нацыянальны. Жанчыне прыпісваюцца магічныя ўласцівасці, якія абапіраюцца на ўсведамленне сакральнай сувязі жаночага пачатку са стваральнымі функцыямі зямлі. Семантычная тоеснасць зямлі і жанчыны, што грунтуецца на ўласцівых ім патэнцыях ураджай-

насці/плоднасці, наогул выступае як этналагічная ўніверсалія ў земляробчых народаў. Уяўленні аб зямлі цесна звязаны з паняццямі роду, Радзімы, краіны.

Адной з форм сімвалічнага ўвасаблення архетыпа Маці-Зямлі з’яўляецца Маці-прырода. У Адама Міцкевіча выразна прасочваецца пераасэнсаванне дадзенага архетыпа, у прыватнасці у паэме “Пан Тадэвуш”, дзе прырода Літвы-Беларусі выяўляецца не толькі як прадмет спрэчкі паміж Графам і Тадэвушам, але і як адухоўлены пачатак жыцця – родная маці: “Ці ж зроўніш з імі (кіпарысам, туяй) нашы сумныя бярозы? / Як маткі па сынах яны раняюць слезы, Ці тыя плачкі над труной без запрашэння / Заломваючы з жалю рукі ў галашэнні” [4, с. 90–91]. Параўнанне з бярозай звязваецца з архетыпам Маці-Зямлі, паколькі ва ўсходнеславянскіх народаў бяроза есць сімвалічнае ўвасабленне Багіні-Маці.

Сімвал дзяўчыны-сіраты поруч з архетыпічнымі жаночымі вобразамі, звязанымі з адухоўленай, персаніфікаванай прыродай (бяроза), часта сустракаецца ў творчасці Яна Баршчэўскага, Вінцэся Каратынскага, Янкі Лучыны, Адэлі з Устроні. Ядро мацярынскага комплексу ўяўляе Вялікая Маці – вобраз жанчыны, якая рэгулюе часавыя і прыродныя з’явы, уладарыць над усімі праявамі і працэсамі чалавечай жыццядзейнасці.

У Яна Баршчэўскага адна з мадыфікацый архетыпа Маці-Зямлі – Маці-Радзіма, Радзіма-Жанчына – атрымала свае персаніфікаванае ўвасабленне ў вобразе Плачкі. Па словах даследчыка У. Лобача, вобраз Плачкі ўяўляе сабой не што іншае, як творчую пераапрацоўку мясцовых паданняў аб валатоўнах – жанчынах-асілках, надзеленых незвычайнай сілай [2, с. 65]. У Я. Баршчэўскага Плачка спалучае ў сабе якасці валатоўны і вяшчунні, якая можа прадказваць нястачы і беды. У дадзеным жаночым вобразе пісьменнік канцэнтруе ўвасабленне сумлення і маральнасці краіны. Плачка захоўвае памяць пра мінулае і пільнуе сучасныя норавы народа: з’яўляецца ў тых месцах і ў той час, калі прадстаўнікі супольнасці пераступаюць мяжу маральнасці, парушаюць ды зневажаюць спрадвечны закон, на якім трымаецца жыццё, яна заклікае сваім плачам вярнуцца да справядлівасці. Такім чынам, Плачка – архетыпічны вобраз Маці-Беларусі, і вяртанне да яе сімвалізуе адраджэнне маралі і незалежнасці краю.

Архетыпічная характарыстыка прадстаўленых жаночых вобразаў цесна пераплятаецца з сутнасцю архетыпа ценю – прыхаванай адмоўнай сутнасці ў чалавеку (у жанчыне): зайздрасць, здрада сумленню, помслівасць, бязбожнасць, юрлівасць. Шматлікія жаночыя вобразы мастацкіх твораў XIX ст. выступаюць рэпрэзентацыяй архетыпа героя – жанчыны, самастойна прымаюць рашэнне, актыўна дзейнічаюць у вызначальнай сітуацыі. У якасці прыклада можна прыгадаць вобраз Гражыны з аднайменнай паэмы Адама Міцкевіча. Вобраз князеўны-жонкі супрацьпастаўлены ў паэме вобразу князя Літавога, які ставіць уласныя інтарэсы вышэй

за інтарэсы дзяржавы, за якую нясе адказнасць. Звыклы стан для героя – гэта пастаяннае змаганне, дзе жыцце кідае выклік і патрабуюць рашучых і смелых дзеянняў. Мужная Гражына абараніла свой народ ад тэўтонцаў, пераапрунуўшыся ў адзенне мужа-князя павяла за сабой войска супраць ворага і мужна прыняла сваю смерць: “Пад зброяй мужа бачыце кабету, / Жанчыну целам, духам гераіню” [3, с. 196]. Нельга не заўважыць у гэтым архетыпным вобразе праяваў другога архетыпа – анімуса – ўнутранага вобраза мужчыны ў жанчыне, яе несвядомага маскуліннага боку. У вершы А. Міцкевіча “Смерць палкоўніка” праз вобраз галоўнай гераіні выразна праяўляецца сутнасць дадзенага архетыпа. Кульмінацыя верша дае зразумець, што камандзір-герой – гэта жанчына, беларуская Жана Д’Арк – Эмілія Плятэр: Ды чаму твар дзявочы ў байца? Два грудкі... / Хто ж мог знаць, што баеў завадатар / Быў... дзяўчына! Была – слез не трэба, жанкі, – / То ліцвінка Эмілія Плятэр! [3, с. 56]

Такім чынам, беларуская мастацкая культура XIX ст. змяшчае значную колькасць разнастайных па характары жаночых вобразаў, якія маюць вялікае значэнне на этапе станаўлення і развіцця нацыянальнай культуры і адлюстроўваюць светапогляд і калектыўны досвед супольнасці як этнанацыянальнай, так і агульначалавечай. Як высветлілася, архетыпавы змест жаночых вобразаў мастацкай культуры XIX ст. надзвычай разнастайны: у персанажах яскрава выяўляюцца архетып Вялікай Маці ў стваральнай і разбуральнай яе функцый (Добрай і Жудаснай Маці, Маці-Зямлі, Радзімы-жанчыны, Старой вядзьмаркі), архетып анімы ў яго канструктыўнай (каханая жанчына, натхняльніца-муза, абаронца сям’і) і дэструктыўнай (юрлівая спакусніца, забойца, здрадніца) характарыстыках, анімуса (маскулінных праяваў у жанчыне), героя (мужнай барацьбіткі за свабоду, здольнай да актыўнага дзеяння і самастойнага прыняцця рашэнняў), ценю (калектыўнага вобраза ворага, увасобленага ў дэманічнай істоце жанчыны-птушкі). Дадзеная палітра характарыстык, выяўленая на прыкладзе мастацкіх жаночых вобразаў, можа выдатна акрэсліць разнастайны ўнутраны патэнцыял жанчыны і яе ролі ў беларускай гісторыі і культуры XIX ст.

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў. У 2 т. Т. 2. Новая літаратура : другая палова XVIII–XIX стагоддзё / Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы ; навук. рэд. тома У. І. Мархель, В. А. Чамярыцкі. – 2-е выд. – Мінск : Беларус. навука, 2010. – 582 с.
2. Лобач, У. Беларускія міфалагічныя персанажы ў творах Я. Баршчэўскага / У. Лобач // Ян Баршчэўскі і яго час. – Віцебск : ВДУ, 1999. – С. 28–32.
3. Міцкевіч, А. Гражына: вершы і паэмы / А. Міцкевіч. – Мінск : Маст. літ., 2003. – 254 с.
4. Міцкевіч, А. Пан Тадэвуш, або Апошні наезд у Літве: шляхецкая гісторыя 1811–1812 гг. : у 12 кн. / А. Міцкевіч. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 367 с.

[К содержанию](#)

УДК 811.161.1:008(043.3)

**Фу СЯОВЭН**

КНР, Хэнань, Хэнаньский университет науки и техники

Научный руководитель – Т. В. Игнатович, канд. педагог. наук, доцент

**ТЕКСТ ПО СПЕЦИАЛЬНОСТИ: ЛЕКСИКО-  
ГРАММАТИЧЕСКАЯ НАСЫЩЕННОСТЬ,  
СТРАНОВЕДЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ  
И ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ ОРИЕНТИРОВАННОСТЬ**

**Ключевые слова:** текст по специальности, профессионально ориентированный текст, русский язык как иностранный, язык специальности, обучение.

**Аннотация.** В статье описаны особенности обучения русскому языку как иностранному в КНР в рамках программ совместного обучения с зарубежными вузами. Дана характеристика обучения языку специальности как органической части процесса формирования профессиональной компетентности студента. В ней представлены требования к тексту по специальности как к учебно-научному тексту. Представлен хорошо адаптированный к возможностям обучаемых и специфике инженерной специальности текст, соответствующий требованиям научности и методической целесообразности.

При изучении русского языка как иностранного (РКИ) студенты обязательно читают учебные тексты, представляющие их будущую специальность и знакомящие с иной культурой. Это необходимо для создания полнообъемной картины мира обучаемых при восприятии ими страны изучаемого языка (Вэй Вэй) [2, с. 1]. Такие тексты получили наименование «национально ориентированных» (С. М. Прохорова) [5, с. 131].

В Хэнаньском университете науки и техники (КНР, г. Лоян) по специальности «Автоматизация» реализуется программа совместного обучения с Томским политехническим университетом, в рамках которой готовят инженеров. Современный инженер может решать много задач в самых разных областях жизни. Например, в роботостроении, энергетике, освоении космоса. Мы интенсивно изучаем русский язык в течение двух лет в Китае, чтобы иметь возможность осваивать программу обучения на 3 и 4 курсах в российском вузе. У нас есть курс русского языка, ориентированный на общее владение, есть специальный курс русского языка для науки и техники. В основе обучения лежит текст, ориентированный на формирование языковой и речевой компетенции с учетом коммуникативных потребностей будущих специалистов. В тексте мы видим, как изучаемые слова и конструкции функционируют в речи.

В обучении используются тексты по специальности (Н. В. Кондрашова и др.) [4]. Это условное обозначение, потому что их еще называют



отраслевыми текстами (С. В. Власенко) [1], профессионально ориентированными текстами (Т. В. Дроздова и др.) [3]. В профессионально ориентированном тексте проявляется интеграция с учебными дисциплинами специальности. Обучение на основе таких текстов предполагает не только освоение новой лексики, закрепление грамматики, но и обучение говорению на темы, связанные со специальностью, созданию собственных высказываний в учебно-профессиональной сфере. Задача таких текстов – адаптация студентов к русскоязычной академической среде. Прежде всего эта задача решается через стимулирование интереса, а для этого текст должен быть доступным (адекватным для восприятия), актуальным, с определенной долей абсолютно новой информации.

Особое внимание уделяется лексической насыщенности таких текстов. На первых этапах научная лексика (научные термины) должна быть общеупотребительной, и только затем можно вводить слова узкоспецифические. В таком тексте широко представлены грамматические конструкции научного стиля, которые помогают понимать научную речь и должны быть освоены обучаемыми: квалификативные предложения для выражения определения научного понятия, определительные словосочетания «имя существительное + имя существительное в родительном падеже» (сопротивление материала, прибор для измерения давления), отглагольные существительные, глаголы в форме настоящего и прошедшего времени, преобладание глаголов несовершенного вида, пассивные конструкции (требуется доказать, дано определение), числительные и др.

Для наилучшего восприятия в китайской аудитории профессионально ориентированный учебный текст должен быть еще и национально ориентированным, по возможности включающим в себя культурную и научную информацию родной страны обучаемого и страны изучаемого языка. Приведем пример такого текста. В нем, на наш взгляд, в полной мере реализованы профессиональная ориентированность на инженерные специальности, лингвокультурная (страноведческая) направленность и достаточная лексико-грамматическая насыщенность, что позволяет при проведении грамотной работы с текстом формировать языковую и коммуникативную компетенции обучаемых.

*12 апреля весь мир отмечает Международный день полета человека в космос в 1961 г. Имя Юрия Гагарина знают все.*

*Начиная с 2016 г. 24 апреля в Китае отмечается Национальный день космонавтики. В 1970 г. в этот день был запущен искусственный спутник «Дунфан Хун-1» («Алеет Восток-1»). Сегодня Китай стал третьей страной в мире, которая самостоятельно запускает в космос корабли.*

*Весной 2022 г. тайконавты (китайские космонавты) сделали космос ближе к Земле. Они провели два урока для школьников в прямом эфире*

*прямо с космической станции. А сколько школьников и студентов посмотрели их уроки в записи! Тайконавты показали несколько экспериментов. Они объяснили, почему вода и нефть на Земле и в космосе ведут себя по-разному. В одном эксперименте Ван Япин использовала игрушку Бин Дунь Дунь – талисман зимней Олимпиады в Пекине, чтобы показать, как объекты летают в невесомости.*

*После урока один из учеников спросил, как выглядит Луна из космоса. Девушка из Урумчи поинтересовалась, могут ли ее научные проекты пригодиться на китайской космической станции.*

*Уроки из космоса – не только повод для национальной гордости, но также отличная мотивация для молодежи, заинтересованной в науке. Увидев кумиров, которые говорят со школьниками с космической станции, они будут мечтать о карьере тайконавта или ученого. Эти уроки подчеркивают реальность технологических достижений страны, демонстрируют полезность ее космической программы.*

*Председатель КНР Си Цзиньпин уделяет повышенное внимание развитию космической отрасли страны. Он несколько раз встречался с учеными, инженерами и выразил надежду, что они будут способствовать превращению страны в могущественную космическую державу.*

*Исследование таинственного космоса общая мечта всего человечества. Китайская миссия на Марс называется «Тяньвэнь-1» (Вопросы к Небу), по названию поэмы Цюй Юаня. На эти вопросы мы, молодые инженеры, очень хотим ответить и внести свой вклад в будущее Земли и космоса.*

*Я знаю, что российские студенты инженерных специальностей тоже работают над этими вопросами. А вдруг у нас вместе получится лучше и быстрее?*

В зависимости от уровня владения русским языком текст сопровождается предтекстовыми, притекстовыми и послетекстовыми заданиями разного типа. Таким образом, обучение языку специальности осуществляется в рамках курсов общего владения и профессионального владения русским языком на основе профессионально ориентированного текста, адаптированного к уровню владения языком обучаемых и сопровождаемого комплексом заданий.

#### **Список использованной литературы**

1. Власенко, С. В. Факторы лакунизации текста (на основе анализа англо-американских и русских текстов разного коммуникативного статуса) : дис. ... канд. пед. наук : 10.02.19 / С. В. Власенко. – М., 1996. – 206 с.
2. Вэй Вэй. Национально ориентированный русскоязычный текст: лингвокультурологические средства создания образа Китая : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.02 / Вэй Вэй. – Минск, БГУ, 2014. – 23 с.

3. Дроздова, Т. В. Научный текст и проблемы его понимания (на материале англоязычных экономических текстов) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 ; 10.02.04 / Т. В. Дроздова. – М., 2003. – 390 с.

4. Кондрашова, Н. В. Обучение переводу студентов старших курсов факультета изобразительного искусства педагогического вуза (на материале немецкого языка) : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Н. В. Кондрашова. – СПб., 2002. – 239 с.

5. Прохорова, С. М. Национально-культурный компонент в тексте и в языке: «белорусский текст» в русской культуре / С. М. Прохорова // Еще раз о языковой непрерывности / С. М. Прохорова. – Минск, 1999. – С. 130–156.

[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

### **СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» М. БУЛГАКОВА**

**Ключевые слова:** М. Булгаков, роман «Мастер и Маргарита», литературная критика, сюжет, художественный образ.

**Аннотация.** В статье рассматривается процесс становления замысла романа «Мастер и Маргарита» М. Булгакова и его канонического текста. Затронуты вопросы неоднозначной оценки произведения литературными критиками, приведены авторитетные мнения литературоведов относительно интерпретации специфики художественной концепции романа на уровне его ключевых образов, определены собственные исследовательские позиции.

М. А. Булгаков был одним из самых загадочных и противоречивых русских писателей. Как и великий Гоголь, Булгаков был писателем глубоко мистическим. Главным произведением его жизни многими считается роман «Мастер и Маргарита». Этот роман вызывает множество противоречивых чувств и выступает одним из самых сложных произведений XX в.

В 90-х гг. XX в. редактор литературного журнала «Нева» предложил читателям анкету, среди вопросов которой был следующий: «Интересен ли Вам, важен ли для Вас писатель Михаил Булгаков?». Связано это было в том числе с тем, что роман «Мастер и Маргарита» обрел свою популярность и вызывал массу общественных дискуссий.

Все участники опроса ответили, что Михаил Булгаков для них интересен, важен и значим. В опросе принимали участие как писатели, так и литературоведы и критики. В ряду писателей были Сергей Арно, Роман Сенчин и др. В число литературоведов вошли и доктора филологических наук Ирина Белобровцева, Игорь Сухих, Евгений Яблоков, и доктор культурологии Владимир Елистратов, кандидат искусствоведения Алексей Семкин и др.

После проведения опроса многие критики высказались о Михаиле Булгакове довольно емко. Например, Владимир Елистратов писал: «Для меня Булгаков – это прежде всего язык, стиль. Ранний Булгаков – это во многом дань так называемой метельной прозе, эксперименту. А зрелый Булгаков – это феноменальная изысканность, выверенность, мера, “золотое

сечение” ... Это чистая органика. Аналогов нет. Разве что столь любимый им Мольер» [5, с.162]. Таким образом, писатель ставился в ряд классиков.

К данному моменту роман «Мастер и Маргарита» уже имел свою традицию прочтения, хотя к однозначной оценке критики так и не пришли. Произведение было опубликовано еще в 1973 г., но уже тогда оно вызвало много недоумений. Работу над романом Булгаков начал в 1928 г., тогда начала реализовываться задумка о «романе о дьяволе» [7, с. 119].

Исследователи творчества Булгакова считают, что существует как минимум три версии романа. В 1930 г. Михаил Булгаков сжег первый вариант романа, но несколько вырванных заметок и страниц осталось. С названием писатель также долго не мог определиться. В первом варианте романа главным героем должен был быть дьявол, поэтому автор называл роман: «Великий канцлер», «Черный маг» и др. [7, с. 119]. Только в 1937 г. появилось название «Мастер и Маргарита».

Михаил Булгаков с своем романе не чуждается известной доли мистицизма. Писателя интересуют современные проблемы, тенденции развития общества и его культура, поэтому роман состоит из трех параллельно развивающихся сюжетов: история Мастера и Маргариты, события суда Понтия Пилата над Иешуа Га-Ноцри и появление Воланда в Москве. Такое сочетание разных сюжетных пластов помогает исследовать современность через мифологию и фантастику. Также Булгаков ссылается на сюжеты из Библии. Поскольку автор был верующим, он показывает специфику моральных ценностей через призму Библии, тем самым подвергая современность испытанию с точки зрения ее аксиологии.

Британский исследователь Э. Эриксон считал, что все эпизоды появления в Москве Воланда и его свиты символизируют Ад, и с этим можно согласиться [5, с. 492]. Обращаясь к тексту, в третьей главе «Седьмое доказательство» находим эпизод, где Иван Бездомный оказывается в психиатрической больнице, в которой теряет рассудок из-за Воланда и его свиты: «Но умоляю вас на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует! О большем я уж вас и не прошу. Имейте в виду, что на это существует седьмое доказательство, и уж самое надежное! И вам оно сейчас будет предъявлено» [2, с. 13]. В седьмой главе «Нехорошая квартирка» Воланд приходит в квартиру к директору театра Степану Лиходееву, который в ходе разговора оказывается в городе Ялта, а после в лечебнице: « – И свита эта требует места, – продолжал Воланд, – так что кое-кто из нас здесь лишний в квартире. И мне кажется, что этот лишний – именно вы!» [2, с. 25]. Таким образом, каждый раз с приходом Воланда случается что-то ужасное и мистическое.

Александр Зеркалов, размышляя о специфике образности романа, писал: «У нас нет дневников писателя, но есть роман о Воланде, Мастере и

Иешуа Га-Ноцри. Там все сказано, только надо уметь это “все” прочитать, ибо роман – огромная криптограмма, зашифрованный текст, адресованный будущему читателю. Или – я часто об этом думаю – ушедшему» [1, с. 52]. Вероятно, поэтому знаковая книга писателя до сих пор представляет ощутимый интерес для исследователей.

На вопрос «Кто такой Булгаков?» литературоведы отвечали, что он писатель, который показывает полемику между добром и злом, обращаясь при этом к Библии. «У Булгакова своя вера. Он не “против Христа”, он за своего “интимного” Христа», – замечает В. С. Елистратов [6, с. 163]. Т. В. Рыжкова упоминает книгу А. Зеркалова «Евангелие от Михаила Булгакова» и говорит, что роман – это не религиозное произведение. Однако и сам термин «религиозное» может пониматься по-разному. «Мне лично всегда становится очень жалко персонажей “романа Мастера”. И Иешуа, и Понтия Пилата, и Левия Матвея, и даже Крысобоя, Иуду, – размышляет Р.В. Сенчин. – Все они ощущают, что участвуют в великой драме, которая изменит не только их личную жизнь, но и историю цивилизации, но они не могут не исполнять свои роли, не могут не участвовать... То, что некоторые деятели называют “Мастера Маргариту” чуть ли не сатанинской книгой – чушь» [6, с. 178]. Таким образом, отдельные нюансы оценок тематической наполненности произведения исследователями отличаются, однако многие из них сходятся в том, что роман насыщен глубочайшим философским смыслом, в раскрытии которого сделано еще далеко не все. В том числе поэтому над этим произведением литературоведы трудятся с поры его появления до сегодняшнего дня, стремясь раскрыть его тайны.

На примере отдельных образов романа также видна его многомерность. Иуда Искариот здесь – один из ключевых героев. Писатель не сразу раскрывает образ предателя, вместо этого он создает целое повествование, в результате которого его Иуда не повторяет Иуду из Евангелия. Булгаков намеренно обращается к другим персонажам, которые не являются в романе самими собой, вкладывая в каждого из них собственное видение евангельских событий [4, с. 237].

С другой стороны, встречаются и иные мнения по поводу романа. Например, В. М. Рыбаков, не разделяя восторгов относительно этого произведения, полагает, что «написано мастеровито – без сомнения. Но мелко. То есть не вообще мелко – но мелко по отношению к масштабу восторгов» [6, с. 174]. Н. А. Дождикова полагает, что роман все еще «не дочитан и в этой связи недооценен» [3, с. 161]. С данным мнением сложно не согласиться, тем более что романная структура довольно сложна и может быть исследована с других точек зрения. Главным героям обычно уделяется больше внимания, однако система образности романа гораздо шире.

Н. А. Дождикова исследует т. н. природные образы, в частности образ солнца в романе. Она утверждает, что солнце – один из важнейших символов, который во многом отражает смысловую целостность произведения. В интерпретации исследователя солнце – это не просто элемент пейзажа, оно участвует в кульминационных сценах, помогая сформировать образ Москвы и Ершалаима [3, с. 151]. Солнце в начале романа говорит о присутствии злых сил, т. е. демонов. Обращается внимание и на образ заходящего солнца: «Именно с закатом связаны в романе темы суда и возмездия...» [3, с. 153].

Таким образом, роман «Мастер и Маргарита» вызвал самые противоречивые мнения у исследователей. Однако даже краткий обзор их дискуссий дает представление о том, что специфика художественной образности романа далеко не исчерпывающе освещена и требует дальнейшего изучения.

#### **Список использованной литературы**

1. Барков, А. Н. «Мастер и Маргарита»: альтернативное прочтение [Электронный ресурс] / А. Н. Барков. – Режим доступа: [https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/emru002\\_barkov.pdf](https://www.masterandmargarita.eu/estore/pdf/emru002_barkov.pdf). – Дата доступа: 14.02.2023.
2. Булгаков, М. А. Мастер и Маргарита [Электронный ресурс] / М. А. Булгаков. – Режим доступа: [http://loveread.ec/read\\_book.php?id=1527&p=13](http://loveread.ec/read_book.php?id=1527&p=13). – Дата доступа: 14.02.2023
3. Дождикова, Н. А. Солярная эсхатология «Мастера и Маргариты» М. Булгакова в контексте русской литературы первых десятилетий XX в. / Н. А. Дождикова // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2014. – № 2(2). – С. 151–154.
4. Замлелова, С. «У него есть только одна страсть»: Образ Иуды Искариота в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» / С. Замлелова // Наш современник. – 2014. – № 3. – С. 231–238.
5. «Многогранный» роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [file:///C:/Temp/Rar\\$DIa3812.11261/moluch\\_96\\_ch4.pdf](file:///C:/Temp/Rar$DIa3812.11261/moluch_96_ch4.pdf). – Дата доступа: 14.02.2023.
6. Один-единственный литературный волк: К 125-летию со дня рождения М. А. Булгакова : материалы круглого стола [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://magazines.gorky.media/wpcontent/uploads/2016/07/011\\_KRUGLYJ\\_STOL.pdf](https://magazines.gorky.media/wpcontent/uploads/2016/07/011_KRUGLYJ_STOL.pdf). – Дата доступа: 14.02.2023.
7. Русская литература. 11 класс : учебник : в 2 ч. – Ч. 2 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://fileskachat.com/view/28813\\_720d85b4afa623f5ff024808d515364a.html](https://fileskachat.com/view/28813_720d85b4afa623f5ff024808d515364a.html). – Дата доступа: 14.02.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.111

**А. А. ХОЛЩЕВНИКОВА**

Беларусь, Гомель, Гомельская районная газета «Маяк»

**СВОЕОБРАЗИЕ ПРЕДМЕТНОГО МИРА ПЬЕС  
«ЛИНЕЙНСКОЙ ТРИЛОГИИ» М. МАКДОНАХА**

**Ключевые слова:** «новая драма», бытописание, предметный мир, М. Макдонах, «Линейнская трилогия».

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию пьес «Линейнской трилогии» английского драматурга М. Макдонаха – «Королева красоты из Линейна», «Череп из Коннемара» и «Сиротливый Запад». В ходе работы была предпринята попытка проанализировать то, какие функции в художественном пространстве данных драматических произведений выполняют бытовые предметы на уровне тематики и проблематики.

Литературное творчество М. Макдонаха современные исследователи относят к течению «новой драмы», которое берет начало из драматургии рубежа XIX–XX вв., но качественно перерождается спустя столетие, вырабатывая собственную идейно-эстетическую парадигму. С. Я. Гончарова-Грабовская, предлагая типологию весьма разнородному ряду современной драматургии, основанную на двух оппозиционных друг другу категориях произведений – условно-метафорической и гиперреалистической – подчеркивает тяготение первого типа к бытописательству, где герои погружаются «в подробности быта и размышлений» [5, с. 101]. Несмотря на разнообразие трактовок понятия «новая драма», литературоведы сходятся во мнении, что одна из характерных ее черт – смещение фокуса «с проблем метафизического характера – на «микрофизические» процессы реальной жизни людей» [4, с. 1], т. е. подробное исследование повседневной жизни.

На особенности быта действующих лиц М. Макдонах обращает пристальное внимание, давая постановщикам четкие указания по поводу организации сценического пространства. В каждом из трех произведений «Линейнской трилогии» присутствует схожий набор предметов, которые не только служат фоном для действия, но и выполняют в сюжете определенную функцию.

Согласно литературоведческой терминологии, «предметный мир – это реалии, которые отображены в произведении, располагаются в художественном пространстве и существуют в художественном времени» [7, с. 795]. Место действия трех рассматриваемых нами пьес обозначено – провинциальный город Линейн, существующий в действительности в ирландском графстве Гэлуэй. Драматург предлагает взглянуть на город под разными углами, в каждой пьесе изображая все новых его жителей, суще-



ствующих в одной временной плоскости. В рамках трилогии пьесы располагаются в хронологическом порядке, время действия: предположительно конец лета – начало осени 1989 г. Один из персонажей, Рэй Дули, вспоминая о случае с пропавшим теннисным мячиком в 1979 г., говорит, что с тех пор прошло десять лет, в «Черепе из Коннемара» (действие происходит параллельно с «Сиротливым Западом», сразу после событий «Королевы красоты») есть указание на время года. Кроме того, в речи героев присутствуют отсылки к культурным явлениям, датированным 1989 г. – малоизвестный в русскоязычном пространстве сериал «Смит и Джонс» – и более ранними годами (фильмы «Тихий человек», «Я исповедуюсь», «Боско», композиции ирландской группы The Chieftains, певицы Дэйлы Мерфи и др.).

Обстановка пьес отличается камерностью – действие редко переносится за пределы дома. Сцены, происходящие вне дома, связаны с мотивом смерти: в «Черепе из Коннемара» – это кладбище, в «Сиротливом Западе» – озеро, в котором утопились пять человек. Выход за пределы ограниченного и знакомого пространства для жителей замкнутой провинции связан с опасностью. Безуспешно стремящуюся вырваться из ненавистного дома Морин Фолан из «Королевы красоты» читатель/зритель на протяжении всего действия пьесы и вовсе не видит за пределами кухни-гостиной. С мотивом смерти связаны и фотографии, висящие в рамках на стене: в «Сиротливом Западе» – изображение погибшей собаки, в «Королеве красоты» – фото американского политика Роберта Кеннеди, убитого в 1968 г.

Типичная картина, характерная для жилья небогатых и приземленных ирландцев, кочует из пьесы в пьесу – кухонный стол и плита, грубо сбитые стулья, «потерявшие всякий вид кресла» [2] шкафы, комоды, телевизор и радиоприемник, чтобы получать вести из «большого мира», фермерские инструменты. В ремарках акцентируется внимание на небогатой обстановке – «старый фермерский дом» [2] Валена и Коулмена, «спартанского вида комната» [3] Мика Дауда. В спектре специфических черт, указывающих на реалии быта героев, можно упомянуть существующие в действительности торговые марки продуктов питания: Mentos, Complian, Kimberlitz, Wagon Wheels, Tayto, M&M'S и др. Мир «Линейной трилогии» подчеркнуто материалистичный, на что указывают многочисленные бытовые подробности.

Приземленность персонажей раскрывается с помощью их чрезмерной привязанности к предметам и еде. В каждой из трех пьес присутствует напиток, который действующие лица пьют большую часть времени: чай в «Королеве красоты», самогон в «Сиротливом Западе», виски в «Черепе из Коннемара». Для ряда персонажей определенные вещи приобретают сверхценность: Мэг Фолан не расстается со своим креслом-качалкой, а после ее смерти в него садится Морин – в символическом смысле занимает

место матери и, вероятно, в будущем повторит ее жизненный сценарий. Вален Коннор сдувает пылинки с коллекции фигурок, помечает все свое имущество буквой «М», что, вероятно, означает “mine” – «мое». Причем особую важность приобретает не предмет как таковой, а факт владения им.

Особое место в интерьерах Макдонаха занимает камин, традиционно являющийся символом домашнего очага. Он присутствует в пространстве трех пьес, но почти никогда не зажигается, что особенно важно в контексте ведущей темы трилогии – разрушение семейных уз. Камин с длинной черной решеткой в «Королеве красоты» исследовательница И. Р. Николаева рассматривает как символ «несвободы, семейного гнета, в котором живет героиня» [6]. Во второй картине «Сиротливого Запада» камин загорается новой плитой, зажжен он только в жилище Мика Дауда.

Распад семьи – тема, характерная для большого ряда произведений «новой драмы» – происходит здесь сразу на нескольких уровнях: между членами семьи нарушена коммуникация, они живут в постоянных склоках, а кульминацией их вражды становятся трагические события – убийства и самоубийства. Дочь убивает мать, муж – жену, отец погибает от руки сына, а представители закона, полицейский и священник, не в силах выполнить возложенные на них функции, заканчивают жизнь самоубийством. В реалиях жестокого мира выживают только те, кто способен проявить жестокость в ответ. «Не позаботился Всевышний о правосудии в этом городе. Нет в нем юрисдикции. И в помине» [2], – описывает Линеин отец Уэлш.

Предметы быта становятся оружием, с помощью которых совершается насилие. В «Королеве красоты» орудие убийства – кочерга, в «Черепе из Коннемара» – топор, в «Сиротливом Западе» – ружье, но если в первой пьесе убийство становится кульминацией действия, то во второй и третьей – его отправной точкой. Герои Макдонаха используют подчас самые неожиданные способы совершения насилия: гробовщик мстит за насмешки и сплетни своим соседям, разламывая молотком черепа их умерших родственников, Коулман отрезает уши собаке своего брата, а после уничтожает другую его собственность – фигурки святых и духовку. Сила материалистического мироощущения столь велика, что для Валена страшнее оказывается ситуация, когда брат направляет заряженное ружье не на него самого, а на новую газовую плиту.

Посредством продуктов питания один человек попадает под власть другого: можно вспомнить сцены пищевого насилия со стороны Морин, когда она заставляет свою мать есть или пить чай, а также специально покупает ей плохую еду. Мик Дауд нарочно брызгает виски в глаза Мартина Хэнлона, Вален подмешивает мочу в пиво своего брата, братья Коннор постоянно вступают в перепалки из-за пакета чипсов, Морин выливает на Мэг масло с раскаленной сковороды. Модель жестокого мира «новой

драмы», описанная П. Б. Богдановой [1, с. 52], когда насилие становится нормой повседневного существования, здесь находит полное отражение.

Важную категорию предметов, общих для всех пьес трилогии, составляют религиозные атрибуты. В каждом из домов, где развивается сюжет, на стене по центру висит главный символ католической веры – распятие: в «Королеве красоты» – над коробкой с торфом и кочергой (будущим орудием убийства), в «Сиротливом Западе» – над ружьем (орудием уже состоявшегося убийства), в «Черепе из Коннемара» автор не упоминает распятие, описывая обстановку дома, но о его наличии читатель узнает чуть позже из диалога: «Мэри: Я тебе скажу, кто еще не выражается. (Указывает на распятие). Этот человек не выражается» [3].

Обращаясь к религиозной тематике, Макдонах подчеркивает отсутствие подлинного понимания христианства у тех, кто считает себя его приверженцами. В ограниченном материалистическом мире его персонажей сила веры измеряется не душевными качествами и добрыми поступками, а пожертвованиями церкви, регулярными посещениями исповедей и месс, а также другими формальными выражениями религиозности. Коллекционирование фигурок католических святых становится для Валена Коннора своеобразной индульгенцией, с помощью которой он надеется откупиться от своих грехов. Фигурки здесь выступают «символом неподлинной, «игрушечной» веры, отражающей инфантильность характера героя, а также его способность привязываться к вещам, но не к живым людям» [6]. Примерной христианкой считает себя пожилая дама Мэри Рафферти, что, однако, не мешает ей мошенничать и брать взятки.

Еще одной общей закономерностью предметного мира исследуемых пьес является то, что «все, написанное на бумаге, предается огню; вместе с тем горят надежды героев на лучшее» [6]. Написанные персонажами письма являются в некотором роде сокровенными текстами, способными изменить жизнь в лучшую сторону: в «Королеве красоты» Пато пишет Морин трогательное письмо, в котором зовет ее за собой в Америку, в «Сиротливом Западе» отец Уэлш адресует свое послание братьям, живущим во вражде, где призывает их помириться; однако одно не доходит до адресата в прямом смысле – Морин не получает письмо, а Коулмен и Вален свое письмо читают, но не прислушиваются к советам. Для зачитывания полного текста каждого из писем автор отводит отдельную картину, что подчеркивает их важность.

Можно сделать вывод, что драматургии Макдонаха присуще бытописание, ремарки содержат подробные описания интерьера. Предметный мир является своеобразной доминантой, определяющей бытие персонажей, – из-за вещей возникают ссоры и убийства; обладание тем или иным предметом становится мотивом действия или инструментом совер-

шения насилия. Учитывая то, что многие детали быта повторяются из пьесы в пьесу, можно заключить, что автор выводит типические черты, характерные для провинциальной Ирландии. Пьесы богаты аллюзиями и реминисценциями на явления культуры, знакомые ирландцам конца 1980–начала 1990–х гг. Упоминание существующих в действительности торговых брендов помогает воссоздать реалии быта персонажей пьес.

На символическом уровне бытовые предметы помогают в раскрытии ведущих тем трилогии – разрушение семейных уз, насилие как норма повседневного существования, утрата веры и ценностных ориентиров. Условно можно разделить предметы быта на несколько типов: фоновые предметы, воссоздающие общую типическую картину быта ирландской глубинки, ключевые предметы, помогающие раскрыть главные темы, – к этому типу относятся камин, распятие, письма, а также орудия совершения насилия, которые присутствуют в пространстве пьес на протяжении всего действия.

#### Список использованной литературы

1. Богданова, П. Б. «Новая драма»: модель жертвы / П. Б. Богданова // *Соврем. исслед. соц. проблем.* – 2015. – № 8. – С. 52.
2. Макдонах, М. Сиротливый запад [Электронный ресурс] / М. Макдонах. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=132486>. – Дата доступа: 01.02.2023.
3. Макдонах, М. Череп из Коннемара [Электронный ресурс] / М. Макдонах. – Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=137062>. – Дата доступа: 01.02.2023.
4. Бранд, Г. А. «Новая драма» в оптике культурной антропологии: феномен исчезновения человека [Электронный ресурс] / Г. А. Бранд. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novaya-drama-v-optike-kulturnoy-antropologii-fenomen-ischeznoveniya-cheloveka>. – Дата доступа: 01.02.2023.
5. Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг нее / С. Я. Гончарова-Грабовская. – СПб., 2007. – С. 100–107.
6. Николаева, И. Р. Особенности организации сценического пространства в «Линэнской трилогии» Мартина Макдонаха [Электронный ресурс] / И. Р. Николаева. – Режим доступа: <https://eduherald.ru/ru/article/view?id=19212>. – Дата доступа: 19.01.2023.
7. Николюкин, А. Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин. – М., 2001.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**А. А. ХОЛЩЕВНИКОВА**

Беларусь, Гомель, Гомельская районная газета «Маяк»

### **ТИП ГЕРОЯ В «НОВОЙ ДРАМЕ» (НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕС В. СИГАРЕВА «ПЛАСТИЛИН» И К. СТЕШИКА «СПИЧКИ»)**

**Ключевые слова:** «новая драма», В. Сигарев, К. Стешик, герой современной пьесы, гиперреализм.

**Аннотация.** В рамках данной статьи проведен сравнительный анализ главных персонажей пьес В. Сигарева «Пластилин» и К. Стешика «Спички». В качестве методологической основы выбрана типология героев «новой драмы» XX–XXI вв., предложенная литературоведом С. Я. Гончаровой-Грабовской.

Одной из важнейших предпосылок формирования «новой драмы» на рубеже XX–XXI вв. в восточноевропейской традиции явился постперестроечный кризис 1990-х гг. Русскоязычная драматургия конца XX в. вывела на сцену представителя нового поколения, которое «выросло в сложный период переоценки ценностей, когда советская идеология себя изжила, а новая действительность еще не успела выработать своих “рецептов”» [1, с. 30]. На фоне постоянных социальных изменений, непосредственно затрагивающих повседневную жизнь, герой «новой драмы» пытается разрешить стоящие перед ним вопросы, в числе которых – проблемы самоидентификации, отчуждение от социума, нарушение коммуникации, распад семьи, утрата ценностных ориентиров.

В связи с проблемой самоидентификации в пространстве «новой драмы» получает воплощение новый тип личности – эгоцентричный и оторванный от действительности персонаж, в большей или меньшей мере проявляющий асоциальные тенденции. Для подобных героев внешние обстоятельства не играют значимой роли, а скорее служат фоном для разрешения личных конфликтов: «В постмодернистских пьесах часто показывается не само действие (его может и не быть вовсе), а внутренняя рефлексия персонажей по поводу жизни вообще» [3, с. 123]. Так, режиссер-постановщик Марат Гацалов, говоря о тематическом спектре современной драматургии, отмечал то, что «в глубине души современный человек растерян» [2, с. 388]. Эта растерянность стала следствием нестабильной социальной обстановки и утраты ориентиров. Отсюда в «новой драме» прослеживается мотив отчужденности человека от окружающих, а также непонимания себя самого.

Прежняя концепция драматического героя утрачивает свои позиции, и авторы находятся в поиске новых абсолютов. Социальный аспект в

поэтике «новой драмы», как правило, играет меньшую роль по сравнению с личным. Характер конфликта здесь «решается по линии Я – Социум не только в противопоставлении личности обществу, но исследуется их обоюдное состояние» [2, с. 101]. Современная драматургия исследует образ «героя подчеркнуто негероического» [1, с. 29], практически не используется бинарная оппозиция «хороший – плохой» в отношении персонажей; в связи с этим авторская позиция также становится неопределенной.

С. Я. Гончарова-Грабовская предлагает типологию персонажей «новой драмы»: «бездеятельный герой», которому в высокой степени присуща рефлексия и безинициативность: «Такой герой осознавал сложность жизни, его не покидало состояние безысходности, что дало основание говорить об апокалиптическом (эсхатологическом) мировосприятии, обусловленном самой действительностью, ее глубоким кризисом» [2, с. 104]. Следующий в данной типологии – «маленький человек-маргинал», которого в пьесах представляют «герои маргинальные (наркоманы, проститутки, скинхеды), но маргиналы особого рода – подростки, выброшенные за пределы нормального существования» [2, с. 104]. В типологии персонажей «новой драмы» выделяется «герой-жертва»: «как правило, это молодые люди, жизненные перспективы которых заменены безысходностью или фатальной обреченностью» [2, с. 105]. В противовес последнему, современная драматургия представила «героя жестокого», «для которого социальное отчуждение и ненависть становятся нормой жизни» [2, с. 105].

В связи с ослаблением сюжетного стержня, при котором событийная канва в пьесе перестает играть ключевую роль, внимание с сюжета переносится на «языковую игру: персонажи в пьесах постмодернизма осуществляют себя не столько в поступках, сколько в словах – горьких шутках, перифразах, каламбурах, непрерывной языковой эксцентрике» [3, с. 216]. В плане тематики для «новой драмы» характерно обращение к табуированным сферам жизни, которое, как правило, порождает тенденцию к использованию ненормативной лексики, особое внимание при этом уделяется маргинальным слоям общества. Нередко пьесы «новой драмы» представляют собой «концентрированное изображение грубого и жестокого, показывая те стороны действительности, которые относятся к сфере “низкого”, рисуя их натуралистически, эпатажно, не боясь ненормативного слова» [1, с. 32]. Причем в произведениях восточнославянского сегмента концентрация насилия и жестокости значительно выше в сравнении с западноевропейской драматургией.

Сюжет «Пластелина» В. Сигарева, знакового представителя «новой драмы», сосредоточен вокруг жизни 14-летнего подростка Максима, который ежедневно подвергается нападкам со стороны учителей, сверстников и незнакомцев. Противостояние главного героя и враждебного ему мира

заявлено уже в списке действующих лиц пьесы: Максим, Она и Другие, где подросток Максим – главный герой, загадочная Она – воплощение недостижимого, неземного идеала, а под обобщенным названием «Другие» скрываются все остальные персонажи, которые ожидаемо обезличены и гротескно безобразны в своих пороках.

Действие разворачивается в пространстве провинциального города. В ремарках кратко описываются декорации пьесы: пятиэтажные «хрущевки», бесконечные ряды кирпичных «китайских стен», пивные бутылки на тротуаре, заваленные мусором детские площадки. Любое столкновение героя со внешним миром заканчивается плачевно – это или моральные унижения (эпизод с соседом и Людмилой Ивановной), или физическое насилие (избиение сверстниками, эпизод с невестой). Весь сюжет состоит из злоключений Максима и заканчивается его смертью.

«Пластилин» исследователи относят к гиперреализму, творческие приемы которого позаимствованы литературой из живописи и фотографии в конце XX – начале XXI в. Среди стилевых примет данного течения называют экспрессивную динамику, фотографичность (что сближает его с натурализмом), некую «разорванность» композиционной структуры и поливариантность центрального образа» [6, с. 11]. В пьесе Сигарева центральным образом является пластилин: главный герой использует его для того, чтобы создать собственный мир – здесь можно провести параллель с хрупкой ранимой фигурой творческого человека, который ищет спасения в иллюзиях, избегая реального мира. В то же время подросток, окунаясь во взрослую и враждебную среду, вынужден претерпевать трансформацию – окружающая реальность побуждает его проявлять жестокость – ради защиты ему приходится грубить другим людям и убегать от них; бегство и насилие – единственные знакомые ему способы взаимодействия. Все лучшее, что было или могло быть в герое, погибает. Название пьесы символично: для окружающего мира Максим является пластилином, из которого пытаются «вылепить» подходящую, социально одобряемую фигуру в обществе преступников, маргиналов и просто жестоких корыстных людей. Однако герой сопротивляется давлению и не принимает законы, по которым живут окружающие.

Трагический финал, связанный со смертью главного героя, кажется заведомо predetermined, закономерным, одновременно даже приобретающая положительную коннотацию, если рассматривать гибель как освобождение от жестокого мира. Обращаясь к типологии С. Я. Гончаровой-Грабовской, можно отнести главного героя «Пластелина» сразу к обоим типам – маленький человек-маргинал и герой-жертва – с большим тяготением к последнему.

В противоположность гиперреалистическому «Пластину» в пьесе К. Стешика «Спички», представителя современной белорусской драматургии, преобладает лирическое начало, сюжетный стержень ослаблен, в центре сюжета – сцены из жизни персонажа по имени Толя. Толя живет в небольшом городе («новая драма» вновь поднимает тему провинции) и ведет обычную жизнь: с женой воспитывает ребенка, ходит на работу – в пьесе не указан род его деятельности и, вероятно, это не имеет существенного значения. Местом действия чаще всего становится открытое пространство (за исключением шестого и одиннадцатого эпизодов): герои сидят на лавочке в парке, у подъезда, у озера, на остановке. Так, в первой половине пьесы Толя проводит время на лавочке, меняется только его окружение: он сидит в одиночестве, или со своим другом Максимом, или с другими знакомыми. Условно можно провести черту между первой и второй частями пьесы, и отделяет эти части друг от друга смерть Максима, которая является серьезной сюжетной вехой, когда звучание пьесы из непринужденного и временами комичного превращается в более напряженное. Вслед за этим изменяется характер главного героя: он становится более деятельным, потому что осознает скоротечность жизни и ценность каждого дня.

Несмотря на то что «Пластину» и «Спички» представляют собой полярно противоположные полюса «новой драмы» – гиперреалистический и условно-метафорический соответственно, по мере их исследования обнаруживаются определенные сходства. Название обеих пьес обозначает предметы быта, которые в контексте произведений приобретают метафорическое значение: образ спичек в одноименной пьесе выступает как символ хрупкости и слабости современного человека, который, хотя и обладает необходимыми ему благами, но остается незащищен перед лицом бытия.

В «Спичках» список действующих лиц, традиционно располагающийся в начале пьесы, отсутствует. Всего в пьесе представлено семь персонажей: Толя, его друзья Максим и Антон, жена Максима Маша, Собачница, дядя Ваня и Дедок, последние два персонажа – соседи Максима по больничной палате. Характеристики персонажей отсутствуют: нет указаний на род деятельности, особенности внешнего вида, манеру держаться. Автор абсолютно не уделяет внимания внешним, бытовым сторонам жизни героев, делая акцент на их мыслях и рассуждениях.

Главный герой пьесы в начале предстает потерянным и инертным человеком, не проявляющим интереса к жизни. Он думает, курит и аккуратно складывает обуглившиеся спички обратно в коробок. Создается впечатление, будто в жизни его ничего не занимает. Толчком для изменений становится смерть близкого друга – это событие повлекло за собой пере рождение главного героя, помогло ему избавиться от бесконечной рефлексии.



сии и бездеятельности. Однако вскоре Толя погибает в нелепой стычке с Собачницей. Особенно неожиданной представляется данная сцена оттого, что в целом пьеса имеет спокойное, медитативное настроение. Впрочем, и смерть Толи не воспринимается как трагическое событие – события «новой драмы» совершаются в атмосфере «сугубо интеллектуальной рефлексии» [5, с. 358].

И герой-жертва Сигарева, и бездеятельной герой Стешика оказываются обречены на смерть. Однако если в «Пластине» мир по отношению к человеку жесток, то в «Спичках» – безразличен. Такое различие в мировосприятии, отраженное в драматургических произведениях, объясняется как, несомненно, отличными друг от друга творческими методами авторов, а отчасти продиктовано сменой ценностной парадигмы: пьесы написаны с 15-летней разницей.

#### **Список использованной литературы**

1. Гончарова-Грабовская, С. Я. Поэтика современной русской драмы: конец XX – начало XXI века : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2003. – 70 с.
2. Гончарова-Грабовская, С. Я. «Новая драма» рубежа XX–XXI вв. и полемика вокруг нее / С. Я. Гончарова-Грабовская. – СПб., 2007. – С. 100–107.
3. Лейдерман, Н. Л. Драматургия постмодернизма / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Современная русская литература: 1950–1990-е годы : в 2 т. – Т. 2. – 688 с.
4. Богданова, П. Б. «Новая драма»: модель жертвы / П. Б. Богданова // Современ. исслед. соц. проблем. – 2015. – № 8. – С. 52.
5. Плеханова, И. И. Новая драма XXI века: лирический модус трагического / И. И. Плеханова // Философия жизни в русской литературе XX–XXI века: от жизнестроения к витальности. – Иркутск, 2013. – С. 357–368.
6. Страшкова, О. К. Смыслы и формы «новой драмы» в истории русской драматургии конца XIX– начала XX века : дис. ... док-ра филол. наук : 10.01.01 / О. К. Страшкова. – Ставрополь, 2006. – 542 л.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

**А. Н. ЦУБАНОВА**

Россия, Смоленск, Смоленский государственный университет  
Научный руководитель – Л. В. Павлова, доктор филол. наук, профессор

## **ОБРАЗ СОЛНЦА В АРМЯНСКОМ ТЕКСТЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

**Ключевые слова:** солнце, Армения, лексические комбинации, Арарат, образ, армяне, армянский.

**Аннотация.** Исследование, результаты которого изложены в статье, посвящено одному из важных образов армянских текстов в русской литературе – солнцу. Применение программного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах» к корпусу текстов антологии «Армения в зеркале русской поэзии», включающих в себя лексему *солнце*, показало, что, наряду с предсказуемыми пейзажными мотивами, образ солнца приобретает дополнительный смысловой ореол в текстах разных авторов. Анализ произведений с лексической комбинацией армяне – армянский – солнце позволил выявить скрытые смысловые оттенки образа в трех произведениях антологии («Масис», «Братьям армянам» и «Волшебный свет воды армянской»), принадлежащих разным поэтам.

Наше исследование посвящено одному из важных образов «армянского» текста в русской литературе – солнцу. «Армянский» текст изучается нами в рамках проекта, поддержанного грантом РНФ № 22-18-00339, «Электронный ресурс “Армянский текст русской поэзии”»: репрезентация локального текста русской литературы».

Солнце в культуре всех народов имеет сакральное значение. Издревле ему поклонялись, отождествляя с божеством. Символ солнца изображали на домах и одежде, делали украшения, похожие на него, считая их оберегами от злых духов. Исследователи выявили и разносторонне описали солярную символику в народной традиции. Так, в Якутии люди считали солнце «живительным источником», перевозносили его в божественный пантеон, олицетворяли. По якутским поверьям считалось, что все хорошее в жизни человека связано именно с присутствием солнца, а плохое – с его отсутствием [2, с. 430].

Если рассматривать солнечный культ в осетинской мифологии, то солнце уже может иметь семью, проявлять характер, представлять в разных образах. «Архетип культа Солнца распространен не только в устном народном творчестве, но и в ритуалах, обрядах и символике осетин. Осетины обоготворяли и представляли его в антропоморфических или зооморфических образах: Уастырджи, Сослан, Батраз, Сайнаг-алдар,

Колесо Балсага, конь, олень, орел, ласточка. Символами солнца выступают: камень, колесо, чаша, яйцо» [5, с. 2548].

В русской культуре и мифологии солнце также тесно связано с богами: «Солнце предстает как источник жизни, источник различных благ (в том числе в социально значимой сфере: Дажьбог считался первым правителем, учредителем календарного счета дней, законодателем). Солнечная символика (крест, круг, колесо, свастика, глаз в круге и т. д.) неизменно украшала одежду и головные уборы славян, осуществляя функции оберега» [7, с. 111].

Позднее столь же значимое место образ солнца занял и в мировой литературе. В художественных произведениях он может сохранять мифологическое значение, использоваться сугубо как часть пейзажа, может наделяться индивидуально-авторскими смыслами.

М. Ю. Лотман писал: «... символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата – органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста в глубь памяти, а символ – из глубин памяти в текст» [6, с. 194]. Но солнце Армении, которое стало объектом нашего исследования, иное. В отличие от символа солнца, присутствующего в поэтических мирах многих авторов, солнце «армянского» текста свободно от скрытых смыслов и символизма: «Итак, воспетое в веках поэтами, философами, художниками и композиторами армянское солнце предопределило появление прямодушной армянской ментальности, не склонной к иносказаниям, за которыми можно спрятаться. Еще раз повторимся: к аллегории, символам это не имеет никакого отношения» [3]. В центре нашего внимания – образ солнца в произведениях русских авторов, писавших об Армении.

Материалом исследования стало третье издание антологии профессора М. Д. Амирханяна «Армения в зеркале русской поэзии» под редакцией доктора филологических наук, профессора И. В. Романовой [1]. В сборнике представлено 600 стихотворений ста русских поэтов. Упоминание о солнце отмечено в 79 текстах антологии.

Для анализа образа солнца в армянском тексте русской литературы нами был использован программный комплекс «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах». Его применение позволяет выявить повторяющиеся группы лексем, которые встречаются как в текстах одного автора, так и в нескольких. Такие группы принято называть «лексические комбинации». Слова-компоненты, входящие в них, как правило, не имеют между собой никаких видимых связей, но при неоднократном соседстве, по неочевидным причинам, создают дополнительную смысловую нагрузку.

Работа данного программного комплекса и его результаты неоднократно были описаны в работах Л. В. Павловой и И. В. Романовой [4]. Данная программа является еще одним важным шагом на пути к реконструкции поэтических образов литературы, к выявлению закономерностей и установлению связей как внутри текста одного автора, так и текстов нескольких поэтов. Благодаря данному подходу нами были выявлены неочевидные вариации смысловой реализации образа солнца в «армянском» тексте русской литературы.

Согласно данным, полученным в ходе работы с программным комплексом, рядом с лексемой *солнце* в антологии «Армения в зеркале русской поэзии» часто появляются следующие слова-спутники: Армения (9 раз), песня (4), армянский (4), земля (3), день (2), гора (2), край (2), страна (2), душа (2), камень (2). Среди менее употребительных, встретившихся единожды: жизнь, ветер, обветрить, рыжий, небо, света, веко, сердце, народ, Арарат, святой.

Если рассматривать двухкомпонентные лексические комбинации, то к наиболее частотным словам-спутникам солнца относятся: свет (15 раз), гора (14), Армения, земля, небо (все по 13), Арарат, жизнь, душа (все по 12), армянский (10), песня (10), страна (9), день (8).

Всего в антологии «Армения в зеркале русской поэзии» было зафиксировано 150 лексических комбинаций с компонентом «солнце». Наше внимание было обращено на трехкомпонентные комбинации, поскольку двухкомпонентные менее показательны как предмет исследования: они могут являться звеньями более длинных лексических комбинаций.

Трехкомпонентных комбинаций было выявлено 22:

- земля – песня – солнце (частотность – 9);
- душа – народ – солнце (частотность – 7);
- Армения – солнце – страна (частотность – 7);
- гора – жизнь – солнце (частотность – 6);
- армянский – камень – солнце (частотность – 6);
- песня – святой – солнце (частотность – 6);
- Армения – песня – солнце (частотность – 6);
- Армения – душа – солнце (частотность – 6);
- Армения – камень – солнце (частотность – 6);
- Арарат – земля – солнце (частотность – 5);
- край – солнце – страна (частотность – 5);
- край – песня – солнце (частотность – 5);
- армянин – армянский – солнце (частотность – 5);
- армянский – земля – солнце (частотность – 5);
- Армения – день – солнце (частотность – 5);
- Армения – армянский – солнце (частотность – 5);

- Армения – сердце – солнце (частотность – 5);
- Армения – гора – солнце (частотность – 5);
- Армения – веко – солнце (частотность – 5);
- день – света – солнце (частотность – 5);
- ветер – небо – солнце (частотность – 5);
- обветривать – рыжий – солнце (частотность – 5).

Среди выявленных комбинаций рядом с *солнцем* часто появляются лексемы, которые формируют вертикаль, объединяющую пространственные плоскости «земля – небо»: земля, небо, гора, край, страна, ветер, камень. Солнце связано с каждой из них:

Выжги солнцем ее или ливнями вытравь,  
 Все равно из тумана проступит вдали  
 Эта полная света и красок палитра  
 Изумрудной, багровой и рыжей земли.  
 («Август» М. Л. Матусовский) [1, с. 348]

Живем мы все под общей кровлей неба  
 В различных комнатах, семьей большой.  
 Судьба была жестока и свирепа,  
 Но мы остались чистыми душой.

Душа народов наших – лучик солнца,  
 Несущий свет, дарующий тепло.  
 Мы – словно два знакомых незнакомца,  
 Нам узнавать друг друга повезло.  
 («Продолженье сердца» В. В. Коноплев) [1, с. 502]

Вполне предсказуемо появляются лексемы *день*, *небо*, *жизнь*, которые непосредственно связаны со светилом, менее очевиден, но объясним *ветер*. Наибольший интерес вызывает лексическая комбинация, где *солнце* соседствует не только с компонентом *армянин*, но и с *армянский*, вбирая в себя тем самым еще и смысл «принадлежность стране». Эта комбинация встречается в трех произведениях: «Масис» (Ю. Помазов), «Братьям армянам» (С. Заров), «Волшебный свет воды армянской...» (И. Калугин). Все они принадлежат разным авторам, что позволяет выявить общие закономерности в творчестве разных поэтов.

В стихотворении «Масис» солнце появляется уже в самом начале. Оно предвещает утро – восходит, озаряя своим светом Арарат: «Всходило солнце в дымке – и **Масис** // Зарозовел, как юноша невинный» [1, с. 571].

Изначально кажется, что *солнце* здесь выступает сугубо в качестве детали пейзажа. Но дальнейший анализ показывает, что этот образ наделен и добавочной смысловой нагрузкой в тексте. С одной стороны, солнце освещает все на своем пути, с другой – оно позволяет Арарату отбрасывать тень на землю. Этой тенью великая гора «тянется» к землям той страны, которой принадлежал изначально – к Наири, т. е. Армении, к армянскому народу: «Тянулся тенью он к отчизне изначальной, // К праматери армян – прекрасной Наири» [1, с. 571].

Как известно, 16 марта 1921 г. Советской Россией и кемалистской Турцией был подписан Договор о дружбе и братстве. По одному из условий этого договора территории Карс, Ардаган и Сурмалинский уезд с горой Арарат были отданы Турции. Так территория, на которой возвышается гора, стала турецкой землей. Отсюда и появляется образ «кордона» в стихотворении, который так легко преодолевает тень Масиса: «И тень через кордон упала вниз, // В заветные армянские долины» [1, с. 571].

Солнце здесь становится помощником, который позволяет могучей и неподвижной горе вновь, хоть и ненадолго, вернуться в родные земли, в армянские долины. Оно выступает в качестве связующего звена между армянами и тем, что когда-то было армянским – священным Араратом. Восход солнца как бы приносит радость Масису. С появлением его на небе, Арарат «зарозовел», поскольку счастлив вернуться на родные просторы, к родному народу.

Таким образом, в данном стихотворении лексическая комбинация *армянин – армянский – солнце* отражает присутствующий в тексте мотив единения разлученных некогда Арарата и Армении. Никакой человеческой прихотью возведенные кордоны не способны разлучить их, разорвать их глубинную связь. Солнце с высоты видит несправедливость этой разлуки и помогает священной горе тенью своей прикоснуться к родной Армении.

Второе стихотворение, в котором встречается рассматриваемая нами лексическая комбинация – «Братьям армянам». Здесь звучит тема сложной судьбы армянского народа. И в отличие от первого произведения, где радостные настроения сопровождались восходом солнца, здесь говорится о заходе солнца, которому сопутствует печаль:

С давних пор над печальной армянской землей  
 Все в крови, солнце жутко светило  
 И, свой путь отмечая кровавой стезей  
 Среди стонов страны заходило [1, с. 228]

Образ Солнца рисуется в мрачных тонах. Оно все в крови, светит жутко, отмечает свой путь кровавой стезей, покидает небосвод. Все эти де-

тали указывают на то, что главная функция образа солнца – не деталь пейзажа, а выражение состояния подавляемого армянского народа. Оно мрачно, кровит, т. е. страдает вместе с армянами. Тяготы судьбы довлеют над гордой страной, но она не падает духом:

Мы привыкли сносить все удары судьбы.  
С верой в Бога терпеть поруганья,  
И никто, никогда не услышал мольбы:  
Мы врагам не покажем страданья!..

Но наступит пора за позор отомстить  
И сломить нечестивых гордыню,  
Тяжкий плен не сумел честь армян заглушить,  
Мы восстанем за нашу святыню!.. [1, с. 228]

Подобно солнцу, что с новым днем встает на небе, поднимется и Армения, чтобы дать отпор своим врагам. Отметим, что мотив захода солнца как отражение притеснения армян появляется и в других произведениях русских поэтов, например:

Уж радостью светлой теперь не блещут  
Армянок прекрасные очи;  
Печальные старцы угрюмо сидят:  
На улице дети уже не шумят;  
И солнца лучи уж не грея горят,  
И стали так холодом ночи...  
(«В защиту турецких армян» Е. Балкова) [1, с. 238]

Частотен в «армянском» тексте русской поэзии и традиционный мотив отождествления солнечного восхода со свободной и счастьем страны, новой жизнью, обновлением. Например:

Уходит скорбь во мглу веков...  
Испита чаша искупленья...  
И жизнь и солнце шлют свой зов,  
Поют о чуде воскресенья.  
(«Армении» Х. Бахчисарайцев) [1, с. 233]

Образ солнца в данном случае является неким отражением жизни Армении, зеркалом души и свободы армян. А честь и слава армянского народа уподобляются солнечному круговороту – после упадка, захода,

всегда следует рассвет и восход, несущий с собой обновление жизни и победу над всеми врагами армянских земель:

Да! поднимется гордый армянский народ  
Славной мощью былою воспрянет,  
Не сломил дух свободы томительный гнет  
С нашей смертью его лишь не станет!.. [1, с. 233]

Третье произведение – «Волшебный свет воды армянской...» Игоря Калугина. В нем также встречается лексическая комбинация *армяне – армянский – солнце*. Но в отличие от предыдущих стихотворений, образ солнца здесь представлен в иерархическом удвоении – *солнце солнц*. Дополненное риторическим восклицанием с возгласом «О!» это выражение приобретает особо торжественное звучание:

О кровь Армении! О слезы!  
О солнце солнц!  
О ранний камень! [1, с. 579]

Армения сочетает в своей силе и воле три стихии – воду, огонь (в виде солнца) и землю (в виде камня). Вода придает ей неповторимость, жажду движения, солнце – возрождение, камень – стойкость, непокорность.

Моя Армения – под маской,  
Как цвет воды – непостоянна.  
Вода: неслыханная роскошь.  
Вода: достойное богатство.  
Вода: лоза.  
Она же розга.  
Сияет – значит, не погасла [1, с. 579]

И в этом стихотворении звучит тема несломленной Армении, которая продолжает расцветать и развиваться, выдержав множество горестей и печалей. Армянский народ с мужеством зажигал солнце своей Родины после каждой войны.

Значение рассматриваемой нами лексической комбинации *армяне – армянский – солнце* указывает на реализацию в текстах разных мотивов. Образ солнца может обозначать нить, соединяющую разлученные Масис и Армению, может отражать состояния страны, измотанной войнами, страдать вместе с армянским народом, а также предвещать скорое начало новой жизни и победу над врагами, а может представлять как ипостась самой



Армении. Во всех проанализированных текстах нет вариантов образа солнца как силы, враждебной армянскому народу. Русские поэты, пишущие об Армении в своих произведениях, создают образ солнечной страны, преисполненной веры в лучшее в плохие времена. Солнце в армянском тексте русской литературы – это характерная деталь армянских пейзажей, это реалия жизни – помощник в выращивании виноградной лозы, это символ радости и свободы в мирное время.

#### Список использованной литературы

1. Амирханян, М. Д. Армения в зеркале русской поэзии / М. Д. Амирханян. – Ереван : Копи Принт, 2022. – 664 с.
2. Голубь, Л. Е. Образ солнца в творчестве русских и якутских поэтов / Л. Е. Голубь // Переломные моменты истории: люди, события, исследования : материалы междунар. науч. конф., посвящ. 350-летию со дня рождения Петра Великого : в 3 т. – СПб., 2022. – Т. 2. – С. 429–437.
3. Олюнина, В. Армения – Солнце в квадрате [Электронный ресурс] / В. Олюнина. – Режим доступа: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/12/21/-2>. – Дата доступа: 19.02.2023.
4. Павлова, Л. В. Лексические комбинации в «Кормчих Звездах» Вячеслава Иванова (из опыта применения компьютерного комплекса «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах») / Л. В. Павлова, И. В. Романова // Новый филол. вестн. – 2021. – Вып. № 4. – С. 171–181.
5. Таказов, Ф. М. Архетипы солнца в осетинской мифологии / Ф. М. Таказов / Фундамент. исслед. – 2013. – № 10. – С. 2548–2551.
6. Лотман, Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. I : Статьи по семиотике и топологии культуры. – С. 191–199.
7. Ло, Хань Концепт «Солнце» в русской и китайской лингвокультурах / Ло Хань, Е. И. Голохова // В мире русского языка и русской культуры : сб. тезисов IV Междунар. студенч. науч.-практ. конф. – М., 2020. – С. 110–112.

[К содержанию](#)

УДК: 811.161.1

**Е. Ю. ЧЕРНОБАЕВА**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет  
Научный руководитель – Е. И. Абрамова, канд. филол. наук, доцент

## **КОНЦЕПТ «ЖЕНЩИНА» В РУССКИХ, КАЗАХСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ПАРЕМИЯХ**

**Ключевые слова:** паремия, концепт, национальная языковая картина мира, менталитет, ментальность.

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию концепта «женщина» в паремиях русского, белорусского и казахского языков, выявлению его семантики в приведенных языках, описанию сходств и различий данного концепта в трех лингвокультурах, а также определению национально-специфических особенностей картин мира русских, белорусов и казахов, а точнее, роли женщины в этих картинах мира.

Современная лингвистика изучает язык в русле антропоцентричной парадигмы, то есть все явления и изменения в языке познаются во взаимосвязи с человеком, его мировоззрением, сознанием и культурой. Лингвокультурология – актуальное направление лингвистики, которое занимается исследованием концептов. По мнению Ю. С. Степанова, концепт – это «сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, тот «пучок» представлений, понятий, знаний, ассоциаций, который сопровождает слово» [7, с. 43].

Концепт «женщина» относится к ключевым для раскрытия и понимания особенностей отношения к женщине и ее правам в различных культурах и выступает одним из важных элементов, который формирует языковую картину мира, закрепляя ее в национальной ментальности. На особенности концепта влияют культурные, социальные, экономические и исторические обстоятельства. Для изучения и сопоставления особенностей этого концепта в русском, белорусском и казахском языках были выбраны паремии. Паремии – это высказывания, которые содержат жизненные наставления обычно в форме кратких и запоминающихся выражений. Они служат для передачи опыта предков, а также для формулирования этических принципов и правил поведения [5, с. 19]. Паремии – пословицы и поговорки – не констатируют факт, а являются оценочными суждениями: они одобряют или осуждают, рекомендуют или предостерегают.

В русской, белорусской и казахской культурах для концепта «женщина» характерна реализация во взаимосвязи с понятием «мать» [7, с. 824]. Семья в этих культурах представляет особую ценность. Семейное благополучие и семейное счастье зиждется на крепких родственных

связях, культе матери, любви к детям. Согласно семантике русских паремий женщина-мать является самым дорогим, близким, родным и святым человеком, например: *Родных много, а мать роднее всего; Сердце матери лучше солнца греет; Нет милее дружка, чем родная матушка* [6, с. 198]. Белорусские паремии транслируют это же отношение: *Пры сонейку цепла, пры матцы добра; Мамина крыло і ў мароз цеплае*, но акцент во многих из них смещен на любовь к детям: *У сына балиць пальчык, а ў маці сэрца; Як дзіця плача, маткі сэрца з жалю скача* [3, с. 300].

Мужчина имел главенствующее положение в казахской семье, но к женщинам-матерям, родившим сыновей, также относились с уважением: *Оны өмірге әжелген ана бақытын күтуде – Мать, родившую сына, ждет счастье* [1, с. 99]. В некоторых казахских семьях до сих пор считают, что младший из сыновей должен оставаться в родительском доме до тех пор, пока мать жива. В пословицах также говорится о безграничном долге детей перед матерями: *Анаңды Меккеге үш рет өзің апар, анаңның қарызын өтемейсің – Трижды на себе мать в Мекку свози – с материнским долгом не считаешься* [1, с. 16].

Традиционным обществам (русскому, белорусскому, казахскому) свойственна патриархальная семья, где глава семьи – мужчина – авторитарно господствовал над всеми домочадцами. Мужчины в обществе и семье ценились больше: их рождение означало продолжение рода. Дочь, выйдя замуж, должна была уйти в семью мужа. Об этом свидетельствуют русские паремии: *Лучше сын из праха, чем дочка из золота; Дочь выносит, а сын приносит, Дочь – чужое сокровище; Сына корми – себе пригодится, дочь корми – людям снадобится* [6, с. 201].

В отличие от русских, в казахских пословицах отражено, что рождение дочери – радостное событие: *Бақыттың жаршысы-қызы – Дочь – предвестник счастья*. Дочерей лелеяли, баловали и наряжали: *Сіз тауыққа астық, қызыңызға – киім-кешек бермейсіз – На курицу не напасешься зерна, на дочь – нарядов; Қызы киіммен безендірілген, ұлы іспен тойланады – Дочь нарядами украшается, сын делами прославляется* [4, с. 79]. Привлекательная внешность рассматривалась как особый ресурс, капитал девушки, укрепляющий ее положение на «рынке невест» и эквивалентный социальным достижениям мужчины.

В традиционном обществе роль женщины – быть матерью и заниматься домашним хозяйством. Незамужняя женщина не считалась полноценным человеком, она не имела никаких прав и никакой защиты. Незамужняя женщина в контексте белорусских пословиц стремится как можно быстрее выйти замуж, причем совсем неважно за кого: *Сякі-такі абы быў, абы хлеба зарабіў; Ажаніся, каб дурні перавяліся; Як дваццаць тры, дык замуж пры, а як дваццаць пяць, дык дома сядзь; Дзявочы век як макаў цвет;*

*Хоць за казла, абы замуж пайшла; Хоць за старца, абы не астаца; Хоць за пенюшка, калі няма жанішка; Выйсці хоць і за лапаць, абы не плакаць; Маўчу, дык пэўне замуж хачу* [2, с. 254]. Огромным несчастьем для белорусской семьи было не выдать дочь замуж молодой: *Маліна не тое, што дзяўчына: чым болей спее, тым смачней бывае; Няма злей асенняй мужі і дзеўкі-векавухі* [2, с. 265].

В Беларуси существовал обычай водить девушек на базар, где можно встретить жениха из другой деревни: *Я за свайго Кузьму любую вазьму, а ты сваю Арынку наводзіш на рынку* [3, с. 271]. Пословицы (*Замуж, калі хочаш, – не скочыш, а ідзі, калі бяруць; Хлопец жэніцца, як хлеб ёсць, дзеўка выходзіць замуж, як сваты прыйдуць* [2, с. 56]) показывают, что мужчина выбирал себе невесту, а не она его. У женщин такого преимущества не было. Очень мало паремий, которые ставят под сомнение необходимость брака: *Адзін Сцяпан – заўсёды пан, а калі і нястача – дзіця не плача; Адна галава – не бяда, а калі і бяда, то адна; Ажаніцца – не напасць, каб жаніўшыся не прапасць; Страчаліся – цалаваліся, у адну хату сышліся – за чубы ўзяліся; Ажаніся – кепска, не жаніся – яшчэ горш; Гарэлка горкая, ды п'юць, кепска замужам, ды дзеўкі ідуць; Замуж выйсці – гора знаць: позна легчы, рана ўстаць* [2, с. 197].

В пословицах русского, белорусского и казахского народов ценятся житейская мудрость, сговорчивость и смекалка женщины: *Чем умнее жена, тем сильнее семья; Дом держится не на земле, а на жене* [6, с. 269]; *Калі добрая жонка, то гора напалову, а радасць удвая* [2, с. 275]; *Жақсы әйел жаман адам ханга айналады – Хорошая женщина плохого мужчину сделает ханом* [1, с. 56].

Народы признают женскую мудрость, ум, способность оказывать положительное влияние на мужчину: *Без мужа, что без головы, без жены, что без ума* [6, с. 207]; *Муж у сям'і – галава, а жонка – шыя, куды шыя захоча, туды галава і паверне* [1, с. 542]; *Күйеуі әйелі жоқ, қазақ атсыз – Муж без жены, что казах без коня* [1, с. 123].

Дом без жены словно сирота – утверждают казахские пословицы: *Күйеуін қуантқан әйелі және бүкіл ауыл қуантады – Жена, угодившая своему мужу, и всему аулу угодит* [4, с. 86]. Считалось, что муж, потерявший жену на половине жизненного пути, несчастен: *Бақытсыздық-жолдың жартысында жылқыны жоғалту, өмір жолының жартысында әйелсіз қалу – Несчастье – на половине дороги коня лишиться, на половине жизненного пути без жены остаться* [4, с. 78].

Самая яркая черта казахского менталитета – гостеприимство. Гостей одаривали, предлагали все самое лучшее, что есть в юрте. Скупость не приветствовалась, поэтому жена должна была быть радушной хозяйкой, в доме которой никогда не переведутся гости: *Егер әйелі жақсы болса,*

*қонақтар үйге ауыспайды, егер әйелі жаман болса, тіпті досыңыз сіздің үйіңізді айналып өтеді – Если жена хорошая, гости не переводятся в доме, если жена плохая, даже друг обходит твой дом* [4, с. 56].

Однако есть немало пословиц и поговорок, в которых представлены недостатки и пороки женщины: глупость, излишнее любопытство, упрямство, болтливость, лень, скандальность и непостоянство. Время показало, что все эти утверждения являются сексистскими и характеризуют как мужчину, так и женщину. Необоснованно, например, высмеиваются умственные способности женщин в русских пословицах: *Волос долог, ум короток; Бабы умы разоряют дома; Меж бабым да и нет не проденешь иголки; Девичьи (женские) думы изменчивы* [6, с. 132].

Пословицы и поговорки свидетельствуют и о глубоком проникновении в народное сознание мысли о недопустимости лидерства женщины в семье, о необходимости применения насилия к жене: *Няхай (хай) той бык здохне, якога пабора карова; Любі жонку, як душу, а калаці, як грушу; Жонку і змяю на галаве удар* [1, с. 89]; *Кого люблю, того и бью; Жену не бить – милым не быть; Женщина с сердцем, муж с перцем – натрирай ей нос; Чем больше жену бьешь, тем щи вкуснее; Люби жену как душу, трясси ее как грушу* [6, с. 201]. Но есть белорусские пословицы с противоположным смыслом: *Біла жонка мужыка, рукі закасаўшы, а ен ей пакланіўся, шапачку зняўшы; Гора табе, воле, калі цябе карова коле* [3, с. 78].

Таким образом, общим для паремийного фонда трех этносов является зафиксированное в народном сознании представление о женщине как о матери, хранительнице семейного очага. Но есть и различия в семантической структуре концепта. Так, для русских важно, чтобы женщина была доброй, хозяйственной и выносливой, казахи ценят в женщине гостеприимство и веселость, в то время как белорусы ценят женщину-мать, оберегающую своих детей, готовую заботиться о них. Безусловно, многие из паремий закономерно транслируют неактуальные для современности суждения: женщина зависит от мужчины, главное – выйти замуж в молодости, женщина обязана терпеть насилие и издевательства от мужа. Патриархальный уклад жизни разрушается, и, к счастью, у многих женщин сейчас есть возможность сделать осознанный выбор: самореализовываться и строить карьеру или растить детей и заниматься бытом.

#### Список использованной литературы

1. Захаров, В. Б. Казахские народные пословицы и поговорки / Б. И. Захаров, Т. А. Смаилова. – Алматы : ИД «Кочевники», 2002. – 216 с.
2. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 1. – 560 с.
3. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. / рэд. А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1976. – Кн. 2. – 616 с.

4. Рахметова, М. К. Казахские пословицы и поговорки / М. К. Рахметова. – Алматы : Кочевники, 2007. – 240 с.
5. Семененко, Н. Н. Прецедентный потенциал паремий как проблема семантического исследования / Н. Н. Семененко // Известия ВГПУ. – 2011. – 19–27 с.
6. Снегирев, И. М. Словарь русских пословиц / И. М. Снегирев. – Н. Новгород, 1997. – 416 с.
7. Степанов, Ю. С. Константы. Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Акад. проект, 2004. – 991 с.

[К содержанию](#)

УДК 070 316 7(4767)

## **ЧЖАН СЮНЬ**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет  
Научный руководитель – Т. А. Морозова, канд. филол. наук, доцент

## **ЖАНРОВЫЕ ЧЕРТЫ БЕЛОРУССКИХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЛЕГЕНД**

**Ключевые слова:** жанр, жанровые черты, фольклорная легенда, белорусские фольклорные легенды.

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению стабильных, вариативных и специфических жанровых черт белорусских фольклорных легенд, а также их проявлению в содержании текстов некоторых легенд, вошедших в сборник «Легенды і паданні» (1983) М. Я. Гринблата и А. И. Гурского.

Жанр легенды до сегодня является недостаточно изученным. В фольклористике наиболее авторитетным считается определение, данное Л. Г. Барагом в словаре «Восточнославянский фольклор» (1993): легенда относится «к прозаическим произведениям, фантастически осмысливающим (на основе распространенных в народной среде религиозных, исторических, социально-утопических, этических воззрений) события, относящиеся к явлениям живой и неживой природы или к миру растений, животных, людей (племен, народов и отдельных личностей), сверхъестественных существ (Бог, святые, ангелы, нечистые духи)» [3, с. 128]. Данного определения придерживается и российский историк литературы А. Н. Николюкин [8, с. 433]. Позднее белорусский исследователь А. И. Гурский в энциклопедии «Беларускі фальклор» (2006) дал следующее лаконичное определение: легенда – «фольклорный или литературный жанр, где фантастические события или образ представляются как реальные» [2, с. 17] (перевод цитат из белорусскоязычных источников здесь и далее – Т. А. Морозова). Таким образом, исходя из существующих в научной литературе толкований определения легенды, в своем исследовании мы будем опираться на следующую собственную дефиницию: легенды – это прозаические произведения, в которых события, связанные с миром растений, животных, людей, с явлениями неживой природы, фантастически осмыслены. Они имеют объяснительную и нравоучительную функцию, связаны с христианскими представлениями, существуют в устной и письменной форме.

Историографический анализ изданий, в которых публиковались легенды, показал, что только Е. Ф. Карский, белорусский собиратель фольклора, специально останавливается на белорусских легендах в своем

фундаментальном труде «Белорусы» (1916). Легендам он посвятил неполные десять страниц, на которых рассматривает только четыре произведения («О мужике, который сжег жестокого пана и попал за это в «панское пекло»», «Христов брат», «О разбойнике, который раскаивается», «Премудрый Соломон»). Данные произведения он охарактеризовал как тексты с «высоко этичными особенностями, которые объясняются общим религиозным мировоззрением народа» [7, с. 475].

В 70–80-х гг. XX в. собирательство и публикации белорусских фольклорных легенд и преданий активизировалось в связи с подготовкой академического издания «Легенды і паданні» (1983), составителями которого являются М. Я. Гринблат и А. И. Гурский, а редактором тома – А. С. Федосик. В своем исследовании мы опираемся именно на данное издание как на основной источник изучения жанровых черт белорусских фольклорных легенд. Также нами было выявлено, что собиранием, обработкой и изданием легенд занимались также и не фольклористы. В частности, мы используем издание современного белорусского историка-литературоведа И. Н. Кузнецова «Беларусь легендарная» (2020), в которой он собрал переводы текстов белорусских легенд на русский язык в художественной обработке Н. Бунько, И. Кузнецова, И. Саверченко и др.

В конце XX в. появились теоретические работы по легендам, в которых были описаны такие их жанровые признаки, как наличие мотивов необыкновенного и сверхъестественного, героев духовного обновления и социального превращения; личная выдвинутость героя из ряда обыденных персонажей; экзотичность обстановки действия для современности и среды, передающей легенду; соединение концовки легенды с всеразрешающим вмешательством высшей силы [6; 9]. Так, русская исследовательница Н. А. Тулякова выделяет такие стабильные жанровые черты фольклорных легенд, как «модальность повествования; событийность, фабульность повествования; чрезмерность какого-либо признака в образе главного персонажа; нарушение запрета как один из элементов композиции (завязка и кульминация); наличие фантастического элемента и соприкосновение героя с другим миром, пространственная оппозиция «свое – чужое»; способность художественного пространства концентрировать в себе различные временные пласты; подчеркнутое значение суточного времени (решающие события происходят ночью)» [9, с. 43]. Также она выделяет вариативные черты легенд, к которым относит «модус повествования (драматический, комичный, ироничный); степень точности исторического времени, места действия, имен персонажей; опора на подтекст (декларируемая и действительная); наличие религиозной тематики; характер развязки» [9, с. 43].

Л. Л. Ивашнева отмечает такие специфические черты легенд, как «духовная доминанта сюжетного повествования; своеобразный хронотоп;



особая система персонажей: небожители (Бог, Богородица, апостолы, ангелы, святые), люди, а также другие земные существа» [5, с. 24].

Среди белорусских фольклористов к жанру легенды и теоретическому осмыслению ее черт обращалась Т. В. Лукьянова, которая рассматривала историко-мифологическую картину мира легенд и выделила одну, но самую важную жанрообразующую черту легенды – событие [6, с. 28].

Таким образом, одной из актуальных задач белорусской фольклористики является исследование жанровой природы белорусской фольклорной легенды, а также научное описание ее доминантных жанровых признаков. Структурное многообразие фольклорных легенд и их недостаточная изученность осложняет проблему жанровой атрибуции.

Анализ легенд из сборника «Легенды и паданні» показал, что определяющей жанровой чертой белорусской фольклорной легенды является их отнесенность к повествованию о будто бы настоящих событиях. В них отражались древние представления о происхождении мира, об отдельных явлениях живой и неживой природы, явлениях социального характера, а также рассказы о персонажах церковно-религиозного круга, преимущественно о Боге, Богородице, святых, персонифицированных праздниках. Например, легенды «Адкуль свет пайшоў» [4, с. 37], «Стварэнне чалавека» [4, с. 47], «Адкуль пайшлі беларусы» [4, с. 79], «Пра паходжанне бусла» [4, с. 59] можно считать своеобразным пересказом, народной «редакцией» библейской версии.

Интересна по содержанию в плане отражение жанровой черты личной выдвинутой личности человека, непохожего на других, легенда о происхождении белорусов. Юноше Белополю отец ничего не завещал, но братья выдумали двух собак, пустив которых направо и налево брат получит часть земли. Но Белополь пустил двух птиц, за которыми погнались собаки и не вернулись до сих пор. В итоге по их следам появились реки Двина и Днепр, а по их берегам поселились люди, которые взяли свое начало от Белополя и его потомства, они стали называться белорусами [4, с. 82]. Личная выдвинутость героя из ряда обыденных персонажей отчетливо прослеживается, например, в легендах «Асілак» [4, с. 48–49], «Пра асілкаў» [4, с. 49], «Асілкі» [4, с. 49–50], «Веліканы» [4, с. 50–51].

Необходимо подчеркнуть такую важную особенность многих белорусских «религиозных» легенд, как определенное иронически-шуточное отношение к Богу, его апостолам и святым, к их действиям. Белорусский фольклорист А. С. Федосик отмечал, что «с развитием в народе свободомыслия легенды по существу превратились в сатирические пародии, в которых резко высмеивались отдельные библейские мифы» [10, с. 65].

Фольклорные легенды насыщены фантастикой, в них действуют сверхъестественные силы. Фантастика ряда фольклорных легенд, особенно

этиологических, оказалась под сильным воздействием библейской мифологии, апокрифической и житийной литературы.

Среди белорусских фольклорных легенд значительную группу составляют легенды этиологического, объяснительного содержания. Они рассказывают о происхождении мира, земли, неба, человека, разных животных и растений.

Самую многочисленную группу фольклорных легенд составляют легенды морализаторского характера. Это рассказы о странствованиях Бога с его апостолами и святыми по земле («Багач і бедная ўдава» [2, с. 130], «Бог і ўдава» [4, с. 131], «Бог карае завідущых» [4, с. 134], «Святы Петра і прагна я баба» [4, с. 116], «Чаму бабы працуюць, не адпачываючы» [4, с. 103] и др.). К ним относятся также легенды о грехах и их прощении, о поведении людей, добропорядочности, о разных чудесах святых, чудодейственных образах и др. В этих легендах нашли художественное воплощение общепринятые нормы этики и гуманизма, которые возникли и развились на жизненной основе в среде народных масс. Народ всегда сурово осуждал нарушение таких моральных норм, как трудолюбие, гостеприимство, радушие, благодарность за доброту, и часто это связывал с Богом. Иногда поступки бога в фольклорных легендах осуждались. Он отобрал, например, хлеб у человека, но сжалился над собакой и кошкой. («Чаму цяпер на полі малы колас?» [4, с. 75]). Не лучшими качествами наделены в легендах и образы святых угодников. Святые угодники Никола и Петр в легенде «Чаму зязюля кукуе толькі да Пятровага дня?» [4, с. 64] – моты и пьяницы.

Еще А. Н. Афанасьев, русский собиратель фольклора, отмечал: «В народной песне и сказке неоднократно упоминались священные писания и жития святых. Песня превратилась в поэму, сказка в легенду. Заимствованный материал более или менее подчиняется воле воображения людей. И странно было бы искать в этих произведениях религиозно-драматические воззрения людей» [1, с. 3]. И действительно, Бог и святые белорусских фольклорных легенд настолько «омужиченные», им в такой степени присущи все человеческие пороки, что они почти не отличаются от обычных людей.

Есть легенды, которые пробуют ответить на некоторые вопросы социальной жизни. Даже те четыре легенды, которые так старательно подобрал для рассмотрения Е. Ф. Карский и которые он считал особенно «высокоморальными», понятно, с точки зрения христианского учения, не лишены выразительной социальной окраски. Особенно интересной является легенда о разбойнике, который кается в своих страшных грехах. Нашел он избавление только тогда, когда убил еще большего грешника, войтамучителя крестьян, убил его и получил прощение своих бывших грехов. Вообще социальная направленность многих белорусских фольклорных

легенд выражала идеологию преимущественно беднейших слоев крестьянства и городских низов, мировоззрение народных масс в определенный исторический период. Социальный момент отчетливо выступает в легендах не только о боге и святых, но и особенно в легендах о происхождении помещиков, шляхты, а также различных явлений общественной жизни.

Таким образом, анализ теоретических работ по изучению жанра легенды показал, что к жанровым чертам белорусской фольклорной легенды относятся:

- 1) повествование о будто бы настоящих событиях;
- 2) наличие мотивов необыкновенного или сверхъестественного;
- 3) переживание героем духовного обновления и социального превращения;
- 4) личная выдвинутость героя из ряда обыденных персонажей;
- 5) экзотичность обстановки действия для современности и среды, передающей легенду;
- б) присутствие в концовке легенды всеразрешающего вмешательства высшей силы.

#### **Список использованной литературы**

1. Афанасьев, А. М. Народные русские легенды / А. М. Афанасьев. – Казань, 1914. – С. 3–4.
2. Беларускі фальклор : энцыклапедыя : у 2 т. / рэдкал. : Г. П. Пашкоў [і інш.]. – Мінск : БелЭнц, 2006. – Т. 2 : Лабараторыя традыцыйнага мастацтва. – Яшчур. – 832 с.
3. Восточнославянский фольклор : словарь научной и нар. терминологии / редкол. : К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. – Минск : Навука і тэхніка, 1993. – 378 с.
4. Грынблат, М. Я. Легенды і паданні / М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі ; рэд. тома А. С. Фядосік. – Мінск : Навука і тэхніка, 1983. – 544 с.
5. Ивашнева, Л. Л. К проблеме специфики и систематизации фольклорной легенды / Л. Л. Ивашнева // Филол. науки. Вопр. теории. – Тамбов : Грамота, 2016. – № 7, Ч. 1. – С. 24–26.
6. Кавалева, Р. М. Жанравы код фальклорнай карціны свету: Няказкавая проза. Дзіцячы фальклор. Загадкі. Казкі / Р. М. Кавалева, Т. В. Лук'янава. – Мінск : Белпрынт, 2012. – 122 с.
7. Карский, Е. Ф. Белорусы : в 3 т. / Е. Ф. Карский. – М., 1916. – Т. 3, Ч. 1 : Народная поэзия. – С. 475–485.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / А. Н. Николюкин (гл. ред.) [и др.] ; РАН, Ин-т научн. информ. по общ. наукам. – М. : Интервак, 2001. – 1596 с.
9. Тулякова, Н. А. Легенды и предания в русской литературе I-й половины XIX века : Рефлексивные жанровые стратегии // Вестн. Православ. Свято-Тихоновского гуманитар. ун-та. Сер. III, Филол. – 2019. – № 58 (январь – март). – С. 24–42.
10. Фядосік, А. С. Праблемы беларускай народнай сатыры / А. С. Фядосік. – Мінск, 1978. – С. 64–67.

К содержанию

УДК 821.161.1-Сологуб

**А. К. ШАГИНА**

Беларусь, Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. филол. наук, доцент

## **СЛОВО КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТАНАТОЛОГИЧЕСКОГО НАЧАЛА В РАССКАЗЕ «ЧЕРВЯК» Ф. СОЛОГУБА**

**Ключевые слова:** слово, образ, двоемирие, символ, танатология, Ф. Сологуб, символизм, Серебряный век.

**Аннотация.** В статье рассматривается специфика образности рассказа «Червяк» Ф. Сологуба, известного старшего символиста. Тема детства сплетается в произведении с темой разрушительной силы слова, посредством которого взрослый может так сильно повлиять на ребенка, что тот окажется не в состоянии справиться с обрушившимся на него испытанием. Название рассказа символично. Автор использует образ «червяка», выдуманного одним из героев для устрашения провинившейся девочки, как символ психологического поедания изнутри, деструктивного начала, в конечном счете ведущего к смерти. Танатологические черты проявляются и на уровне описаний внешних черт героев, однако ключевым оказывается соединение разных плоскостей двоемирия в душе главной героини Ванды, которая чувствует умирание и душевно, и физически. Ф. Сологуб представляет неотвратимость смерти, инициированной словом.

В основе сюжета одного из ранних рассказов Ф. Сологуба «Червяк» лежит образ смерти, который объединяет в себе мотив умирания тела и мотив воплощения слова.

В рассказе отчетливо виден принцип двоемирия, где двоемирие – идеалистическая философская концепция, в литературе некогда отражавшая романтическую эстетику посредством соединения материального и трансцендентного (воображаемого, потустороннего) уровней бытия. Со временем понятие «двоемирие» начало переосмысливаться, благодаря чему стало актуальным и для символизма, ярким представителем которого являлся и Ф. Сологуб. Это течение уделяло особое внимание мистической стороне зримого мира, ввиду чего создаваемые символистами художественные образы часто оказывались многомерными. Схожий принцип наблюдается в реализации танатологических мотивов рассказа «Червяк».

Двоемирие здесь воплощает столкновение мира физической реальности и мира мечтаний Ванды Тамулевич, главной героини. Земная жизнь Ф. Сологубу представлялась юдолью страдания [3], потому идея смерти – желанного исхода из чересчур несовершенной действительности – особенно развита в рассказе.

В первой главе с Вандой случается досадная неприятность. Она случайно разбивает чашку хозяина дома, что само по себе не предвещает ей ничего хорошего. Игривое, радостное настроение девочки сменяется страхом последствий, что на уровне эмоциональной сферы героини отражает деструктивную составляющую событий, близкую идее смерти. В виде наказания Анна Григорьевна, домовладетель, желает рассказать о происшествии мужу, который отличается своей жесткостью и тяжелым характером, после чего Ванда говорит ей: «Да простите же! Да прибейте лучше» [2]. Слова девочки отражают ее видение иерархии разрушительного: смерть предстает более желательной, чем ждущее ее далее наказание.

История литературы знает множество примеров, когда слово выступает не только как средство передачи информации, но и как символический элемент, емко воплощающий очень глубокие философские и эстетические идеи. Такой пример можно найти и в рассматриваемом рассказе, где слово, не связанное напрямую со смертью, оказывается воплощением танатологического начала.

Танатология – это наука о смерти, которая изучает ее физиологические и психологические аспекты. Затрагивает она и способы осмысления смерти через искусство. В рассказе «Червяк» автор использует множество слов для передачи негативных эмоций и описания мрачной атмосферы. Он употребляет в том числе слова, которые ассоциируются со смертью и умиранием, такие как «гниль», «труп», «скелет» и др. Подобный образный ряд напоминает о приближении смерти и неизбежности ее наступления.

Танатология прокладывает путь к изучению смерти как закономерного завершения жизни. Рассказ «Червяк» – это произведение, в котором автор глубоко анализирует тему смерти и ее влияние на человеческую жизнь тогда, когда человек не думает о приближении конца и не желает его, и тогда, когда человек осознанно погружается в эти мысли. В центре рассказа находится девочка Ванда, которая, по словам автора, была «жизнью обманута». Ее жизнь была полна страданий и разочарований, и она часто думала о смерти. В начале рассказа автор описывает Ванду как «белую, худую и бледную». Это первый намек на то, что героиня несет в себе признаки смерти. Однако для нее смерть была не концом жизни, а скорее новым началом. Она верила в бессмертие души и в то, что после смерти она продолжит жить в другом мире. Эта мысль даже отчасти могла утешать, потому что страдания не вечны.

Советский и российский литературовед В. В. Агеносов утверждал: «В рассказе пространство физической реальности предстает в виде воображаемой жизни – Чудовища, пожирающего живую душу Ванды» [1]. Чудовище многолико, ведь автор противопоставляет Ванду, озорного, радующегося мелочам, но тоскующего по родному дому ребенка, не одному

и даже не двум отрицательным персонажам: злой и раздражительной Анне Рубоносовой; ее младшей сестре, вызывающей ассоциации с молодой лягушкой; бездумно жестоким воспитанницам; Владимиру Рубоносому, который больше остальных негативно влияет на психофизическое состояние Ванды и, наконец, Червяку, который способствует ее будущей гибели [3].

Даже на уровне внешности Анны Григорьевны заметны нечеловеческие черты. Автор описывает ее так: «Зеленоватое лицо Анны Григорьевны принимало злое выражение, желтые клыки ее выставлялись из-под верхней губы» [2]. Ф. Сологуб не забывает и о психологическом портрете персонажа. Уже в начале произведения наравне с внешней характеристикой он демонстрирует негативные качества ее характера: «Анна Григорьевна сердито ворчала», «она была недовольна и тем, что обед еще не готов, а Владимир Иванович, муж Анны Григорьевны, должен сейчас вернуться из должности, и тем, что Ванда шалила», «часто имела злой и раздраженный вид», «любила щипаться», «зашипела Анна Григорьевна, зеленея и грозя Ванде желтыми клыками» [2]. Также Анна Григорьевна получает настоящее наслаждение от принесения боли другому человеку, что показано в эпизоде с разбитой Вандой чашкой. Она демонстративно кладет ее на самое видное место, получая удовольствие от страданий девочки, так сильно боящейся наказания [1]. На протяжении всего повествования о данной героине не было сказано ни единого положительного слова.

Следующий лик жизни Чудовища, по В. В. Агеносову, – Владимир Иванович. Портрет Владимира Ивановича также деэстетизирован: «Он пробирался по узким мосткам, молодежато ступая кривыми ногами и весело посматривая маленькими глазками, мерцавшими оловянным блеском на красном, веснушчатом лице» [2]. Многоликое Чудовище проступает зверем и в нем: Владимир Иванович кричит «свирепым голосом», а местами он «багровел и гневно рычал». Именно Рубоносое является тем, кто породил в сознании Ванды страх перед другим ликом Чудовища – червяком, «пожирающим» живую душу девочки [1].

Важно отметить, что метафора «Чудовища» вполне может быть отнесена с танатологическим началом, которое проявляется на разных уровнях образности рассказа. Самым важным ликом жизни Чудовища является сам Червяк. И именно он напрямую связан с мотивом смерти. Первое упоминание о нем слетает с уст Владимира Ивановича в порыве ярости: «Вот погоди, уже ночью, как только ты заснешь, заползет тебе червяк в глотку. Слышишь, курицына дочка, червяк! <...> Вползет червяк прямо в глотку, ясен колпак! Так по языку и поползет. Он тебе все чрево расколупает. Он тебя засосет, миляга!» [2]. Следует отметить высокий уровень мастерства описательности автора. Ф. Сологуб точно прорисовывает

процесс умирания девочки: Ванда постепенно внушает себе правдоподобность сказанных Рубоносовым слов, что медленно ведет ее к гибели.

В то время как Рубоносовы и девочки, с которыми живет героиня, не замечают всю сложность и нарастающую опасность предстоящих событий, ежедневно браня Ванду, она медленно предчувствует приближение своей смерти. «Червяк угнездился под сердцем и сосет беспрерывно и мучительно. <...> Боль становилась, казалось Ванде, нестерпимой. Она тихонько заплакала» [2]. Физическое совмещается с душевным, однако в этом случае двоемирие едино в негативной окраске происходящего.

Стадия веры в действительность существования Червяка достигает пика, когда психологическое состояние Ванды начинает довольно быстро и зримо выражаться в физическом. Ванда быстро худеет, глаза оттеняются синими пятнами. В ее образ все плотнее вплетаются танатологические черты. «Ванда знала, что погибает», она чувствовала, что смерть для нее становится единственной возможностью приблизиться к пространству мечты, к освобождению от терзаний внутренних и внешних. Ф. Сологуб как представитель старшего символизма считал, что смерть – возвращение к вечному бытию, прерванному жизнью. Поэтому смерть, изображенная им, воспринимается скорее как избавление, награда, спасение.

Ужасна судьба ребенка, выброшенного в страшный, нечеловеческий мир, разрушительная сила которого так велика, что он может убить даже не каким-то из реальных своих проявлений, а просто словом, выпущенным в порыве ярости и повлекшим за собой смерть юного и невинного ребенка. Червяк, вымышленный, не существующий в физической своей оболочке, но выраженный в слове, становится символическим воплощением танатологического начала, разрушающего человека до конца.

#### **Список использованной литературы**

1. Агеносов, В. В. История русской литературы серебряного века [Электронный ресурс] / В. В. Агеносов. – Режим доступа: [https://studme.org/188694/literatura/fedor\\_sologub](https://studme.org/188694/literatura/fedor_sologub). – Дата доступа: 19.12.2022.
2. Сологуб, Ф. К. Червяк [Электронный ресурс] / Ф. К. Сологуб. – Режим доступа: [http://sologub.narod.ru/texts/stories\\_cherviak.htm](http://sologub.narod.ru/texts/stories_cherviak.htm). – Дата доступа: 19.12.2022.
3. Федор Сологуб: жизнь и творчество [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://md-eksperiment.org/post/20201220-bezradostnyj-genij>. – Дата доступа: 19.12.2022.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 – 312.4 "1950/2000"

**В. Г. ШИЛИНА**

Беларусь, Витебск, Витебский государственный университет  
имени П. М. Машерова

Научный руководитель – Е. В. Крикливец, канд. филол. наук, доцент

## **СТИЛЕВАЯ ДИНАМИКА РУССКОГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XX В.**

**Ключевые слова:** детективный роман, жанр, стиль, русская литература.

**Аннотация.** Статья посвящена вопросам стилевой динамики русского детективного романа во второй половине XX в. Рассматриваются трансформации жанровой структуры, оказавшие влияние на сюжетно-композиционную организацию и типологию героев. Автор приводит примеры произведений, наиболее ярко демонстрирующих эволюцию стиля и модификацию жанровой формы русского детективного романа в исследуемый период времени.

Детективный роман может рассматриваться с нескольких позиций: жанровой специфики и стилевой динамики. В данном исследовании мы рассматриваем русский детективный роман второй половины XX в. с позиции стиливых трансформаций, происходящих с данным жанром в исследуемый период времени.

В русском литературоведении существует различное мнение среди ученых о понятии «стиль». Так, Л. И. Новиченко считает, что «стиль – это своеобразие произведений писателя, которое проявляется в специфических особенностях содержания и формы произведения» [4, с. 7]. В. А. Ковалев полагает, что «стиль – это содержание и форма произведения» [2, с. 20]. Согласно словарю литературоведческих терминов, стиль в литературном произведении – это форма движения художественной мысли. Рассматривая произведения с позиции стиля, можно увидеть проявление стиливого развития всего творчества писателя [6, с. 375].

Стиливые особенности конкретного художественного произведения находят выражение через описание бытовой жизни различных слоев национального общества определенной эпохи, обычаев, обрядов и т. д. Стиль произведений определяется идейным содержанием, в единстве его исторически конкретных сторон и порождаемых типологических свойств разновидности пафоса, жанра, рода и принципа отражения жизни. Однако в творчестве одного писателя встречаются произведения, которые могут отличаться друг от друга со стороны исторического и типологического свойства [5, с. 305].



Детективный роман в русской прозе стал развиваться не так давно. Во второй половине XX в. в советской литературе актуализируется интерес к этому жанру. Многие ученые считают, что 1950–1970-е гг. стали расцветом детективного повествования. Появился целый отряд молодых писателей, таких как братья Вайнеры, А. Адамов, Ю. Кларов, А. Безуглов, П. Шестаков, Н. Леонов, Э. Хруцкий и др. Каждый из них внес свой вклад в развитие детективного жанра в русской прозе XX в.

Детективный роман, по мнению М. А. Можейко, «рассматривается как когнитивно артикулированный жанр, его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий» [3, с. 77]. Спецификой детективного романа является то, что он вызывает интерес читателя к собственному расследованию преступления, к попытке интеллектуального воссоздания картины преступления.

Классический детектив основан на определенных законах, правилах игры. В нем обязательно должно быть преступление, преступник, жертва и сыщик, который раскрывает преступление. Сюжет идет шаблонным путем: внешним (история раскрытия преступления) и внутренним (решение логической задачи преступления).

Одной из особенностей детективного романа является гуманистический подход (состояние преступника и причина совершенного преступления), далее – обстоятельство, которое подтолкнуло человека на преступление (корысть, неразделенная любовь, коварство, измена, месть и т. д.). Русские детективные романы – это невыдуманные истории, а реальные события, происходящие в государстве, будь это шпионский детектив, основанный на военном сюжете, или же милицейский криминальный детектив, с настоящими уголовными делами. Русские писатели с первых страниц рассказывают читателю о человеке, совершившего преступление, а остальное повествование строится на анализе действий преступника и причин, приведших к совершению преступления.

Говоря о милицейском детективном романе, следует отметить, что это своего рода производственный роман, в котором повествование ведется о жизни и работе правоохранительных органов, суда или прокуратуры. В 1950-е гг., под влиянием политических и социально-экономических процессов, литература находится в переходном состоянии. Если раньше в произведении были определенным конфликт, круг проблем, сложившаяся система положительного героя, сформировалась определенная поэтика и язык, то позже акцент был поставлен на «деловом человеке», который решал социально-экономические проблемы. Писатели вынуждены были связаться с прикладной экономической наукой, в результате чего снизилась убедительность психологического и нравственного анализа. Далее в поздних производственных романах отсутствует конфликт старого

и нового. Милицейский детективный роман имеет определенные стилевые особенности, которые унаследовал от советского производственного романа. В произведениях присутствуют реалистический стиль и героипобедители. Однако милицейский роман имеет также свои особенности: своя тематика и сюжет, элементы социальной критики. Такие авторы, как Ю. П. Герман, В. В. Липатов и И. М. Меттер, писали о жизни следователей, сыщиков, прокуроров, которые должны были вступать в борьбу с антигероями. За все время развития милицейского детективного романа акцент был поставлен на проблему гуманного отношения к преступнику и спасения человека. Писатели пытались художественные образы всех героев сделать идеальными, наделяя их самыми лучшими человеческими качествами. Такой подход к созданию образа происходил с начала 1950-х гг. и закончился в конце XX в. К середине XX в. в милицейском романе появились положительные герои-милиционеры, которые боролись со злом и побеждали его. Спустя десять лет идеализация героев милицейского романа стала критиковаться. В произведениях стали появляться персонажи, сталкивающиеся с моральными задачами, сомнениями, проявляющие человеческие черты и допускающие ошибки. В конце XX в. милицейский роман вследствие того, что произошли изменения социальной и политической ситуации в стране, претерпел определенные изменения.

Так, детективные романы А. Адамова строятся по сюжету из различных уголовных дел. Автор как бы «складывал» свое собственное дело, акцентируя внимание читателя на актуальные жизненные проблемы. Большая часть эпизодов произведения была взята из работы Московского уголовного розыска, а также отделов по борьбе с хищениями социалистической собственности [1, с. 243].

Обычно повествование начинается в классическом детективном ключе. После короткой экспозиции, когда читатель войдет в необычную атмосферу будущих событий, в обстановку в которой действует положительный герой, сразу же следует таинственное и опасное событие (совершенное преступление или некий тревожный сигнал о том, что готовится преступление). Например, в произведении «Круги по воде» – телефонный звонок главному герою Лосеву. Далее разворачиваются тоже «классические» и логичные события поиска, разгадки запутанной интригующей тайны, которые волнуют читателя своим драматизмом. В какой-то момент читатель понимает, что события неожиданно раздваиваются и идут параллельно. Автор показывает читателю главного отрицательного героя, подробно описывая не только его обманчивую внешность, но и самые темные закоулки души, мысли и намерения злодея. Сюжет развивается по методу зеркального героя, когда читатель видит две противоборствующие стороны. Благодаря этому можно детально описать характер и судьбу

злодея, выявить причины, которые случайно сошлись, чтобы в итоге отрицательный герой пошел на преступление [1, с. 280–281].

Детективный жанр традиционно принадлежал мужчинам, например: братьям А. и Г. Вайнерам, Ю. Семенову, А. Адамову и т. д. Александра Маринина своим творчеством открыла путь другим женщинам-писательницам. Многие писательницы сторонились криминальной темы в своем творчестве, так данный жанр оставался запретной территорией. Маринина в цикле о следователе-женщине Анастасии Каменской пытается найти ответы на актуальные вопросы человека и общества в целом. Сам образ Каменской Маринина описывает как образ типичной обычной молодой женщины, которая, как и все женщины, чувствует, переживает разочарования, имеет свои фобии, сомнения, не соглашается на вторичность и зависимость. Однако, когда Каменская сталкивается со злом, она борется с ним, преодолевая страх. Писательница делает акцент не только на раскрытия преступления, в основе сюжета заложена также любовная линия. Образ главной героини привлекает читателей, для них этот образ новый и неординарный. Писательница динамично строит сюжет, вносит интригующие подробности в повествования. Маринина удовлетворяет читательский спрос, соединив структуру криминального, полицейского детектива с любовным романом, при этом в центре сюжета – интрига с психологическими и социальными коллизиями. В цикле о Каменской писательница соблюдает следующую структуру детектива: во введении читатель знакомится с героиней, которая работает в криминалистическом отделе, далее происходит событие (убийство) и следует начало расследования. В романах присутствует криминальная интрига, усиливается напряжение, предоставляются дополнительные факты и указываются новые подозрительные лица. Главная героиня использует детективные методы, которые помогают выявить преступника, его мотивацию и признание его виновным. В финале после окончания расследования писательница характеризует главных героев. Структура криминального романа А. Марининой схожа с традиционным криминальным детективом. Каждый роман писательницы индивидуален и содержит свои дополнительные элементы.

В романе прослеживается второстепенная любовная линия. Писательница делает акцент на описании внешности персонажей. Читатель видит, что все отношения главной героини построены на уважении и доверии. В произведениях присутствует любовный треугольник (главная героиня имеет несколько партнеров), что придает сюжетную интригу.

Авторы-мужчины склонны строить произведения в стиле крутых боевиков, где присутствует кровавый конфликт, «братва», террористы, спецслужбы. Женщины-писательницы пишут детективы, где главные героини являются не только следователями, решающими сложные задачи, но и

женщинами, которые не могут обойтись без служебного романа. Это заключается в том, что писательницы видят важность любовной линии для осмысления некоторых поступков героев в детективном романе. Ярким примером таких романов являются цикл об Анастасии Каменской А. Марининой, цикл о любительнице частного сыска Даши Васильевой Д. Донцовой, «Ее маленькая тайна» Т. Поляковой, «Образ врага» П. Дашковой и т. д. Названные писательницы используют различные элементы сюжета: любовные интриги, треугольники, взаимоотношения героев, и, конечно же, все завязано на криминале.

Таким образом, стилевая динамика детективного романа была направлена на создание реалистичного и правдоподобного (в отличие от идеологической ангажированности и схематизма такого рода произведений в первые послевоенные десятилетия). Русский детективный роман второй половины XX в. становится динамичным, сюжеты – все более сложными и интригующими, герои – разносторонними и интересными. Писатели уделяют большое внимание деталям, показывая, как герой достигает поставленной цели. Стоит отметить, что женщины-писательницы в криминальных детективных романах используют элементы романтики, что способствует еще большей психологизации.

#### **Список использованной литературы**

1. Адамов, А. Г. Мой любимый жанр – детектив / А. Г. Адамов. – М. : Совет. писатель, 1980. – 312 с.
2. Ковалев, В. А. Многообразие стилей в советской литературе / В. А. Ковалев. – М., 1965. – 140 с.
3. Можейко, М. А. Философия детектива: классика – неклассика – постнеклассика / М. А. Можейко // Искусство и культура. – 2011. – № 1 (1). – С. 76–82.
4. Новиченко, Л. И. О многообразии художественных форм и стилей в литературе социалистического реализма / Л. И. Новиченко. – М., 1959. – 52 с.
5. Пospelов, Г. Н. Теория литературы : учеб. для ун-тов / Г. Н. Пospelов. – М. : Высш. шк., 1978. – 351 с.
6. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. : Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.

[К содержанию](#)

УДК 821.581-31(510)

### **В. Э. ЩЕПТЕВА**

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет  
 Научный руководитель – А. Е. Крашенинников, канд. филол. наук,  
 доцент

## **ГЕНЕЗИС И ТРИ ПЕРИОДА КИТАЙСКОЙ ПОЭЗИИ**

**Ключевые слова:** поэтика, современная китайская поэзия, авангардная поэзия, туманная поэзия.

**Аннотация.** В статье рассматривается зарождение и становление китайской авангардной поэзии, акцентируется внимание на основных представителях каждого этапа развития и на отличительных чертах их творчества.

Китайская поэзия прошла длинный путь, полный взлетов и падений. Наиболее радикальные изменения выпали на XX–XXI вв. В это время зародилась и получила распространение китайская поэзия на современном языке (кит. 现代诗). Отправным пунктом ее существования считается публикация первого сборника на современном китайском языке «Эксперименты» (кит. «尝试集») Ху Ши (кит. 胡适; 17.12.1891 – 24.02.1962) – поэта и ведущего китайского мыслителя XX в. (1920 г.).

Сами идеи о переменах в китайской поэзии возникли в начале XX в. как оппозиция классической эстетике традиционной китайской поэзии. Она подразумевала воспроизводимость некой модели, содержащую обязательные формальные конструкции и тропы, а также круг определенных тем и проблем. В это время среди китайских поэтов возникают две «революционные» идеи: первая – введение в китайскую культуру чуждых ей западных идей и идеалов, а вторая – выход за границы, установленные поэтами-классиками. Эти идеи удачно влились в идеологический мейнстрим интернационализма 1920-х гг. Апострофом этого процесса стало движение «4 мая». В широком смысле оно обозначило разворот китайской творческой интеллигенции к европейской культуре и затронуло все стороны интеллектуальной жизни Китая.

После движения «4 мая» поэзия была революционизирована: произошел полный отказ от классического языка вэньяня и переход на разговорный байхуа, появилась пунктуация, число иероглифов в строке перестало быть фиксированным, вводились новые формальные конструкции, критиковались традиционная историография и философия.

Отказ от вэньяня сыграл немаловажную роль в формировании «новой поэзии». Как результат, новый язык включал в себя все: от элементов вэньяня и диалектизмов до неологизмов и заимствований из других язы-

ков, в основном японского и европейских. Поэты начали напрямую включать иностранные слова в китайский иероглифический текст. Китайский авангард становится гораздо ближе к американо-европейскому авангарду, чем к собственной традиции начала XX в.

В эпоху Мао Цзэдуна авангардных текстов писалось мало, но даже во времена «культурной революции» существовали подпольные литературные общества и печаталась самиздатская литература.

В 70-х гг. XX в. со смертью Мао Цзэдуна период «невежества и закрытости» сменился эпохой «реформ и открытости». Поэзия также претерпела изменения: от «революционного романтизма» с преобладающим «мы» к многообразию стилей с подчеркнуто индивидуализированным «я». Сразу после «культурной революции» некоторые поэты в своих произведениях сосредоточились на неприятии мрачной действительности и мечтах о человеческой свободе. Они работали подпольно и так же распространяли свои труды, прокладывая «новый путь для народного самосознания» [1, с. 6].

В это время в Пекине начинает публиковаться первый авангардный журнал «Сегодня» (кит. «今天»). Это событие считается рождением новой традиции и феномена современной китайской поэзии (кит. 当代诗). Как правило, говоря о ней, подразумевают поэзию последних тридцати лет. Ее условно можно разделить на два пласта: первый – это поэзия близкая традициям реализма, которая гармонично вливается в официальный дискурс. Сюда также относят творчество поэтов, подражающих классическим моделям стихосложения. Второй пласт – это независимая или неофициальная поэзия. Это та современная поэзия, которая развивалась в формате андерграунда со времен «культурной революции» [2, с. 809]. Их представители – «авангардные поэты» (кит. «先锋诗人»), так же известные как «поэты третьего поколения» (кит. «第三代诗人»), экспериментируют с художественными и языковыми формами, показывают реальность, пропуская ее через свое, т. е. субъективное авторское восприятие, поднимают острые политические темы.

В развитии второй, авангардной поэзии можно выделить три периода: 1980-е, 1990-е и 2000-е гг. Смена одного этапа другим была своего рода реакцией на изменения в социально-политической сфере. Немаловажным фактором была эволюция средств публикации литературного материала. Эти изменения отражались на творчестве поэтов, влияя на содержание и форму их произведений.

Начало первого периода (1978) совпадает с началом реформ Дэн Сяопина, а также с появлением уже упомянутого журнала «Сегодня». Конец этапа связывают с событиями на площади Тяньаньмэнь в июне 1989 г. Своего рода «основой» для этого периода послужило предшествующее

развитие авангарда в подпольном режиме. В 1980-е гг. в Китай попали образцы зарубежной поэзии, что привело к появлению ряда известных поэтов, определивших развитие китайской авангардной поэзии. Их творчество воспринималось как один из способов самовыражения и самоопределения. Авангардная поэзия имела авторитет среди городского среднего класса, т.к. отвечала их демократическим ожиданиям и надеждам.

В этот период возникает и расцветает туманная поэзия (кит. 朦胧诗). 朦胧 ‘смутный’ подразумевает, что смысл стихотворения непрозрачен, намерения поэта не изложены четко и понятно для читателя. Поэты этого течения выражали свои стремления к свободе и духовности, протестуя против авторитаризма и идеологической тирании. Они создавали образную, эллиптическую и часто неоднозначную поэзию без дидактических посланий и политических лозунгов, которые доминировали в литературе эпохи Мао [5, с. 140]. Именно представители туманной поэзии основали журнал «Сегодня».

Началом второго периода можно считать «поездку на юг» Дэна Сяопина (1992). Она сыграла решающую роль в дальнейшем движении КНР по пути реформ и стала реабилитацией и легализацией альтернативной культуры [2, с. 812]. Однако в условиях коммерциализующегося общества, 1990-е гг. стали переломным этапом для авангардных поэтов. Статус авангардной поэзии меняется. Публикация бóльшей ее части приносит издателям убытки, но при этом остается статусным символом для известных издательств.

В среде представителей «туманной поэзии» появляются отдельные поэты, выразившие свое недовольство порядками, существующими вокруг поэтического творчества. Поэты шли навстречу городской повседневности, поэтому их творчество было лишено возвышенности, ориентации на гуманистические ценности. Они используют простой язык, иронию, прозаическую форму, им присуща склонность к деконструкции. При этом авторы демонстрируют широкое разнообразие стилей, эстетических позиций.

Помимо тенденции протеста против «туманных стихов», существовала вторая направленность: предпочтение природности, тяга к трансцендентному. Творчество поэтов, попавших под влияние этой тенденции, отражает их «собственное я»: личный опыт и наблюдения, эмоции, переживания. Женская поэзия – одно из проявлений этой тенденции. Поэтессы авангарда исследуют внутренний мир женщины, поднимают такие важные темы, как смерть и одиночество, их творчество отличается мрачностью.

Третий период в основном определяется влиянием двух факторов: коммерциализация культуры и распространение Интернета. Теперь поэтам не требуется искать издателей для публикации своего творчества, они могут сделать это самостоятельно в Интернете. Неудивительно, что в «нуле-

вые» со стремительной скоростью появляются новые авангардные поэты, однако немалая часть произведений таких авторов не представляют высокую художественную ценность. Это связано с исчезновением каких-либо фильтров и мощной «демократизирующей» силой Интернета.

На рубеже веков поэзия была оттеснена в сторону коммерческой культуры. Некоторые «бывшие» поэты, ушедшие в бизнес, стали оказывать материальную помощь поэтам, выделяя средства на публикацию их произведений, премии и организацию различных форумов.

Поэзия этого периода окончательно отошла от идеализма. Значительная часть поэтов пишет в форме повествовательной поэзии, которая отличается более простым стилем и обращением к повседневности. Для них характерна склонность к интроспекции и использование элегической манеры, а также наличие иронии и пародии. В то же время поэты-лирики и поэты-романтики не уходят окончательно с поэтической сцены. Лиризм и романтизм, хоть и не в таких больших количествах, но имеют своих приверженцев.

В конце 1990-х гг. оформилось два эстетических полюса: сторонники народного творчества и приверженцы «творчества интеллигентов». «Народники» (кит. «民间诗人») выступали за использование обыденного языка в поэтическом творчестве, «интеллектуалы» (кит. «知识分子») ратовали за классическую академичность и «сложную» интеллектуальную традицию.

Пиком дискуссии стали Паньфэнские дебаты 1999 г., которые тянулись до 2002 г. Однако продуктивный диалог так и не состоялся: дискуссии состояли из обвинений и личностных нападок. Около дюжины поэтов приняли участие в дискуссии с обеих сторон. Были и те, кто предпочел отказать от участия в дебатах, они образовали группу «третьего пути» (кит. «第三条道»).

В это же время появляются представители более молодого поколения: «постсемидесятники» (кит. «七十后») и «поствосемидесятники» (кит. «八十后»), т. е. рожденные в 1970-е и 1980-е гг. соответственно. Среди них были поэты, которые питали страсть к скандализации публики. Это представители «телесного низа» (кит. «下半身»). Их творчество строилось на апатии, цинизме, декадансе, что не мешало им эффектно использовать формальные элементы, тем самым удивляя и шокируя публику.

Самое юное поколение китайских поэтов – это дети 1990-х гг. Они выросли в условиях стремительной глобализации, не представляют свою жизнь без Интернета и прячут искренность под маской провокации [3, с. 13]. Их творчеству не чужда политика, но в центре их внимания оказывается обычный обыватель, «человек из народа».



В настоящее время массовому российскому читателю немного известно о современной китайской поэзии. В основном это связано с долгой закрытостью Китая и отсутствием переводов на русский язык. Поэтому в своем дальнейшем исследовании мы можем пока опираться на переводы, выполненные на другие языки. Надеемся, что развивающийся научный и исследовательский интерес к современному состоянию китайской литературы, который громко проявил себя на X международном фестивале «Биеннале поэтов», прошедшем в Москве в 2017 г. [4], даст необходимый импульс переводческому сообществу.

#### **Список использованной литературы**

1. Азиатская медь : антол. соврем. кит. поэзии / сост. Лю Вэнь-фэй. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 2007. – 256 с.
2. Дрейзис, Ю. А. Современная китайская авангардная поэзия (1980-е гг. – начало XXI в.) [Электронный ресурс] / Ю. А. Дрейзис. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-kitayskaya-avangardnaya-poeziya-1980-e-gg-nachalo-xxi-v.> – Дата доступа: 13.02.2023.
3. Китайская поэзия сегодня / Институт языкознания Российской академии наук. Государственный музей истории российской литературы имени В. И. Даля ; сост. Н. М. Азарова, Ю. А. Дрейзис. – М. : Культур. революция, 2017. – 288 с.
4. Магазета // Десант китайских поэтов в Москве [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://magazeta.com/art5-biennale.> – Дата доступа: 13.02.2023.
5. Li-Hua Ying. Historical Dictionary of Modern Chinese Literature / Li-Hua Ying. – The Scarecrow Press, 2010. – 466 p.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3'06-311.9

### **М. С. ЯЗЕРСКАЯ**

Беларусь, Гомель, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт  
імя Францыска Скарыны

Навуковы кіраўнік – А. В. Браздзіхіна, канд. філал. навук, дацэнт

## **КАРЭЛЯЦЫЯ КАТЭГОРЫЙ “ЧАС” І “КАХАННЕ” Ў СУЧАСНАЙ ТЭМПАРАЛЬНАЙ ФАНТАСТЫЦЫ**

**Ключавыя словы:** катэгорыя часу, феномен кахання, тэмпаральная фантастыка, хронафантастыка, “эфект матылька”.

**Анотацыя.** Мэта даследавання – паказаць спосабы ўвасаблення катэгорый “час” і “каханне” і іх карэляцыю ў сучаснай беларускай хронафантастыцы. Прааналізаваўшы творы Р. Баравіковай, В. Гапеева і У. Арлова, аўтар прыходзіць да высновы пра шматфункцыянальнасць такога сінтэзу матываў у мастацкім тэксце, залежнасці сюжэтнага развіцця ад надання аднаму з іх асноўнай ці другараднай ролі.

Каханне належыць да так званых вечных тэм у літаратуры, але выяўляецца па-рознаму ў творах розных эпох. У ХХ–ХХІ ст. любоўныя матывы актыўна выкарыстоўваюцца і ў фантастыцы (“Дывергент” В. Рот, “Чырвоная каралева” В. Авеярд, “Галодныя гульні” С. Колінз і інш.). Важнае месца любоўнай праблематыцы адводзіцца і ў тэмпаральнай фантастыцы сучасных беларускіх аўтараў (да прыкладу, апавяданнях “Гальшанскі трохкутнік”, “Ля берагоў Аўстраліі” Р. Баравіковай, “Вартаўнік, або колцы Одры” В. Гапеева, апавесці “Краявід з ментолавым пахам” У. Арлова і інш.).

Так, у творах “Ля берагоў Аўстраліі” і “Гальшанскі трохкутнік” Р. Баравіковай прадстаўлены дзіўныя гісторыі кахання. Пісьменніца належыць да старэйшага пакалення аўтараў, выхаваных на патрыярхальных каштоўнасцях. Таму не дзіўна, што матывы самаадрачэння жанчыны, растварэння яе ў сям’і паслядоўна распрацоўваецца Р. Баравіковай у яе праявітых творах. Многія яе гераіні, дасягнуўшы пэўных поспехаў у працы, пісьменніцкай кар’еры, як Віка ў “Ля берагоў Аўстраліі”, адчуваюць дыскамфорт, калі ім даводзіцца кідаць усе і выконваць капрызы мужчыны. Хоць Віка і гаворыць, што з’яўляецца самадастатковай жанчынай і ўсе можа зрабіць сама, яна ўсе адно залежыць ад мужчыны, калі не ў матэрыяльным, то ў эмацыйным плане.

Любоўны матывы ў спалучэнні з матывам двайніцтва становіцца адпраўным пунктам для развіцця сюжэта апавядання, фарміруе яго завязку, а падмуркам твора становіцца вандроўка з будучыні ў мінулае, спалучаная з так званым “эфектам матылька”. Гэтае паняцце Э. Лорэнц вытлу-

мачвае наступным чынам: “Незлічоная колькасць узаемасувязей у прыродзе азначае тое, што ўзмах крылаў матылька можа выклікаць тарнада ці ж, адкуль нам ведаць, прадухіліць яго. Такім чынам, калі мы і робім якое-небудзь невялікае змяненне ў навакольным свеце, мы ніколі не ведаем, што было б, калі б мы не ўмешваліся, бо наступныя за гэтым перамены немагчыма адсачыць і аднавіць, бо яны вельмі складаныя і заблытаныя” [1].

У апавяданні “Ля берагоў Аўстралі” жанчына сустракае аднакласніка і былога каханага Ігара Халадневіча, якога не бачыла шмат гадоў. Ігар з сучаснай рэальнасці вывучае тэорыю Эйнштэйна, працы вучонага пра хронападарожжы і марыць вынайсці машыну часу, але ў яго не атрымліваецца. Ігар з рэчаіснасці будучыні ўказвае яму на памылку ў разліках. Згодна з яго тэорыяй, чалавек можа вяртацца ў мінулае, каб даць сабе нейкія парады і змяніць свой лес да лепшага. Такі эфект у навуцы прынята называць “парадоксам махляра”: чалавек ведае, якім будзе яго будучыня, і робіць нейкі ўчынак, што прыводзіць да немагчымасці існавання такога будучага. Аднак пасля такіх маніпуляцый ён сам можа назаўседы знікнуць; змяніўшы мінулае, зробіць так, што нейкія падзеі і ўвогуле не адбудуцца. Менавіта такім чынам разгортваецца сюжэт апавядання: Ігар ідзе да Вікі, яны пачынаюць усе з чыстага ліста. Пачуцці ўспыхваюць з новай сілай, і здаецца, што каханне перамагло і што перасцярогі Ігара з будучыні пра аўтакатастрофу дарэмныя. Але падзеі разгортваюцца па наканаваным сцэнары: Віка памірае ў аўтакатастрофе, а рэальны Ігар за свае даследаванні атрымлівае ўзнагароду.

У творы “Гальшанскі трохкутнік” Р. Баравіковай галоўны герой – вучоны – вырашае адправіцца ў славітае сваімі звышнатуральнымі здарэннямі мястэчка Гальшаны, каб даследаваць феномен анамальнага паветранага слупа, “у якім няма нічога... Выключна нічога! Гіпермертвая зона. Гола, пуста, ніякіх табе электрамагнітных хваляў...” [2, с. 10]. Там ён даведваецца пра містычную гісторыю замураванай жанчыны. Пасля прафесар трапляе ў дзіўны туман, нейкую “шэрасць суцэльную, ды такую вязкую, густую” [2, с. 15], дзе сустракае “яе” – прыгожую жанчыну-здань, характам якой герой заварожаны. Прывід пераказвае яму вядомую беларускую легенду. Пасля знікнення загадкавай жанчыны з мінулага ў руцэ героя як доказ неілюзорнасці гэтага здарэння застаецца шнурчак з яе шыі з медальёнам у выглядзе маленькай сякеры, што ўшчэнт разбівае яго рацыяналістычныя погляды.

Вярнуўшыся ў рэальнасць, прафесар яшчэ больш перапужаўся, бо зноў убачыў у люстэрку яе: “Сядзіць, далібог жа, на той самай купіне, дзе сядзеў удзень дзядзька Антон, схілілася, спражку на легкай сандалетцы зашпільвае, ды так, бы какетуе з кімсьці. А потым падняла галаву, не паверыце, позіркі нашыя сустрэліся... І адкінулася яна ўся, як тады ля Гальшанкі,

той не на гэтым свеце ноччу, выгнулася, валасы наўкола траву ўсю ўслалі, а позірку ад майго не адрывае, толькі смяцца пачала, адно што не чуў гэтага ейнага смеху... Адварнуўся я ад люстэрка І... ледзь раніцы дачакаўся” [2, с. 18–19]. Як бачым, любоўныя матывы ў апавяданні маюць хутчэй дэкаратыўную ролю, рамантызуюць гісторыю Гальшанскага замка, якую імкнецца папулярызаваць пісьменніца.

Як і ў апавяданні “Ля берагоў Аўстраліі” Р. Баравіковай, у творы В. Гапеева “Вартаўнік, альбо кольцы Одры” фантазія закаханага галоўнага героя, яго бязмежнае захапленне Одры Хепберн і імкненне пабачыць яе ўжывую ў канечным выніку прывяло да трагедыі. Вынайшаўшы машыну часу, герой застаецца ў мінулым, даверыўшы свае фізічнае існаванне сябру, які кожны дзень павінен запускаяць адну і тую ж камп’ютарную праграму, каб той не знік, бо “нельга забіваць сябра, нават калі ен, а не ты з той, каго ты кахаеш” [3, с. 136]. Відавочна, тут матывы каханя становяцца завязкай дзеяння, фонам, на якім пісьменнік спрабуе па-мастацку данесці ўласную тэорыю падарожжаў у часе, якую даволі падрабязна распавядае на працягу ўсяго апавядання: “Не бойся, я не звар’яцеў. Мінулае існуе ў форме хваль. Але яно не проста існуе – яно жыве. Шэсць грамаў, якія губляе чалавек пры смерці, – гэта вызваленне яго хвалевай сутнасці. Да гэтага фізічнае цела жыве разам з хвалевым. Смерць фізічнага азначае волю для хвалевага. Чалавек працягвае жыць – адразу ва ўсім сусвеце. Адразу з усімі, пранікаючы і датыкаючыся” [3, с. 133].

У. Арлоў у аповесці “Краявід з ментолавым пахам” стварае забытаную містычную гісторыю. Галоўны герой-пісьменнік пасля разводу пераязджае на новую кватэру побач са зруйнаванымі лютэранскімі могілкамі, у якой сутыкаецца з невытлумачальнымі з’явамі. Пачынаецца ўсе з таго, што ен знаходзіць лісток з малюнкам і надпісам унізе: “ГЭТА НЕ МОЖА БОЛЬШ ПРАЦЯГВАЦЦА НЕ МОЖА. Словы, дзе хавалася трывога, а можа і распач, належалі відавочна не дзіценку, хоць і былі напісаныя буйнымі друкаванымі літарамі, што тоўпіліся і, як сляпыя, натыкаліся адна на адну” [4].

З гэтага моманту ў кватэры адбываюцца незвычайныя рэчы: у адну з раніц, калі герой пісаў рукапіс пад улюбёную прэлюдыю № 15 Шапэна, ен пачуў пах ментолавых цыгарэт: “На тле кніжных паліцаў плыла шызя пасмачка дыму” [4]. Гэта выглядала тым больш дзіўна, бо сам ен у гэты час не паліў, ды і акрамя яго ў кватэры нікога не было. Потым з’явіліся іншыя загадкавыя факты і таямнічыя здарэнні: вяртаючыся дадому, герой пачуў з кватэры гукі прайгравальніка і ўжо знаемы пах ментолавых цыгарэт: “Мною авалодала несамавітае адчуванне таго, што мяне ўцягваюць альбо ў блазенскі розыгрыш, альбо, наадварот, у добра спланаваны эксперымент. У кожным разе становішча выглядала, далікатна кажучы, дыскамфортным,

бо сцэнарый ствараўся без майго ўдзелу хаця б у якасці кансультанта” [4]. Імкнучыся знайсці вытлумачэнне ўсім гэтым містычным з’явам, герой пачынае ўласнае расследаванне.

Галоўным пытаннем для яго становіцца тое, што ў гэтай кватэры адбывалася раней. Ён зразумеў, што з’яўляецца не першым з яе жыхароў, хто бачыць дзівосы, і вырашыў дабрацца да ісціны, чаго б яму гэта не каштавала: “Раніцою я прачнуўся ў накуранным пакоі з пачуццём падрыхтаванасці да самага неспадзяванага. З гэтага і пачаўся адлік дзен, якія я ўмоўна назваў перыядам эксперыментаў. Эксперыменты – часам з досыць значнымі перапынкамі – доўжыліся ад спалення візітоўкі майго гаспадара да першага сну, які яшчэ не стаў сапраўдным падарожжам” [4].

Кожны дзень героя стаў падобны на “дзень сурка”: ён уставаў, пісаў, піў каньяк, пачынаў паліць, адчуваў пах ментолу, мроіў, што акрамя яго ў кватэры ёсць яшчэ нехта. І вось настаў той дзень, калі “шостым пачуццём ці, можа, усімі тымі сарака дзевяццю органамі ўспрымання, пра якія чытаў у вучня Блавацкай, я прадчуваў... Што? Апануць тое прадчуванне ў словы было немагчыма. Цяпер, узброены веданнем далейшага, магу сказаць канкрэтней: я падсвядома адчуваў, што трапіў у памежную паласу, у нейтральную зону, за якой ляжыць тэрыторыя з іншымі законамі. Я чуў блізкую прысутнасць Яе” [4].

Герой пачынае бачыць нейкую жанчыну, якая з’яўляецца ніадкуль і, як яму здаецца, паліць ментолавых цыгарэты. Высвятляецца, што гэта тая самая ідэальная ў яго ўяўленні жанчына, якая заўсёды згодна з ім на плошчае каханне, у якім таксама паўстае даволі арыгінальнай і шматаблічнай: “Старажытныя індыйцы ведалі ісціну: найпаўней спасцігнуць адна адну душы могуць толькі ў зліцці сваіх зямных абалонак” [4]. Галоўны герой малюе вобраз жанчыны загадкавай, у яе няма ні імя, ні канкрэтнага цялеснага ўвасаблення, яна не прывязана да пэўнага часу і соцыуму; на яе не ўплывае час. Гэтая жанчына стала той, хто “падаравала адчуванне Вечнасці” [4].

Аднак герой вярнуўшыся са сваіх дзіўных прасторавых і тэмпаральных падарожжаў ніяк не можа ні намаляваць яе партрэт, ні ўспомніць імя каханай: “Калі быць карэктным, дык вандроўкамі ў часе трэба прызнаць ужо некаторыя першыя спатканні, бо, напрыклад, тады, як мы пад наглядом лебедзяў любіліся на беразе летняе Нарачы, за вокнамі мае аднапакаёўкі кружылі белыя мухі. Цяпер жа гэтыя экспедыцыі зрабіліся больш далекімі і рызыкаўнымі” [4]. Рамантычныя падарожжы з каханай ў часе і прасторы адбываюцца ў анейрычнай рэальнасці, у снах яны разам наведваюць Рым і Талін, Альпы і Ла-манш, “часы Гуса, і XVI ці XVII ст.” [4], тым не менш, пасля такіх вандровак у яго кватэры застаюцца рэчавыя доказы: “Іх калекцыю адкрывала светла-ліловая кветка, часцінка сухога букета з бяссмертнікаў і макавых галовак, які стаяў на століку ў нумары,

чыю палову займаў той самы неабсяжны ложка, што паднялі з даліны шрубалетам. А ўчора ўранні я апынуўся дома з гадзіннікам, на які паглядаю, пішучы гэтыя радкі” [4].

Герой як быццам бы звар’яцеў ад кахання да гэтай таямнічай асобы, апантаны яе характам, што прыводзіць яго да трагічнага фіналу: “Жыццё падзялілася на дзве часткі, і першая сціскалася, як шчыгрынаявая скура. Аднае раніцы я з радасным, зусім нястрашным страхам усвядоміў, што незнаемы горад, адкуль я вярнуўся, больш рэальны – навоабмацак, на пахі і на смак, – чым адліжная графіка заключных снежаньскіх дзен за адзіным вакном майго пакоя. <...> Зараз я пастаўлю на прайгравальнік кружэлку Шапэна і лягу. Я не ведаю Яе імя, але адчуваю, што вельмі хутка, магчыма, нават у гэтую ноч, пачую яго” [4].

Такім чынам, сумяшчэнне падарожжаў у часе і матываў кахання ў творах “Ля берагоў Аўстраліі” і “Гальшанскі трохкутнік” Р. Баравіковай, “Вартаўнік, альбо кольцы Одры” В. Гапеева і “Краявід з ментолавым пахам” У. Арлова служыць розным задачам. Гэта дазваляе пісьменнікам глыбока раскрыць праблему наканаванасці, нязменнасці, зададзенасці чалавечага лесу, дэкараваць рэчаіснасць, надаць прывабнасці вядомай легендзе з мэтай яе папулярызацыі ў сённяшняй чытацкай аўдыторыі, паказаць унутраны свет, псіхалогію персанажа, прадставіць навуковую канцэпцыю. Любоўны матыв у структуры хронафантастычнага тэксту можа служыць толькі адпраўной кропкай для развіцця дзеяння (апавяданні “Ля берагоў Аўстраліі”, “Гальшанскі трохкутнік” Р. Баравіковай і “Вартаўнік, альбо кольцы Одры” В. Гапеева), а можа падпарадкоўваць усю сюжэтную тканіну тэксту (“Краявід з ментолавым пахам” У. Арлова).

### Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Архив по математике Мактьютор [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Lorenz\\_Edward](https://mathshistory.st-andrews.ac.uk/Biographies/Lorenz_Edward). – Дата доступа: 21.12.2021.
2. Баравікова, Р. Вячэра манекенаў : апавяданні / Р. Баравікова. – Мінск : Маст. літ., 2002. – 186 с.
3. Гапееў, В. Я размалюю для цябе неба: аповесць, п’еса, апавяданні / В. Гапееў. – Мінск: Мастацкая літаратура, 2013. – 222 с.
4. Арлоў, У. Краявід з ментолавым пахам [Электронны рэсурс] / У. Арлоў. – Рэжым доступу: [https://knihi.com/Uladzimir\\_Arlou/Krajavid\\_z\\_mientolavym\\_pacham.html](https://knihi.com/Uladzimir_Arlou/Krajavid_z_mientolavym_pacham.html). – Дата доступу: 16.02.2023.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3-7

**Л. Д. ЯКУТИНА**

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет  
Научный руководитель – Е. И. Абрамова, канд. филол. наук, доцент

## **ЯЗЫКОВАЯ ИГРА КАК ЭЛЕМЕНТ ИДИОСТИЛЯ А. ГОРВАТА**

**Ключевые слова:** языковая игра, лингвокреативная деятельность, ирония, шутка, балагурство, идиостиль.

**Аннотация.** В статье рассматриваются основные приемы языковой игры в дневнике А. Горвата «Радзіва Прудок»: фонетические и морфологические деформации, не прямые номинации окказионализмы, нарушение лексической сочетаемости, контраст. Использование подобных приемов усиливает комическое и эмоциональное начало дневникового дискурса, создает иронический подтекст. Языковая игра – важный экспрессивный прием и неотъемлемый элемент идиостиля А. Горвата.

А. Горват – молодой белорусский писатель. Его дебютная книга – «Радзіва Прудок» [2], опубликованная в 2016 г., сразу же стала национальным бестселлером, а через год получила сразу две премии – «Дэбют» и «Залатая літара» и вошла в шорт-лист премии Ежи Гедройца.

Книга возникла на базе дневниковых записей в социальной сети Фэйсбук, которые автор вел в течение трех лет (с 2014 по 2016 г.), и вышла в бумажном формате благодаря краудфандинговой платформе. Жанровую природу дневника определяют биографичность, датированность и синхроничность. Ему свойственны фрагментарность, политематичность, ассоциативные переходы от одной мысли к другой. В тексте А. Горвата есть и записи текущих событий, и регулярная фиксация происходящих в природе и в обществе изменений, и размышления на философские темы, и этнографические и лингвистические этюды, и исторические экскурсы, и постоянный критический самоанализ. И все это разнообразие связывается единой формой дневника и сквозными, пронизывающими все пространство текста темами: темами кризиса самоидентичности, поиска самого себя. В дневнике можно найти и трагические страницы, и комические. Но в целом книга пронизана мягкой иронией и самоиронией.

Ирония – эффективный способ как оценки событий, явлений, фактов реальной действительности, так и выражения авторской позиции. Авторская ирония находит выражение в языковой игре (далее – ЯИ), которая, по нашему мнению, является очень важным элементом идиостиля А. Горвата.

По данным «Большого лингвистического словаря», языковой игрой является, во-первых, тип речевого поведения говорящих, основу которого составляет преднамеренное (сознательное, продуманное) нарушение

системных отношений языка с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деструкции экспрессивное значение и способность вызывать у слушателя/читателя эстетический и, в целом, стилистический эффект. Во-вторых, особая форма лингвокреативной деятельности, допускающая свободное использование разнообразных языковых приемов. В-третьих, сознательное отступление от языковой нормы, нетрадиционное использование языкового знака, некоторая языковая неправильность (или необычность), осознаваемая и намеренно допускаемая говорящим (пишущим) с целью создания остроумных высказываний, комического эффекта [4, с. 721]. ЯИ соотносится со всеми сферами жизни человека, в которых она «существует в виде ходячей шутки или просто отзвучий, до газетного фельетона, ораторской речи и поэтического произведения» [1, с. 159 – 160].

Языковая игра является одним из способов создания комического эффекта, характеристики персонажа, шутливого настроения, насмешки над кем-либо, непринужденности речи средствами языка. При создании ЯИ важным является не столько содержание, передаваемого сообщения, сколько его выражение и оформление.

Языковая игра может строиться на основе единиц различных языковых уровней, так как в разных контекстах проявляется та или иная ассоциативная валентность слова – «фонетическая, словообразовательная, семантическая, лексическая и синтаксическая, при этом каждая из них выступает как тот или иной механизм языковой игры» [3, с. 658].

Авторская ироническая оценка образа часто достигается путем передачи фонетических особенностей речи персонажа, например белорусского акцента (твердого [р], [ч], [шч], мягкого [ц], яканья, дзеканья и др.) в русской речи чиновницы района, для которой русский язык – знак ее статуса, претензия на исключительность: “Што ў вас? Што вы імеяце ў віду? Пры помашчы якіх срэдств вы будзеце раскажываць пра кабачкі?” [2, с. 105].

Выступают средством речевого комизма и способствуют созданию ярких деталей повествования в произведении А. Горвата окказионализмы (лексические, семантические и фразеологические). Чаще всего в тексте встречаются лексические окказионализмы, сформированные сочетанием различных узуальных основ и аффиксов в соответствии со словообразовательной нормой или в небольшом противоречии с ней, например сложением основ – *хватаапарат*: “А памідораў! Мама мая родная! Кідай усе і бяжы за хватаапаратам!” [2, с. 105]; *хатабуд*: “Надзеў бушлат «Хатабуд»” [2, с. 181]; *алкаранішнік*: “Таксама нагадваю, што заўтра а сёмай адбудзецца ўрачысты алкаранішнік ля фантана і агледзіны новага дворніка. Усе ахвочыя могуць далучыцца” [2, с. 27]; сращением – *давайпака*: “Да свідання. Давайпака” [2, с. 153]; аффиксацией – *камбайнаваць, трактараваць*,



*малакавозіць*: “Камбайнеры камбайнуюць. Трактарысты трактаруюць. Малакавозы малакавозяць” [2, с. 86] и др.

Семантические окказионализмы обычно встречаются в речи персонажей. Это, во-первых, значения узуальных слов, не зафиксированные в словарях литературного языка. Например, глаголы *змагацца* и *гараваць* на Полесье имеют значения «стараться, упираться, действовать, работать, терпеть»: “Палеская філасофія сцвярджае: ты можаш дасягнуць любой вышыні, але суразмерна заплаці за яе. Колькі пагаруеш, столькі назмагаеш” [2, с. 89]. Как замечает автор, “суровыя беларусы віншуюць беларусаў так: “Гараваць”; “Трымайся”; “Цярпення”; “Добра гараваць”; “Палескага цярпення”; “Гаравання!”; “Шмат гараваць”; “Каб гараванне прыносіла плен” [2, с. 90]. Во-вторых – это авторское новообразование: “Глыбіня снежнага пакрова вымераецца ў валенках. Сення – 0.8 val” [2, с. 160]. Парадокс между стандартными формой и содержанием знака, а также новой ассоциативной обработкой языкового знания вызывает у читателя радостное изумление.

Окказиональные фразеологизмы в тексте “Радзіва Прудок” в основном образованы по моделям ФЕ языка с частичным изменением значения и частичным или полным изменением образной основы: “Жыццё – гэта шарлотка белая, шарлотка чорная” (ср. Жизнь, как зебра: полоса черная – полоса белая) [2, с. 103]; “Кожны каток мае права на печ” (ср. Каждый человек имеет право на ошибку) [2, с. 96]; “От я и думаю: навошта чалавеку мышцы? Ну няхай адна з прычынаў – прывабліваць самак. Касцямі можна прывабліваць толькі курэй: яны на кальцый вядуцца” (ср. Мужик – не собака, на кости не бросается) [2, с. 97] и др.

Значение окказиональной фразеологической единицы в тексте А. Горвата представляет собой некий сплав индивидуально ощущаемых содержательных ассоциаций, вбирает в себя особенности культуры, истории, менталитета носителей белорусского языка. Так, выражение *выць паланезам* (авторское новообразование по модели ФЕ волком выть – «горько жаловаться, сетовать на что-либо») может быть понятно только белорусу, так как ассоциируется с полонезом М. Огинского «Прощание с родиной»: “Беларусы за мяжой, вы для мяне загадка. Я адну ноч за дваццаць кіламетраў ад хаты выю паланезам. Як жа вы там маецеся?” [2, с. 137].

Лирический герой А. Горвата любит побалагурить – весело поболтать, пересыпая речь шутками. Часто шутки строятся на намеренном сближении слов, имеющих звуковое сходство: “Калі не будзем у трэндзе, то будзе трындзец мне” [2, с. 116]; “У Аўцюках цетка Маруся і баба Воля знайшлі мне толькі адну гожую аўсючку. Але ей усяго сямнаццаць. Неспадзеўкі. Не спаць, дзеўкі!” [2, с. 79]. Балагурство выступает средством речевого комизма и способствует созданию ярких деталей повествования.

Шутки балагура иногда строятся на нарочитом недоумении, попытке лирического героя осмыслить происхождение «чужого», заимствованного слова через включение его в понятные мотивационные связи с другими словами (“Я ў слове «хадзяін» чую, як нехта ходзіць па сваей зямлі. Ходзіць і ладуе яе. От як я глядзеў у свае градкі, а той хлопец сказаў: «Здароў, хадзяін»” [2, с. 202]) или на народно-бытовом истолковании общественного движения (“Калгаснікі чакаюць прыходу фемінізму даўно. Яны мараць пра часы, калі будуць роўнымі з жанчынамі і змогуць насіць у кішэнях грошы”) [2, с. 207].

Одной из техник создания иронического контекста, иронической оценки является использование стилистических тропов и фигур. Так, ирония может зиждиться на преувеличении или преуменьшении, т. е. на гиперболе и литоте: “Яшчэ сто мільенаў гадоў, і калодзежны зруб будзе гатовы” [2, с. 38]; “Субота. З жывымі людзьмі не размаўляў. 0,1909722222222222% часу я быў онлайн” [2, с. 51]; на метафоре: “Будуеш, будуеш хату, азірнешся – а дзеці-кавуняты павырасталі ўжо з градак. Трэба рабіць градкі нападросць” [2, с. 66]; на оксюмороне: “Бо бліжэй няма нікога, з кім можна памаўчаць на агульныя тэмы” [2, с. 141].

Ирония может базироваться на персонификации: “Болей не давядзецца зараджаць тэлефон у калгасе імя Ф. Э. Дзяржынскага. Я так і казаў: «Рома, ты за гаспадара, а я пайшоў да Фелікса Эдмундавіча»” [2, с. 47]. На базе персонификации автор создает новый полесский миф, новых полесских божков – это Той и Тая: “На Палессі жыве таямнічы Той, які пра ўсе ведае. Даўно мусіць быць выдадзены “Кішэнны шматтомнік афарызмаў Тоя”, бо там-сям на ўзбярэжжах Прыпяці фіксуюцца выпадкі махлярства. Напрыклад, калі паляшук хоча, каб яго словы мелі большую вартасць, ен легка прыпісвае іх Тою: “Як Той кажа”, “Як Той казаў”. Праз недастатковую вывучанасць з’явы цяжка вызначыць, якія афарызмы належаць непасрэдна Тою, а якія былі прыдуманы хітраватым мясцовым насельніцтвам” [2, с. 50]; “Ягор дапамог зразумець міфічную палескую фразу “Тут палку кінь – і тая папаўз”. Калі Тая – жонка Тоя, то гэта просты спосаб выклікаць Таю. Цяпер мы ведаем, што Той – тутэйшы аўтарытэт і што Тая можа паўзці” [2, с. 53].

Основаниями для создания иронического значения может быть обыгрывание многозначности слова: “У Каленкавічах дагэтуль прынята хадзіць па вуліцы з музыкай. Раней шпана цягала з сабой магнітолы на батарэйках. Цяпер – мабільныя тэлефоны. <...> Мне пашчасціла ўбачыць каленкавіцкую бабулю, з глыбіні якой цурчыць акардэон” [2, с. 47].

Необычны авторские иронические сравнения, которые являются следствием индивидуального восприятия мира: “Я кажу: «Іосіфаўна, у мяне тэмпература трыццаць восем, як у Турцыі»” [2, с. 16], “Гуманітарый

у весцы – гэта як ружовы бант на свінні” [2, с. 86]; “Аўсючка выбірае сабе мужа, як цыган каня: каб здаровы быў, дужы і цярплівы” [2, с. 81]; “А Цеця – яна такая, ага. Як чалавек, толькі каза” [2, с. 245]; “Бацька з усяго дуру б’е кулаком па сталю так, што самагонка ўзбіваецца да масла” [2, с. 92]; “Цетка закасвае рукавы, бярэ мае сподняе і пачынае біць па ім пранікам з усяго дуру так, што са свістам вылятаюць душы мікробаў” [2, с. 100] і др.

Средством комизма в тексте А. Горвата также выступает прием стилового контраста: “Яны сапнуць і пярдзяць, а ў мяне тонкая душэўная арганізацыя” [2, с. 87]; “Я зразумеў, што адзін у полі не воін, і прашу дапамогі: збіраю ў сябе талаку на будаўнічыя працы... Фармат – палескі, мова – беларуская, ежа – вясковая. Будзе наладжана экскурсія ў мясцовую краму, дэфіле калгасных кароў, піцце крапівы і свойскага малака. Клімат – субкантынентальны, блізкі да трапічнага. Есць лісапеда” [2, с. 52].

Нетривиальный прием языковой игры в авторском тексте, используемый обычно для создания речевого портрета персонажа, – перестройка синтаксических связей. Это создает «эффект обманутого ожидания», когда прогнозируемый читателем смысл фразы разрушается за счет нетипичного (и неожиданного) порядка слов и/или введения нетипичных для данной синтаксической конструкции лексических компонентов: “Рамонт я зрабіла. Засталося разабрацца з мянтамі, калдаўствам і пасадзіць часнок” [2, с. 97]; “Карову трэба завесці. Ці жонку” [2, с. 83] и др.

Языковая игра разрушает понятийные и языковые шаблоны, активизирует процесс восприятия, привлекая внимание к парадоксальности суждений, внешнему алогизму, за которым нередко скрывается подтекст, важный для осознания художественного смысла. Сущность языковой игры состоит в генерировании дополнительных окказиональных смыслов, апеллирующих к языковой выразительности и порождающих комический эффект. Языковая игра, по нашему мнению, является специфическим механизмом индивидуального стиля А. Горвата и свидетельствует о креативном аспекте речетворчества автора.

#### Список использованной литературы

1. Береговская, Э. М. Принцип организации текста как игровой момент / Э. М. Береговская // Рус. филол. Уч. зап. Смол. гос. пед. ун-та. Вып. 4. – Смоленск, 1999. – С. 159–180.
2. Горват, А. І. Радзіва «Прудок»: дзеннік / А. І. Горват. – Мінск : Медысонт, 2020. – 248 с.
3. Данилевская, Н. В. Языковая игра. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. – М. : Флинта : Наука, 2003. – 696 с.
4. Стариченок, В. Д. Большой лингвистический словарь / В. Д. Стариченок. – Ростов-н/Д : Феникс, 2008. – 811 с.

УДК 821.162.1

**M. JACKOWICZ**

Polska, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach  
 Koło Pedagogów Kreatywnych im. Hanny Gumpricht  
 Kierownik naukowy – A. Roguska, Uniwersytet Przyrodniczo-  
 Humanistyczny w Siedlcach (Polska), Instytut Pedagogiki

## **TEATRALNE ADAPTACJE LITERATURY POLSKIEJ W KONTEKŚCIE EDUKACJI LITERACKIEJ**

**Słowa kluczowe:** teatr, literatura polska, edukacja literacka, lektury szkolne, uczeń.

**Adnotacja.** Posiadanie podstawowej, niekiedy szczegółowej wiedzy na temat danego utworu literackiego, umieszczonego w kanonie lektur, przyprawia o ciarki dzieci i młodzież szkolną już od wielu lat. Młodzi ludzie nie wykazują większego zainteresowania w pochyleniu się nad literaturą klasyczną. Jedną z metod popularyzacji lektur są ich ekranizacje, w których prym wiedzie Andrzej Wajda oraz inscenizacje dzieł. W ciągu ostatnich kilkunastu lat pojawiło się na deskach przeróżnych teatrów wiele tytułów, które znajdziemy między innymi na półkach filologów polskich.

Anna Dziedzic w jednym z zeszytów metodycznych dla nauczycieli zauważa, że w naszym kraju “drama rozwija się przede wszystkim jako metoda dydaktyczno-wychowawczo-edukacyjna” [1] głównie na lekcjach języka polskiego. W artykule autorstwa Adriana Uljasza dotyczącego adaptacji musicalowych utworów literackich zauważa wzrost występowania oraz popularności adaptacji literatury pięknej, jak i popularnej [5]. Jako problem badawczy wybrał obecność dzieł klasyki literatury oraz kultury masowej oraz popularność niektórych scenicznych wersji polskich utworów literackich. Za cel ustanawia udowodnienie skuteczności adaptacji teatralnych jak i musicalowych, jako metody popularyzacji literatury z różnych epok. Pośród wymienionych przez Uljasza dzieł literackich znajdziemy kilka tytułów znajdujących się w kanonie lektur szkolnych obowiązujących na różnych etapach edukacji, m. in “Ogniem i mieczem” Sienkiewicza, “Lalkę” Prusa oraz “Chłopi” i “Ziemia obiecana” Reymonta. Przyglądając się poszczególnym akulturacjom, Autor zauważa, jakie czynniki sprawiają, że dane dzieło z kanonu lektur mniej lub bardziej popularne wśród odbiorców. “Twórcy adaptacji teatralnej pomagają widzom w “percepcji literackiego dzieła”, jego “konkretyzacji” w ich świadomości”[2]. Czynnikiem warunkującym powodzenie tego zadania są bez wątpienia wysoki poziom artystyczny, szacunek do literatury oraz jej epoki, a także komunikatywność przekazu.

**Metodologia badań własnych.** Celem badania było sprawdzenie stosunku młodzieży do adaptacji teatralnych literatury polskiej oraz ich wpływu na

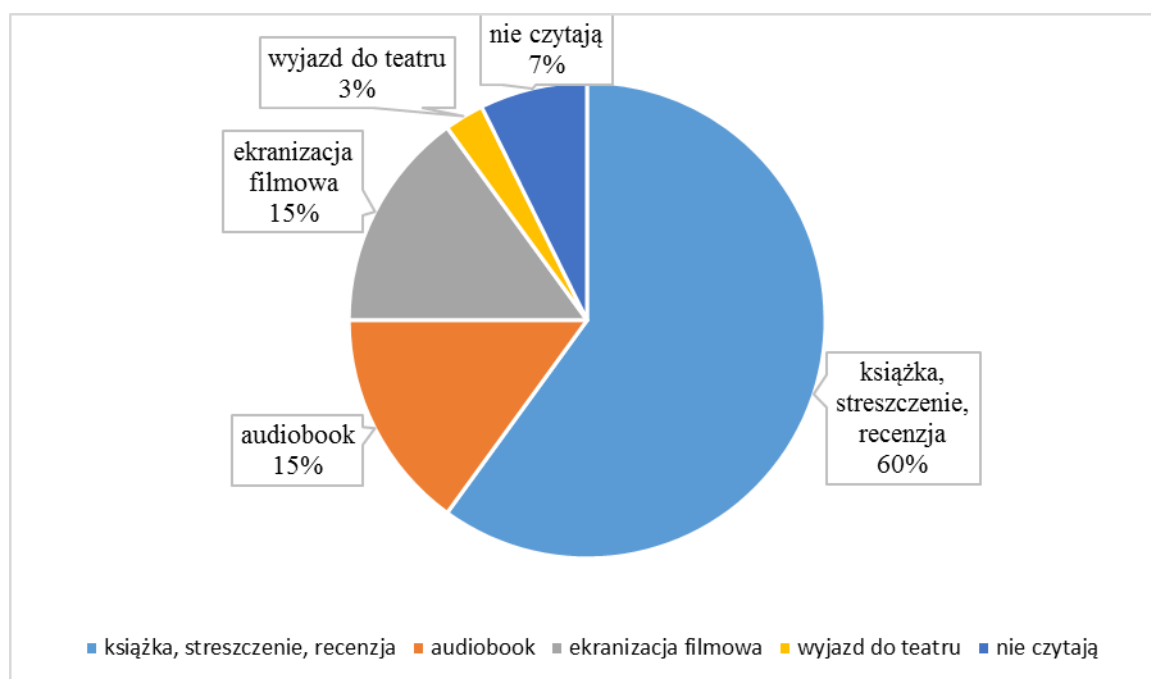
odbiór lektur szkolnych. W badaniu wykorzystano metodę sondażu diagnostycznego z techniką ankiety. Janusz Sztumski był zdania, że metoda to system założeń i reguł celem uporządkowania badań w drodze do osiągnięcia celu [4, s. 46]. Inny metodolog twierdzi, że metoda “jest sposobem gromadzenia wiedzy o cechach strukturalnych i funkcjonalnych oraz dynamice zjawisk społecznych, opiniach i poglądach wybranych zbiorowości, nasilaniu się i kierunkach rozwoju określonych zjawisk instytucjonalnie nie zlokalizowanych, posiadających znaczenie wychowawcze w oparciu o specjalnie dobraną grupę reprezentującą populację generalną, w której badane zjawisko występuje” [3, s. 113]. Narzędziem był kwestionariusz ankiety własnej konstrukcji. W oparciu o tematykę i cel badań sformułowano następujące problemy badawcze: 1) Czy lubisz czytać lektury szkolne? 2) Jaki jest Twój stosunek do teatru? 3) Jak się zachowujesz gdy masz do przeczytania zadaną nudną lekturę? 4) Czy potrafisz wymienić minimum 3 dzieła literackie, które można zobaczyć na polskiej scenie teatralnej? 5) Czy kiedykolwiek widziałas adaptację literatury polskiej w teatrze? 6) Czy obejrzenie inscenizacji danej lektury pomogło Ci ją lepiej zapamiętać, zrozumieć?

Badanie przeprowadzono on-line wśród 50 uczniów wybranych szkół Salezjańskich w Polsce, w wieku od 12 do 18 roku życia, z przewagą młodzieży w przedziale 14-16 rok życia (ok. 68 % pytanych).

**Analiza badań.** 46 % badanych uczniów pochodzi z Łodzi i miejscowości do niej przyległych. Drugą co do liczebności grupą była młodzież z okolic Mińska Mazowieckiego – 20 %. Pozostali uczestnicy pochodzą kolejno z Ostródy oraz Sokołowa Podlaskiego. Płcią dominującą okazały się dziewczęta.

Badania pokazały, że ponad 85 % badanych nie lubi czytać lektur szkolnych. Natomiast aż 90 % pytanych ma pozytywny stosunek do teatru, z czego 30 % deklaruje przynależność do szkolnego koła teatralnego.

Jeśli chodzi o najczęściej wybierane opcje przy zapoznaniu się z zadaną lekturą szkolną to książka, streszczenie lub recenzja – tak zadeklarowało 60 % uczniów. Na drugim miejscu znajduje się *ex aequo* audiobook i ekranizacja filmowa (15 % głosów). Jeszcze inni, w celu zapoznania się z lekturą, udadzą się do teatru (2,7 %). Ponadto 7,3 % respondentów nie czyta lektury (wykres 1):



Źródło: opracowanie własne.

Wykres 1 – Zapoznawanie się uczniów z lekturą szkolną

Ponadto prawie 87 % ankietowanych widziało co najmniej raz w życiu adaptację teatralną literatury polskiej w teatrze. W większości przypadków był to wyjazd zorganizowany przez szkołę.

W badaniu podjęto także pytania otwarte mające na celu dostarczeniu szczegółowych informacji na temat znajomości adaptacji teatralnych na polskiej scenie. 54 % uczniów potrafi wymienić minimum 3 tytuły polskich lektur szkolnych, które można zobaczyć na deskach teatrów muzycznych, jak i dramatycznych. Wśród najczęściej wymienianych tytułów pojawiły się: „Lalka” Prusa z Teatru Muzycznego w Gdyni, Mickiewiczowskie „Dziady” części II oraz III (grane m.in. w Teatrze Narodowym w Warszawie), „Pan Tadeusz” z Teatru Małego w Łodzi oraz „Balladyna” z Teatru Narodowego w Warszawie.

Ankietowani, którzy odpowiedzieli twierdząco na poprzednie pytanie, zostali poproszeni o podzielenie się informacją, czy obejrzenie inscenizacji danej lektury szkolnej pomogło im w zapoznaniu się z nią i zrozumieniu treści utworu. Zdecydowana większość (94 %) zadeklarowała, że inscenizacja teatralna pomogła im lepiej zrozumieć daną lekturę.

**Podsumowanie.** Wynik badań ujawnił, że adaptacje teatralne literatury zarówno polskiej, jak i światowej pomagają uczniom w lepszym rozumieniu tekstu literackiego. Żywe zwizualizowanie postaci, jej emocji i niekiedy trudnych przeżyć pozwala na bardziej świadome utożsamienie się z postacią, przybiera formę pewnego rodzaju dialogu między aktorem a widzem. Można

zauważyć również wśród młodzieży zainteresowanie teatrem. Niewielkie grono ankietowanych zadeklarowało aktywność w kole teatralnym. Jest to pozytywna prognoza odnośnie kwestii kultury elitarnej w życiu młodego człowieka. Adaptacje teatralne literatury polskiej, profesjonalne oraz uczniowskie, pomagają poszerzać horyzonty edukacji literackiej.

### **Spis wykorzystanej literatury**

1. Dziędzic, A. Drama na podstawie utworu literackiego / A. Dziędzic. – Warszawa : Centrum Edukacji Artystycznej. – 1996.
2. Ingarden, R. O poznawaniu dzieła literackiego tł. D. Gierulanka / R. Ingarden. – Warszawa : Wydawnictwo. – 1976.
3. Pilch, T. Zasady badań pedagogicznych / T. Pilch. – Warszawa : Wydawnictwo Żak. –1998. – 113 s.
4. Sztumski, J. Wstęp do metod i technik badań społecznych / J. Sztumski. – Warszawa : Wydawnictwo PWN. – 1984. – 46 s.
5. Uljasz, A. Musical jako nowoczesna forma popularyzacji literatury. Adaptacje musicalowe utworów literackich w polskich teatrach / A. Uljasz // Toruńskie Studia Bibliograficzne, Uniwersytet Rzeszowski. – № 12. – 2019. – S. 93–129.

[К содержанию](#)