

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

КЛАССИКА И СОВРЕМЕННОСТЬ В ИЗЯЩНОЙ СЛОВЕСНОСТИ XIX–XXI СТОЛЕТИЙ

Электронный сборник материалов
Международной научно-практической конференции

Брест, 25 февраля 2021 года

Под общей редакцией
кандидата филологических наук, доцента **Л. В. Скибицкой**

Брест
БрГУ имени А. С. Пушкина
2021

© УО «Брестский государственный
университет имени А. С. Пушкина», 2021

1 – сведения об издании

УДК 821.09"18/20"(082)
ББК 83.001я431

Редакционная коллегия:

С. С. Клундук, И. А. Ворон, О. Н. Ковальчук, Е. Г. Сальникова

Рецензенты:

заведующий кафедрой белорусского и русского языков
УО «Брестский государственный технический университет»,
кандидат филологических наук, доцент **Н. Н. Борсук**

заведующий кафедрой белорусской филологии
УО «Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина»,
кандидат филологических наук, доцент **Л. В. Леванцевич**

Классика и современность в изящной словесности XIX–XXI столетий [Электронный ресурс] : электрон. сб. материалов Междунар. науч.-практ. студен. конф., Брест, 25 февр. 2021 г. / Брест. гос. ун-т им. А. С. Пушкина ; редкол.: С. С. Клундук, И. А. Ворон, О. Н. Ковальчук, Е. Г. Сальникова ; под общ. ред. Л. В. Скибицкой. – Брест : БрГУ, 2021. – Режим доступа: <http://lib.brsu.by/node/1861>

В издании представлены научные статьи, посвященные актуальным вопросам современной филологии и журналистики. Тексты сопровождаются аннотацией и ключевыми словами на русском (белорусском, польском) и английском языках.

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.

Регистрационное свидетельство № 2172126811 от 03.11.2021

© УО «Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина», 2021

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: 12.09.2021.
- объем издания: 2,43 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

Алексеевко Я. Театр в романе А. Картер «Мудрые дети»

Андросюк А. Философское начало стихотворения А. К. Толстого
«Где гнутся над омутом лозы»

Аргушевич Д. Прием POINTE в малой прозе В. Пелевина

Афанасьева Ю. Черты южной готики в романе Зоры Нил Херстон
“Their eyes were watching god”

Бабрович К. Мотив бега в пьесе «Реки вавилонские» И. Сургучева

Бибех А. Жанр литературного портрета: специфика повествовательной
оптики Владислава Ходасевича

Берекетмырадова Ш. Особенности изучения биографии и творчества
Максима Горького в школьном курсе литературы

Близинок С. «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева: «западничество»
и «славянофильство»

Богунь И. Публицистичность миниатюры А. Ткачева о чтении

Воротиленко Л. Символика образов-«оговорок» в произведениях
Ф. М. Достоевского

Гудкова Ю. Роман «Идиот» как история об отчаявшейся душе

Гусейнова Н. Поликультурность в жизни и творчестве Д. С. Мережковского

Дзенісевіч А. Медытацыя як творчы метад: жанравыя асаблівасці
і эвалюцыя квантэм і пункціраў у творчасці А. Разанава

Дранец Я. Феномен абсурда в сказке «Алиса в стране чудес»
Льюиса Кэрролла

Дубовик Е. Авторская песня в системе лирических жанров поэзии
В. Высоцкого

Дыдзік А. Фразеалагізмы і прыказкі як сродкі канцэптуалізацыі ўнутранага свету персанажаў у творах берасцейскіх пісьменнікаў

Евстигнеева Е. Современный развлекательный контент на телевидении

Емельянова С. Своеобразие стиля романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки»

Журтова М. Некоторые аспекты социальной работы с подростками делинквентного поведения в Кабардино-Балкарской Республике

Загазежева Д. Проблемы и перспективы совершенствования социально-психологической работы с девиантными подростками в Кабардино-Балкарской Республике

Зименкова А. Гендерный аспект межличностных отношений в романе «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова

Калилец А. Устная нарративная традиция в Ньюфаундленде

Калинич К. Campus novel: специфіка жанру в українській літературі

Калютчик Н. Конфликт в рассказе А. П. Чехова «Дама с собачкой»: аксиологический аспект

Карпиевич А. Экстраполяция постколониального прошлого через концепт «молчания» в романе Чимаманды Нгози Адичи «Лиловый цветок гибискуса»

Кизун О. Концепция времени в художественном мире романов «Защита Лужина» В. Набокова и «Школа для дураков» Саши Соколова

Кобец Н. Юмористическая литература в образовательном процессе учреждений дошкольного образования

Кононова А. Изучение целевой аудитории как основа разработки коммуникационной стратегии в социальных сетях (на примере научной библиотеки ГРГУ им. Янки Купалы)

Kurpisz E. Komunikacja werbalna w czasie pandemii COVID-19 wśród studentów

Леончук К., Берестень Я. Философская проблематика сказки Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький принц»

Лукша М. Образы «своего» и «чужого» пространства в романе «Обломов» И. А. Гончарова

Лукьянчик В., Фотина В. Ремейк как феномен творчества К. И. Чуковского для детей

Мартэн Д. Тема одиночества в ранней лирике В. В. Маяковского

Мілеўская А. Метафара ў творах М. Стральцова

Милохова Е. Аксиологический базис и способы его переоценки в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского

Моисейчик А. Стихотворение «Тебе пишу я этот дифирамб...» как часть творческого наследия С. Я. Маршака

Мостыко Н. Языковые средства создания образов исторических личностей в романе Алексея Иванова «Тобол. Много званых»

Навуменка К. Міфалагічны хорар у прозе Л. Рублеўскай

Ничипорчик И. Приемы авторской характеристики персонажей в пьесе «Иван Васильевич» М. А. Булгакова

Олесиюк Е. Гомеровские мотивы в поэзии О. Мандельштама

Олесиюк Е. Textoобразующая роль частей речи в миниатюре И. Бунина «Роман горбуна»

Островская Ж. Ахроматические колор-символы в поэзии Б. Окуджавы и В. Высоцкого: сравнительная характеристика

Островская Ж. Символика желтого цвета в поэзии Б. Окуджавы и В. Высоцкого

Островская Ж. Фоносемантический анализ колор-символов в поэзии В. Высоцкого и Б. Окуджавы

Палюшик Е. Народная медицина современной ирландии: вернакулярная устная традиция или документированный памятник?

Пашенко Е. Инструменты оптимизации коммуникационной стратегии ТРК «Diamond city»

Полянская И. Жанр очерка в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского

Прокопий П. Портрет Сергея Есенина в мемуарном и музыкальном творчестве Георгия Свиридова

Путрич Е. Исследование концепта на современном этапе: понятие, структура и свойства

Рахманова Х. Специфика изучения эпических жанров в среднем звене школы

Романюк Е. Многообразие творческих стратегий Веры Полозковой

Савлук Ю. Художественная репрезентация архетипа женского начала в прозе Л. Петрушевской и М. Вишневецкой

Самотуга В. Мифологические образы в поэзии М. Цветаевой

Сахарчук В. Мотив сна в поэме «Мцыри», «Ночном» цикле и стихотворении «Сон» М. Ю. Лермонтова

Сипайлова Е. Жанровые особенности современного интервью

Соблирова М. Языковые особенности произведений современной художественной прозы (на основе романа «Школа для дураков» Саши Соколова)

Сун Цзе. Образы природы в китайской и русской детской литературе

Тан Жунянь. Функционирование средств массовой информации Китая и Беларуси как ресурса поддержания стабильности между странами

Тюшкевич А. Петербургское пространство в творчестве А. С. Пушкина

Чалюк А. Назвы дэкаратыўных раслін у гаворках Бярозаўшчыны

Швакава М. Спецыфіка развіцця беларускай літаратурнай казкі:
гістарычны аспект

Шэмет Н. Жанраўтваральная роля паэтонімаў у зборніку аўтарскіх казак
“Касмічная кніга”

Чжэн Ху. Репрезентация национальной идентичности в лирике
А. С. Пушкина и Ли Бо

Юркович А. Способы выражения авторского «я» в тексте И. Ильина
«Зависть»

УДК 075:821.111

ЯНИНА АЛЕКСЕЕНКО

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
 Научный руководитель – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент

ТЕАТР В РОМАНЕ А. КАРТЕР «МУДРЫЕ ДЕТИ»

Ключевые слова: Englishness, театр, мюзик-холл, карнавал, бинарность, высокое искусство, низовое искусство, фарс, маска, шекспировские пьесы, интертекстуальность.

Аннотация. В данной статье исследуется театральный универсум в романе А. Картер «Мудрые дети». В нем противопоставляются образы классического театра и мюзик-холла, что соответствует делению искусства на высокое и низовое. Театральность в романе является одной из форм интертекстуальной игры. Происходит гибридизация жанра романа: композиция соответствует делению пьесы на акты; после текста дается список действующих лиц; особенности сюжета позволяют говорить о синтезе элементов трагедии, комедии и фарса; используются театральные «технические приемы» для развития действия; персонажи отождествляются с ролями.

Любовь к драматургии является одной из составляющих *Englishness*, чертой национального самосознания английского народа. На протяжении веков Великобритания представляет миру выдающихся драматургов. Б. Джонсон, Дж. Уэбстер, Г. Филдинг, Р. Шеридан, Б. Шоу, Г. Пинтер, Т. Стоппард – эти имена составляют лишь часть многочисленной плеяды. Самая известная в ней фигура – У. Шекспир. Творчество писательницы второй половины XX в. А. Картер органично вписывается в английский культурный контекст. Будучи англичанкой, писательница не могла не обратиться к рецепции творчества «великого барда». Роман «Мудрые дети» (*Wise Children*, 1991) пронизан отсылками к его личности и текстам. Интертекстуальная игра происходит не только на уровне цитат и аллюзий. А. Картер создает в романе театральный универсум. Театральность можно считать одной из форм интертекстуальности, особенно в контексте английской литературы, ведь имя У. Шекспира является синонимом к слову *театр*.

«Мудрые дети» – это история двух девушек-близнецов по имени Дора и Нора. Они являются незаконнорожденными детьми известного актера Мелкиора Хэзарда, прославившегося ролями в постановках пьес У. Шекспира. Мать девочек умирает при родах, а биологический отец отказывается их признавать. Тем самым в начале романа задается установка на противопоставление: «Why is London like Budapest? – A. Because it is two cities divided by a river» [3, с. 1]. Роман строится на оппозициях *легитимность – нелегитимность*, *высокое искусство – низовое искусство* и в целом на бинарности. В этом контексте театр в произведении представлен в двух

ипостасях – шекспировский театр и мюзик-холл. The Hazard family – это династия актеров, «shakespearians», представляющая высокое, «highbrow», искусство. Английский исследователь Г. Базвулл (*G. Buzzwull*) утверждает: «Carter uses Shakespeare, and especially his comedies, to explore one of the novel's many doubled themes – the contrast between highbrow and lowbrow culture. Through history Shakespeare has come to represent the epitome of high culture and literary genius. Actors such as Ranulph and Melchior Hazard derive their authority and lofty public profile from their association with Shakespeare» [2].

На отсылках к театру У. Шекспира строится весь роман. Речь идет не только о прямых и не прямых цитатах или о названиях пьес. Аллюзии можно обнаружить на всех уровнях текста – в сюжете, системе персонажей, хронотопе, а также в деталях. Если говорить о топосе, то дом Доры и Норы находится по адресу: 49 Bard Road. Он неоднократно сравнивается со сценической и гримеркой (dressing room): «It looked like the stage set of a theatrical boarding house, as if Grandma had done it up to suit a role she'd chosen on purpose» [3, с. 25]. На праздновании столетия Мелкиора выносят торт в форме театра «Глобус»: I should have realised that Saskia would bake the cake. It was masterpiece. It was enormous. It was a model of the Globe Theatre. I tell no lie [3, с. 205]. Что касается системы персонажей, то семья Хэзардов характеризуется через призму шекспировских героев, которых они играют. Вот как читатель знакомится с Эстеллой, кровной бабушкой Доры и Норы: «She was called Estella. Here she is as Juliet, as Portia, as Beatrice...» [3, с. 12]. А. Картер использует персонажей пьес, чтобы дать характеристику героям или описать их настроение.

Особое внимание стоит уделить образу Тиффани, крестницы главных героинь. Безусловно, он отсылает к образу Офелии. Беременная и брошенная Тристрамом Хэзардом, героиня А. Картер приходит на съемки телепередачи вся в цветах, практически нагая и напевающая при этом простой мотив. После этой сцены девушка исчезает. Доре и Норе сообщают, что в реке нашли тело утопленницы: «They found the body of a young girl in the river, this morning» [3, с. 50]. Еще одна очевидная параллель – история измены Эстеллы с актером, играющим вместе с ней и ее мужем Ранульфом в постановке трагедии «Отелло» (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*, 1604): «Cassius Booth played Iago. There is no handkerchief in this story. All the same, her husband killed them both, first her, then him» [3, с. 21].

Дора и Нора, будучи непризнанными детьми Мелкиора, становятся репрезентантами низовой, *lowbrow*, культуры. Они находят себя в мире мюзик-холлов: «Of course, we didn't know, then, how the Hazards would always upstage us. Tragedy, eternally more class than comedy. How could mere song-and-dance girls aspire so high?» [3, с. 58]. Мюзик-холл – вторая грань театра в романе: «*Wise Children* has songs, too: music hall and patriotic war

songs, jazz and pop. And good and bad jokes...» [4]. В «Театральной энциклопедии» советских времен (под редакцией П. Маркова) дается следующая характеристика этому жанру: «Мюзик-холл (англ. *music-hall* – музыкальный зал) – вид театров, дающих концертные представления. В 1830-е гг. создаются небольшие передвижные театры, представления которых состоят из отд. номеров, коротких пьесок, пения, танцев, балаганных представлений. ...Но постепенно европ. и амер. М.-х. становятся типично буржуазными зрелищами, представления их сводятся к чередованию сценич. трюков, демонстрации виртуозной техники. В М.-х. все больше проникают грубость, пошлость и порнография» [1, с. 1024–1025].

Несмотря на очерченные в романе границы между шекспировским театром и мюзик-холлом, А. Картер с помощью многочисленных сюжетных поворотов дает понять, что они в большой степени искусственны. Два этих мира похожи больше, чем может показаться на первый взгляд. У театра есть множество граней, как и у творчества У. Шекспира: «Although Shakespeare represents the epitome of highbrow culture, his plays are often populated by the lowest of the low – bastards, bawds, drunks and murderers. Much of his comedy derives from low farce, sexual innuendo and mistaken identity. At the same time many of the themes explored in his plays such as incest, lust, sexual jealousy and murder are brutally dark. There is a telling contrast between Shakespeare the literary genius, and Shakespeare the popular playwright», – считает Г. Базвулл [2].

В театральном универсуме, созданном писательницей, черты низового и высокого искусства не могут существовать обособленно, происходит их синтез. Его можно наблюдать на примере истории семьи Хэзардов, в которой обнаруживаются случаи измен, инцестов и появления незаконнорожденных детей. Жизнь членов этой семьи похожа на фарс: «Indeed the Hazards, via their renown for performing Shakespeare, become the theatrical equivalent of the Royal Family. This, simultaneously, makes them both revered and public property. Just as with the Royal Family the public enjoys the goings on in the Hazard family as they would a television soap opera. High drama and low farce combine in a life lived in the public gaze», – комментирует Г. Базвулл [2]. Кроме того, девушки выступают в ряде шоу, поставленных по мотивам шекспировских пьес, в т. ч. и трагедий, что также можно расценивать как смешение стилей и жанров: «We were eighteen years old, hair like patent leather, legs up to our ears, We sponed bellhop costumes for our *Hamlet* skit; should, we pondered in unison and song, the package be delivered to, I kid you not, ‘2b or not 2b’. We performed a syncopated Highland fling in tasselled sporrans after, as weird sisters, we burst out of a giant haggis in a number based on the banquet scene; in abbreviated togas, led the chorus during the ‘Roman Scandals’ number; I sang my solo ‘O Misness Mine’ in fifteenth-

century drag to a mutely mutinous Nora on a balcony – she got the last laugh when she poured a bucket of water over me, and I didn't have much of a voice, anyway, but Mr Piano Man was besotted...» [3, с. 90]. Такие шоу можно назвать своеобразной формой рецепции наследия драматурга, которое является одним из краеугольных камней английской культуры и литературы.

Интересна жанровая специфика романа «Мудрые дети». Ее можно определить как частично театральную. А. Картер наполняет роман множеством драматических деталей и приемов. Текст делится на пять частей. Это соответствует композиции классических шекспировских пьес, состоящих из пяти актов. В конце романа дается список действующих лиц, озаглавленный *Dramatic Personae*. Для продвижения повествования активно используются приемы театра и кино: 1) «The show begins. – Freeze-frame» [3, с. 11]; 2) «Exeunt omnes» [3, с. 21]; 3) «Enter Daisy» [3, с. 146]; 4) «Lights, music, action» [3, с. 211]. В тексте можно обнаружить отсылки к английскому народному театру: «I was pleased as Punch each time I saw it...» [3, с. 11]. В романе «Мудрые дети» жизнь уподобляется театру, а театр отождествляется с жизнью: «In that packing case there was a toy theatre. It was a lovely one, a marvel, an antique – he'd got hold of it in Venice. In the middle of the gift proscenium arch there they were, side by side, the cosmic mask, the tragic mask, one mouth turned up at the ends, the other down, the presiding geniuses – just like life. The commedia, that's life, isn't it?» [3, с. 58]. Зачастую события, происходящие в реальной жизни, воспринимаются персонажами отстраненно, как будто являются частью сценического действия: 1) «I could have sworn that then the curtain came down, the lights went up and there was a standing ovation» [3, с. 217]; 2) «He liked to pull the strings and see the puppets move, he said» [3, с. 92]; 3) «...it is as if this foggy old three-cornered island were dangling from a cloud – now we're in the air» [3, с. 112]. Более того, идентичность персонажей множится в соответствии с ролями, которые они играют. Достаточно вспомнить эпизод, в котором Дора просит Нору поменяться местами, потому что ей нравится молодой человек сестры: «I'll only do it once, I said. He's really stuck on you, Nora, he's crazy about you and he's never given me a second look. But won't he be able to tell the difference? I don't know, we won't know until we try; but why should he notice any difference? Same eyes, same mouth, same hair. If it was only the once and if I keep my mouth shut...» [3, с. 83]. Девушки воспринимаются как одно целое. Неслучайно сюжет романа строится вокруг театра. Героев нет – есть маски. Их смена порождает бесконечный карнавал. Театральность приравнивается к условности, а реальность – к пьесе – причудливой смеси комедии и трагедии с элементами фарса: «But, to tell the truth, there was sod all romantic about our illegitimacy. At best, it was a farce, at worst, a tragedy, and a chronic inconvenience the rest of the time» [3, с. 11]. Жизнь вос-

принимается персонажами как игра на сцене. Возможно, в этом состоит их ошибка: «Melchior was a fool to take the game so seriously, a fool to clasp the thing as if it were alive, and kiss it. A fool» [3, с. 108]. Все это не может не натолкнуть на мысль о *Mundus universus exercet histrione*, или, как это было у английского барда: «All the world's a stage, / And all the men and women merely players». Созданный А. Картер карнавальным универсум, на наш взгляд, является прекрасной иллюстрацией этой знаменитой концепции мира, выраженной в следующих словах Пэрри: «Life's a carnival» [3, с. 222].

Таким образом, в романе А. Картер «Мудрые дети» театр представлен в его классическом варианте и в образе мюзик-холла, что соответствует делению искусства на высокое и низовое. Театральность является одной из форм интертекстуальной игры, т. к. в контексте английской культуры театр ассоциируется с фигурой У. Шекспира. Происходит гибридизация жанра романа: его композиция соответствует делению пьесы на акты; после текста дается список действующих лиц; особенности сюжета позволяют говорить о синтезе в нем элементов трагедии, комедии и фарса; используются театральные «технические приемы» для развития действия. Персонажи романа меняются ролями и масками, становясь частью карнавала.

Список использованной литературы

1. Гайда, И. В. Мюзик-холл / И. В. Гайда // Театральная энциклопедия : в 5 т. / П. А. Марков (гл. ред.) [и др.]. – М. : Совет. энциклопедия, 1961–1967. – Т. 3 : Кетчер – Нежданова. – 1964. – С. 1024–1025.
2. Buzwell, G. ‘What a joy it is to dance and sing!’ : Angela Carter and Wise Children [Electronic resource] / G. Buzwell. – Mode of access: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/what-a-joy-it-is-to-dance-and-sing-angela-carter-and-wise-children>. – Date of access: 04.02.2021.
3. Carter, A. Wise Children / A. Carter. – Cox & Wyman Ltd, Reading, 1992. – 235 p.
4. Webb, K. Shakespeare and carnival in Angela Carter's Wise Children [Electronic resource] / K. Webb. – Mode of access: <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/shakespeare-and-carnival-in-angela-carters-wise-children>. – Date of access: 25.01.2021.

Yanina Aliakseyenka (Minsk)

THEATRE IN ANGELA CARTER'S “WISE CHILDREN”

Keywords: Englishness, theatre, music-hall, farce, carnival, oppositions, highbrow art, lowbrow art, mask, Shakespeare's plays, intertextuality.

Summary. In this article the theatrical universe in the novel “Wise Children” by A. Carter is examined. The images of classical theater and music-hall are opposed, which corresponds to the division of art into highbrow and lowbrow. Theatricality in the novel is a form of intertextual play. The hybridization of the novel genre takes place: its composition corresponds to the division of the play into acts; there is a list of characters after the text, the plot indicates

the synthesis of tragic, comic, and farce elements; theatrical 'techniques' for the plot development are used; the characters of the novel are identified with their roles.

К содержанию

УДК 811.161.1

Андросюк Анна

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

Научный руководитель – Т. М. Лянцевич, канд. филол. наук, доцент

ФИЛОСОФСКОЕ НАЧАЛО СТИХОТВОРЕНИЯ

А. К. ТОЛСТОГО «ГДЕ ГНУТСЯ НАД ОМУТОМ ЛОЗЫ»

Ключевые слова: пейзажная лирика, философская лирика, поэтический жанр, баллада, лирическое стихотворение, лирический образ, стихотворный размер, изобразительно-выразительные языковые средства, философский смысл поэтического текста.

Аннотация. В статье раскрывается глубинный философский смысл стихотворения А. К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы». В рамках анализа была проведена характеристика основных уровней языковой системы поэтического текста. Особое внимание уделено анализу ключевых образов данного художественного текста, определена их роль в репрезентации мировоззрения поэта на уровне стихотворения.

Особое место в поэтическом наследии русской литературы второй половины XIX в. по праву занимают произведения пейзажной лирики. Великие художники слова, такие как А. Фет, Ф. Тютчев, Н. Некрасов и их последователи, в своих стихах воспевали красоту русской природы, ее силу и необыкновенную способность посылать думающему человеку особые знаки посредством художественных образов, способные залечить душевную рану, предостеречь от неминуемой беды. Вероятно, именно так и рождается философское начало любой пейзажной зарисовки, где в одно целое сливаются чувства лирического героя и не зависящие от него стихии.

Философия и поэзия в целом возникают и взаимодействуют друг с другом посредством языка, они не могут существовать вне сферы языковых форм. Как отмечал философ Ханс-Георг Гадамер, «в отличие от обыденной речи, поэтическая речь, равно как и философская, ... обладает способностью замыкаться на себя и, материализуясь в отвлеченном “тексте”, быть тем не менее высказываемой как бы автономно, “собственной властью”» [3]. Язык философии и поэзии отличается от многих других языков и больше всего – от обыденной речи. В философском и поэтическом высказывании особое внимание авторов, как правило, направлено на те детали, которые с точки зрения иного человека (читателя) воспринимаются как обыденные, незначительные. И философ как человек, объясняющий окружающий его мир, и поэт как творец собственного, лирического мира придают таким деталям новую образную форму, тем самым создавая общий элемент, объединяющий философию и поэзию и обуславливающий их взаимодополнение.

Яркий пример соприкосновения философии и поэзии мы часто наблюдаем в произведениях пейзажной лирики. В рамках художественной реальности процесс познания мира человеком (лирического героя, поэта или читателя) организуется через разного рода диалоги с природой, образы которой в стихотворении многогранны и могут выполнять функцию некой ширмы, миража, временной иллюзии, за которыми сокрыто что-то неизведанное, способное бесповоротно изменить жизнь человека и, возможно, его мироощущение, миропонимание. Именно такой представлена природа, на первый взгляд, в сказочной зарисовке А. К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы». Примечательно то, что это стихотворение первоначально представляло совершенно иной жанр. А. К. Толстой, вдохновленный произведениями И. Гете и Г. Гейне, а также ненецкими народными песнями с фантастическим сюжетом, задумал написать мрачную балладу с трагическим финалом. Но уже в процессе развития повествования поэт сократил количество строф до четырех, тем самым опубликовав в «Русском вестнике» лирическое стихотворение. О балладном начале итогового произведения свидетельствуют особый повествовательный тон и плавность, которые достигаются при помощи стихотворного размера – трехстопного амфибрахия с перекрестной рифмой.

При первом прочтении кажется, будто каждый стих пропитан особым сказочным светом. Лирический герой – мальчик – окружен чарующим пейзажем лета, которое нежно озаряет его. Все строфы, кроме первой, представляют собой единую реплику, которую восторженно произносят стрекозы. Этот восторг отражается в синтаксических особенностях текста: все предложения, составляющие эти строфы, – восклицательные. Обратим внимание и на все имеющиеся в стихотворении эпитеты (*летнее солнце, веселый хоровод, бирюзовые спинки, песчаное дно, отлогий берег*), олицетворения (*летают и пляшут стрекозы, трепещут былинки*) и сравнения (*крылышки точно стекло*) – они неизменно рисуют в нашем воображении положительную, веселую картинку теплой, беззаботной поры.

Однако почему же такое радостное стихотворение первоначально задумывалось поэтом как произведение совершенно иной эмоциональной тональности? О чем же на самом деле хотят поведать лирическому герою стрекозы?

Прежде чем говорить о смысле стихотворения, нам нужно еще раз вспомнить о том, что слово в художественной речи является не простой единицей. В слове аккумулируется культурный, духовный опыт народа, благодаря чему оно насыщается особой силой и в конечном итоге способно превратиться в образ. Так и в стихотворении А. К. Толстого «Где гнутся над омутом лозы» уже в первом стихе читатель встречает самый яркий, ключевой образ повествования – омут. Именно этот образ своей глубиной

воплощает ту философскую мысль, которую закладывает поэт в свое произведение. Итак, что же представляет собой этот омут?

Вспомним вторую строфу стихотворения: «Дитя, подойди к нам поближе, / Тебя мы научим летать, / Дитя, подойди, подойди же, / Пока не проснулася мать!» Вероятнее всего, сказочная, беззаботная пора, окружающая лирического героя, – это детство каждого из нас. Это время, когда на мир мы смотрели иначе, не видя опасностей и печалей, полагаясь на то, что все вокруг светлое непременно доброе и дружелюбное. В детстве каждого из нас заботливо оберегают родные взрослые, следят за каждым нашим шагом, объясняют то, что мы уже способны понять. Но вот наступает время, когда некие стрекозы зовут нас, как и лирического героя, в тайное место, сокрытое ото всех гнущимися лозами. Зовут, пока еще не «проснулася мать», зовут, потому что там им самим «так хорошо и светло». И это место будто начинает казаться читателю и мальчику особенно манящим, приветливым. Но далеко не всегда это соблазнительное место является безопасным. В образе стрекоз поэт, вероятнее всего, воплощает те земные страсти, которые внешне так приветливы и манящи для маленького человека, еще не знакомого с ними, до тех пор, пока он неожиданно для себя не окунется в губительную бездну этих страстей. Покорно и доверчиво следует лирический герой за стрекозами, попадает на их крючок, и уже в последней строфе он все-таки оказывается у самого омута, и мы понимаем неизбежность ожидаемой трагичной встречи с реальностью: «Смотри, какой берег отлогий, / Какое песчаное дно!»

Омут в стихотворении А. К. Толстого – воплощение тех неизбежных трудностей, опасностей, с которыми сталкивается каждый человек за порогом родного дома, уходя в плавание в бурное житейское море. Это итог, завершение волшебного времени, именуемого детством. Недаром эту пору человеческой жизни в религиозной культуре называют чистой и безгрешной. Исходя из этого, можно прийти к выводу, что в своем стихотворении А. К. Толстой интерпретирует и один из самых известнейших сюжетов мирового искусства – грехопадение человека.

Творчество А. К. Толстого открывает читателю новые грани русской литературной традиции XIX в., оно бесчисленными нитями связано с поэзией предыдущих и последующих поколений. Анализируя поэтику стихотворений писателя, используемые в текстах ключевые образы, вглядываясь в возможные философские смыслы, мы открываем для себя новые грани мировоззрения А. К. Толстого. Как и во многих других произведениях, в стихотворении «Где гнутся над омутом лозы» поэт рассматривает вопросы бытия посредством диалога лирического героя с обманчивым и опасным миром, окружающим его, пытается найти и дать ответы на «вечные» философские вопросы, обращенные к человеку, пытается определить

его место в этом мире. На примере творчества поэта ярко проявляется связь русской литературы XIX в. с отечественной философией того времени, обращенной к рассмотрению важных религиозных вопросов и их соотношения с жизнью каждого человека. В этой связи А. К. Толстого необходимо рассматривать не только в качестве талантливого поэта и писателя, но и как одного из заметных представителей русской религиозной философской мысли.

Список использованной литературы

1. Богач, Д. А. Проблемы понимания образа природы в литературоведческой [Электронный ресурс] / Д. А. Богач // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemy-ponimaniya-obraza-prirody-v-literaturovedcheskoj-nauke>. – Дата доступа: 23.03.21.
2. Емельяненко, В. Д. Философский аспект мировоззрения А. К. Толстого [Электронный ресурс] / В. Д. Емельяненко // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-aspekt-mirovoz-zreniya-a-k-tolstogo>. – Дата доступа: 20.03.21.
3. Столетов, А. И. Философия и поэзия: точки пересечения [Электронный ресурс] / А. И. Столетов // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка». – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-i-poeziya-tochki-peresecheniya-1>. – Дата доступа: 20.03.21.
4. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/linnen/post125232163>. – Дата доступа: 13.03.21.

Anna Androsuk (Brest)

THE PHILOSOPHICAL GROUNDS OF A. K. TOLSTOY'S POEM "WHERE THE VINES BEND OVER THE POOL"

Keywords+ landscape poems, philosophical poems, poetic genre, ballad, lyric poem, lyric image, poetic meter, expressive linguistic means, philosophical meaning of a poetic text.

Summary. The article reveals the deep philosophical meaning of A. K. Tolstoy's poem "Where the vines bend over the pool". The main levels of the language system in the poetic text were characterized as a part of the analysis. The attention is drawn to the analysis of the key images of this literary text, their role in the representation of the poet's worldview at the level of the poem was determined.

К содержанию

УДК 811.161.1

ДАРЬЯ АРТУХЕВИЧ

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

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

ПРИЕМ POINTE В МАЛОЙ ПРОЗЕ В. ПЕЛЕВИНА

Ключевые слова: малая проза, новелла, рассказ, новеллистика, комическое, постмодернизм, *pointe*.

Аннотация. В статье определены жанровые особенности малой прозы В. Пелевина, функции пуанта в новеллистической повествовательной структуре.

Понятие «малая проза» в данной статье мы понимаем как совокупность малых повествовательных форм (рассказ, новелла, очерк, эссе) в творчестве автора. Среди традиционно выделяемых малых повествовательных форм особый статус имеет новелла, связанная с традицией западноевропейского жанра, представленного в творчестве Э. А. По, О. Генри.

В русской литературной традиции новелла получает специфические характеристики, хотя генетически и связана с бытовой новеллистической сказкой. Чаще всего термин «новелла» используется для обозначения лаконичного острофабульного повествования с неожиданной концовкой, которая именуется пуантом (фр. *pointe*). Так, в хрестоматии «Теоретическая поэтика: понятия и определения» Н. Д. Тамарченко [4] новелла рассматривается в разделе «“Твердые” и “свободные” формы в эпике: новелла, рассказ, повесть» и ее особенности выявляются автором-составителем в сравнении с рассказом и повестью. Во всех определениях, приведенных в хрестоматии, подчеркивается, что новелла является «твердым» жанром (по сравнению с рассказом и повестью), характеризуется острой событийностью и неожиданным разрешением конфликта.

Русских писателей, испытывавших интерес к новеллистической структуре, не так много. В первой половине XIX в. это, например, А. С. Пушкин с его «Повестями Белкина» и Н. В. Гоголь с циклами «Вечера на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» (в меньшей степени). Классик малой повествовательной формы А. П. Чехов писал новеллистические тексты в ранний период творчества (самый выразительный пример – «Смерть чиновника»), в зрелом возрасте работал преимущественно в жанре рассказа свободной конструкции, с которым связана мировая традиция новеллистики. Не случайно американский исследователь и писатель У. Бойд в авторской типологии малых форм наряду с сюжетно-событийным, модер-

нистским, поэтико-мифологическим и другими рассказами выделяет т. н. «чеховский» рассказ.

В XX в. рассказы новеллистического плана можно обнаружить у И. А. Бунина («Легкое дыхание», «Солнечный удар», др.), И. Э. Бабеля («Конармия», «Одесские рассказы»), М. А. Шолохова (сборник «Донские рассказы»), Ю. К. Олеши («Вишневая косточка», др.).

Во второй половине XX в. «новеллистическая тенденция» актуализируется в 90-е гг. – в творчестве С. Довлатова, М. Веллера, Т. Толстой, В. Пелевина и др.» [3].

Имя Виктора Пелевина традиционно ассоциируется с его культовыми романами 1990-х гг. «Омон Ра», «Чапаев и Пустота» и «Generation “П”», однако начало его творческого пути связано с малой прозой. В сотрудничестве с журналами «Наука и религия», «Химия и жизнь», «Знание – сила» В. Пелевин опубликовал ряд рассказов, в которых выявилась привязанность автора именно к новеллистической структуре: «Зигмунд в кафе», «Ника», «Затворник и Шестипалый», др.

К примеру: о чем мы думаем, когда слышим имя Зигмунд? Большая часть людей вспомнит об австрийском психиатре и основателе психоаналитической школы. Начало рассказа «Зигмунд в кафе» сообщает нам о том, что Зигмунд уже стар, но он наблюдает за людьми, ему важны все детали: «На его памяти в Вене ни разу не было такой холодной зимы. Каждый раз, когда открывалась дверь и в кафе влетало облако холодного воздуха, он слегка ежился. Долгое время новых посетителей не появлялось, и Зигмунд успел впасть в легкую старческую дрему... В кафе вошли двое новых посетителей – господин с бакенбардами и дама с высоким шиньоном. Дама держала в руках длинный острый зонт... Дама, освободясь от шубы, повесила сумочку на плечо, поставила зонт в угол, отчего-то повернув его ручкой вниз, взяла своего кавалера под руку и пошла с ним в зал. – Ага, – тихо сказал Зигмунд и покачал головой» [1]. Пелевинский Зигмунд следит за посетителями в кафе, интерпретирует тайный смысл их действий, речи посредством повторяемого междометия «Ага», произносимого с разной интонацией – в соответствии с ситуацией. Перед читателями предстают образы влюбленной пары, брата с сестрой, хозяйки и ее подчиненного, других персонажей.

Текст строится как подробное перечисление действий, совершаемых персонажами, и коротких, одинаково звучащих, ремарок-комментариев Зигмунда. Подчеркнутая детализация побуждает читателя всматриваться в эти бытовые картины, задаваться вопросами смысла, который пока непостижим.

К концу рассказа автор вводит картину, на необычность которой указывает Зигмунд: на стене «висело несколько картин – банальная марина с луной и маяком и еще одно огромное, непонятно как попавшее сюда

авангардное полотно – вид сверху на два открытых рояля, в которых лежали мертвые Бунюэль и Сальвадор Дали, оба со странно длинными ушами.

– Ага! – изо всех сил закричал Зигмунд. – Ага! Ага!! Ага!!!»

Как известно, Бунюэль – представитель сюрреализма в кинематографе, Дали – знаменитый художник-сюрреалист. Обоих волновало и привлекало подсознательное: сновидения, ассоциации, бессознательное. Эта деталь еще больше укрепляет читателя в поиске тайного смысла изображенного, однако после этого следует пуант, разрушающий все прежние представления:

«– Ага! – изо всех сил закричал Зигмунд. – Ага! Ага!! Ага!!!»

Теперь на него смотрели уже со всех сторон – и не только смотрели. С одной стороны к нему приближалась хозяйка с длинной палкой в руке, с другой – господин с бакенбардами, в руке у которого была шляпа. Лицо хозяйки было как всегда хмурым, а лицо господина, напротив, выражало живой интерес и умиление. Лица приближались и вскоре заслонили собой почти весь обзор, так что Зигмунду стало немного не по себе и он на всякий случай сжался в пушистый комок.

– Какой у вас красивый попугай...» [1].

К подобному завершению повествования читатель не просто не готов – он ошарашен, смущен и не сразу готов посмеяться над собой, в ведь именно комический эффект и создает пуант в этом повествовании.

Пелевин иронизирует над теорией психоанализа, которая придает значение снам, детским впечатлениям, ассоциациям, и над образом мышления сюрреалистов, а также над стереотипами восприятия. Пелевин-постмодернист учит видеть в явлениях другую сторону и мастерски манипулирует читательским сознанием, разрушая его стереотипы.

При этом финальное «узнавание» не всегда становится для читателя (и автора-повествователя) поводом посмеяться над собой. Так, в рассказе «Ника», имеющем сходную с предыдущим повествованием структуру, главный герой рассказывает о своей любимой. Она отстраненная, молчаливая, безразличная, но повествователь испытывает к ней нежные чувства, заботится, пытается постигнуть ее внутренний мир, хотя при каждой новой попытке убеждается в невозможности этого.

До последней фразы В. Пелевин держит читателя в неведении, лишь в конце произведения раскрывая карты: «Я не чувствовал горя и был странно спокоен. Но, глядя на ее бессильно откинутый темный хвост, на ее тело, даже после смерти не потерявшее своей таинственной сямской красоты, я знал, что, как бы ни изменилась моя жизнь, каким бы ни было мое завтра и что бы ни пришло на смену тому, что я люблю и ненавижу, я уже никогда не буду стоять у своего окна, держа на руках другую кошку» [2]. С помощью пуанта автор «переключает» внимание читателя с объекта (Ника) на субъект повествования – одинокого человека, стремящегося

найти родственную душу в обезличенном пространстве и находящего ее в домашней питомице. Неожиданная развязка вызывает к рефлексии читателя над важными философскими понятиями, хотя комическая природа рассказанной истории несомненна.

Как известно, категория комического играет особую роль в ситуациях культурных сдвигов. В. Пелевин начинает литературную деятельность именно в такое время. Его тексты обнажают кризис и падение старой советской системы и становление идеологии постсоветского общества. Объектом иронии писателя являются механизмы влияния на сознание потребителя, вера в «объективную» реальность и особенно клишированное сознание человека. В. Пелевин перетолковывает, «переозначивает», перекодирует советские концепты и символы, утратившие идеологические подпорки. Во многом это реализуется благодаря мастерскому использованию автором сюжетно-композиционного, концептуального потенциала пуанта.

Список использованной литературы

1. Пелевин, В. О. Зигмунд в кафе [Электронный ресурс] / В. О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-zigm/1.html>. – Дата доступа: 23.05.2021.
2. Пелевин, В. О. Ника [Электронный ресурс] / В. О. Пелевин. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-nika/>. – Дата доступа: 23.05.2021.
3. Скибицкая, Л. В. Малые повествовательные формы в русской и белорусской литературах конца XIX–XX веков [Электронный ресурс] : электронный учеб.-метод. комплекс / Л. В. Скибицкая. – Брест, 2019. – Режим доступа: <http://rep.brsu.by:80/handle/123456789/353>. – Дата доступа: 23.05.2021.
4. Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения [Электронный ресурс] / Н. Д. Тамарченко. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Tamar/. – Дата доступа: 23.05.2021.

Darya Artuhevich (Brest)

THE POINTE TECHNIQUE IN V. PELEVIN'S SHORT STORIES

Keywords: short prose, story, short story, comic, postmodernism, pointe.

Summary. The article defines the genre features of V. Pelevin's short stories, as well as the pointe function in the narrative structure.

К содержанию

УДК 075:821.111(73)

ЮЛИАНА АФАНАСЬЕВА

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
 Научный руководитель – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент

ЧЕРТЫ ЮЖНОЙ ГОТИКИ В РОМАНЕ ЗОРЫ НИЛ ХЕРСТОН «THEIR EYES WERE WATCHING GOD»

Ключевые слова: южная готика, хронотоп, топос дома, «Другой», раса, мотив, фольклорный элемент, вуду.

Аннотация. Целью данной статьи является выявление черт южной готической традиции в романе Зоры Нил Херстон «Their Eyes Were Watching God» (1937). На основании исследования выявлены следующие южнототические элементы: хронотоп (топос «дома с привидениями», вовлеченность прошлого в настоящее), осмысление проблемы рабства, преодоления гегемонии белого населения и патриархата. В сюжете функционируют готические мотивы тайны, узнавания, родового проклятия, замкнутости, бегства, убийства. Сверхъестественное в романе представлено отождествлением Дженни и «Другого», использованием фольклорных элементов (сакрализация природы, приметы, суеверия), а также обращением к религиозной практике вуду.

Жанр южной готики возникает из сочетания готического элемента, источником которого является английская литературная традиция, и южного колорита. Сверхъестественные персонажи, кровавые загадочные преступления, скелеты, «спрятанные в семейных шкафах», окрашиваются здесь в гротескные тона и «приправляются» черным юмором. Замки превращаются в дома, а призраки – в живых людей с «отличиями», психическими особенностями или другим цветом кожи. Мистическое приобретает религиозный оттенок, условное прошлое вовлекается в настоящее и непосредственно влияет на него. Порожденная американским Югом, южная готика занята осмыслением специфических проблем этого региона: рабства, расизма, систематической бедности и патриархата.

Лэсли Фидлер первой указывает на важность рабства как «grope product» для американской готики [1]. Травма, полученная нацией, откладывается в культурной памяти и функционирует в литературе в качестве «шокирующего элемента», – особенно это характерно для американского Юга, «державшегося за рабство» дольше, чем Север. Миф о «старом-добром Юге», который имплицитно присутствует в южнототическом произведении, можно трактовать как трансформацию характерного для классической английской готики перенесения действия в условное «средневековое» прошлое. Именно эти воспоминания чаще всего становятся причиной психологических отклонений персонажей, остракизма и социальной

стигматизации людей с отличным цветом кожи. Атмосфера колониального Юга, во многом тревожная и мрачная, часто отображается и в пейзаже: «This atmosphere is further enhanced by the common spectacle of abandoned, rusting, or otherwise disintegrating shacks, trucks, tractors, and other artefacts of a not-too-distant past, that, in their weed-wrapped embrace, seem emblematic of humanity's legacy in the South» [2, с. 83]. Символом рабства, по мнению исследователя Мэтью Сивилса, может считаться и топоним болота: «As the signature landscape of the Southern Gothic tradition, the swamp, or bayou, enjoys a particularly strong hold on the literary imagination. The swamp seems custom made to evoke feelings of gloom and hopelessness» [2, с. 88]. Европейские колониальные «призраки прошлого», рассмотренные в постколониальном контексте Америки, неминуемо приводят читателя к готическому их восприятию: «What is important is that the multiple and complex violences and hatreds engendered by slavery – considered here as the most extreme form of the colony – cannot be laid to rest; and that this is where the postcolonial might reasonably remind the reader of the Gothic, which is an arena in which these shadow battles, struggles between versions of history, have been fought out in a European context» [3, с. 56]. Травматический опыт семейных отношений часто связан с отношениями господства-подчинения между хозяином и рабом. Именно здесь реализуются мотивы насилия, жестокости и страха, приводящие к инцесту и убийствам. Сопротивление человека подобному деструктивному поведению тесно связано с природой, которая страдает от экстенсивного использования ресурсов. В этом смысле южнототические пейзажи, а особенно топоним дома, не только используются в качестве элемента террора, но также представляют своего рода совокупность различных культурных и индивидуальных тревог, связанных с социальными проблемами. Южная готика предлагает читателю переосмыслить прошлое: «Southern Gothic fiction puts forth an image of Southern life that encourages its readers to view the region's sociocultural structures as generating environments that shock readers into the realization that the pattern of Southern life, and in some cases... their own lives, must be reimagined» [4, с. 8–9].

Целью данной статьи является выявление черт южной готической традиции в романе «Their Eyes Were Watching God» (1937) Зоры Нил Херстон. Хронотоп романа, несомненно, содержит готические черты. Действие в «Their Eyes Were Watching God» происходит в центральной и южной Флориде в начале XX в. Время в романе не переносится в некое абстрактное, романтизированное Средневековье. Есть условное прошлое, которое реализуется в нарративе бабушки Дженни. Та раскрывает перед внучкой историю рода, в которой главное место занимает насилие, из поколения в поколение затрагивающее представительниц женского пола этой семьи. Прошлое включается в настоящее, создается условное, несколько

«мифическое» время. Что касается пространства, то здесь используется характерный для южной готики топос дома: находясь в замкнутом помещении, Дженни страдает от патриархальных устоев. Логан видит в ней только «рабочую силу», а Джоди – послушную, молчаливую жену-лавочницу. Ти Кейк воспринимает героиню как личность, однако и он хочет убить ее.

В романе реализуется концепция «внедомности» Х. Бхабхи: Дженни не имеет дома как объект расового угнетения (колониальное «home away from home» [5, с. 42]). Жилище как пространство становится своеобразным «haunted place», где обитают призраки прошлого травматического опыта: рабства, насилия, угнетения. Однако Дженни отказывается и от зависимости, которую предлагает связь с мужчиной (здесь в качестве концепта «дом» выступает брак). Истинный «дом» для Дженни – это путь, путешествиие «к своему горизонту».

Проблема расовой идентичности считается одной из важнейших для жанра южной готики. Она косвенно связана с понятием сверхъестественного в классической английской готической литературе, однако между ними есть различия: «Oftentimes, the unknown manifests in Gothic texts in the form of a supernatural figure; in the Southern Gothic, however, there is an even more frequent tendency to construct humans as dangerous “Others”» [6, с. 7]. Афроамериканец в произведениях южной готики обычно играет роль того самого «Другого», с которым нужно бороться. Он принадлежит к расе, которая для «белых людей» непонятна и опасна, поэтому и находится в подчиненном положении. В романе Дженни «Другая» подвергает сомнению не только подчиненное положение своей расы, но и такое же положение женщины: «Ah done lived Grandma’s way, now Ah means tuh live mine» [7, с. 156]. С детства имея кличку Alphabet, она не понимает своего отличия от детей с белым цветом кожи, тогда как этот код является основополагающим для раба: «Ah looked at de picture a long time and seen it was mah dress and mah hair so Ah said: “ ‘Aw, aw! Ah’m colored!” “Den dey all laughed real hard. But before Ah seen de picture Ah thought Ah wuz just like de rest» [7, с. 41]. Становясь как расовым, так и гендерным «Другим», Дженни разрушает миф о том, что женщина-афроамериканка пассивна, не может самостоятельно принимать решения и ее главная задача – ухаживать за домом и детьми. Южная готика как жанр предполагает подобную деконструкцию «старых» мифов: «Southern Gothic texts point to the constructedness of myths produced by and about the region as a way of dismantling related constructs about “appropriate” gender/sexual roles and established racial hierarchies» [8, с. 7]. Героиня может считаться девиантной, так как оставляет первого мужа, потому что он не может обеспечивать ее духовные и эстетические потребности; хоронит второго, который не принимает индивидуальность своей жены и умирает от болезни; стреляет в третьего: тот из-за

бешенства сам собирается убить Дженни. Она отказывается снова выходить замуж. У нее нет детей. Таким образом, от Дженни исходит угроза не только разрушения расовых границ, установленных белой гегемонией, но и деконструкции патриархальной власти мужчины над женщиной.

Южная готика активно пользуется инструментарием английского готического романа. Так, мотивы тайны и узнавания по портрету (в романе – по фотографии), характерные для классической английской готики, реализуются в романе в момент открытия Дженни своей расовой принадлежности: она является метиской, потомком насильственного взаимодействия между белой и черной расой. В этом контексте можно обозначить рабство как родовое проклятие. Мотивы замкнутости и бегства от него реализуются в последовательном переходе Дженни от одного мужа к другому, из одного дома – в другой. Безумие, убийства и сверхъестественное, характерные для южной готики, также находят выражение в романе. Состояние подавленности, которое женщина испытывает, не имея возможности реализовать себя, можно назвать полусном, отголоском безумия. Мотив убийства связан с Ти Кейком. Жена убивает мужа в целях самозащиты, и ей выносят оправдательный приговор, потому что убитый не был светлокожим: «We find the death of Vergible Woods to be entirely accidental and justifiable, and that no blame should rest upon the defendant Janie Woods» [7, с. 237]. Сверхъестественное не является ярко выраженным – «Другой» выступает в образе живого человека.

В романе важную роль играют фольклорные элементы, раскрывающие специфическое восприятие мира афроамериканцами: сакрализация природы и ее сил, суеверия и приметы, магическая практика вуду: «All gods who receive homage are cruel. All gods dispense suffering without reason. Otherwise they would not be worshipped. Through indiscriminate suffering men know fear and fear is the most divine emotion. It is the stones for altars and the beginning of wisdom. Half gods are worshipped in wine and flowers. Real gods require blood» [7, с. 188]. Исследователь Кейт Картрайт утверждает: «Blending fiction, folklore, and hoodoo, she used the structural flexibility of mother wit for informed doctoring of a tradition long formed by two-headed doctors» [9, с. 60].

Таким образом, роман «Their Eyes Were Watching God» Зоры Нил Херстон содержит следующие черты южной готики: хронотоп (топос «дома с привидениями»), вовлеченность прошлого в настоящее), осмысление проблемы рабства, преодоления гегемонии белого населения и патриархата. В сюжете функционируют готические мотивы тайны, узнавания, родового проклятия, замкнутости, бегства, убийства. Сверхъестественное в романе представлено отождествлением Дженни и «Другого», использовани-

ем фольклорных элементов (сакрализация природы, приметы, суеверия), а также обращением к религиозной практике вуду.

Список использованной литературы

1. Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel* / Leslie A. Fiedler. – New York : Criterion, 1960. – 520 p.
2. Sivils, M. W. *Gothic Landscapes of the South* / M. W. Sivils // *Palgrave Handbook of Southern Gothic* / ed. by Susan Castillo Street, Charles L. Crow. – London : Palgrave MacMillan, 2016. – P. 83–93.
3. Locke, G. K. *Southern Gothic Fiction and New Naturalism: Toward a Reading of New Naturalism* / G. K. Locke. – University of Tennessee, 2015. – 230 p.
4. Punter, D. *The Gothic* / D. Punter, B. Glennis – Malden, MA : Blackwell Pub., 2004. – 315 p.
5. Bhabha, H. K. *The Location of Culture* / H. K. Bhabha. – New York : Routledge Classics, 2004. – 408 p.
6. Cothorn, C. R. *The Evolving Southern Gothic: Traditions of Racial, Gender and Sexual Horror in the Imagined American South* / C. R. Cothorn. – Texas : A&M University, 2015. – 241 p.
7. Hurston, Z. N. *Their Eyes Were Watching God* / Z. N. Hurston. – New York : Virago Press, 1986. – 298 p.
8. Azzam, Julie Hakim. *The Alien Within: Postcolonial Gothic and the Politics of Home* / Julie Hakim Azzam. – University of Pittsburgh, 2007. – 280 p.
9. Cartwright, K. *Reading Africa into American Literature: Epics, Fables, and Gothic Tales* / K. Cartwright. – The University Press of Kentucky, 2004. – 280 p.

Uliana Afanasyeva (Minsk)

FEATURES OF SOUTH GOTHIC IN ZORA NIL HURSTON’S NOVEL “THEIR EYES WERE WATCHING GOD”

Keywords: southern Gothic, chronotope, topos of the house, “the Other”, race, motive, folklore element, voodoo.

Summary. The purpose of this article is to identify the traits of the southern gothic tradition in Zora Neal Hurston’s novel “Their Eyes Were Watching God” (1937). Based on the study, the following southern gothic elements were identified: chronotope (topos of the “haunted house”, involvement of the past in the present), reflecting upon the problem of slavery, overcoming the hegemony of the white population and patriarchy. The plot features gothic motives of mystery, recognition, generic curse, isolation, escape, murder. The supernatural in the novel is represented by the identification of Jenny and “the Other”, the use of folklore elements (nature sacralization, signs, superstitions), as well as appeal to the religious practice of voodoo.

К содержанию

УДК 82.09

КРИСТИНА БАБРОВИЧ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
Научный руководитель – С. Я. Гончарова-Грабовская, д-р филол.
наук, профессор

МОТИВ БЕГА В ПЬЕСЕ «РЕКИ ВАВИЛОНСКИЕ» И. СУРГУЧЕВА

Ключевые слова: мотив *бега*, эмиграция, И. Сургучев, полисеманτικότητα, конфликт.

Аннотация. Установлено, что одним из ключевых мотивов пьесы является мотив *бега*. Выявлено, что данный мотив отражает основную концепцию автора – раскрыть сложный путь эмиграции и причины революции, ее последствия.

Одной из ведущих тем русской драматургии первой волны эмиграции была судьба бывших подданных Российской империи, их дальнейшая жизнь на чужбине. Представлена данная тема и в творчестве И. Сургучева пьесой «Реки вавилонские», в которой показаны русские беженцы, находящиеся в лагере недалеко от Константинополя.

Пьеса изучена недостаточно глубоко, так как исследователи лишь частично рассматривали ее художественную значимость (С. Я. Гончарова-Грабовская, Д. Д. Николаев, А. А. Фокин, Л. И. Демина). Тем не менее интересующий нас мотив *бега* упоминается в статье С. Я. Гончаровой-Грабовской «И. Сургучев и М. Булгаков (мотивы *бега*, *вины* и *ответственности*)» [1, с. 91]. Цель нашей работы – выявить мотивную структуру, акцентируя внимание на мотиве *бега*, его функции и роли в концептосфере пьесы.

Уже в названии пьесы («Реки вавилонские») задана установка на восприятие судьбы русских эмигрантов в библейском аспекте. И. Сургучев сам пережил трагедию утраты Дома, видел все «изнутри», поэтому обращается к Библии как к источнику мудрости и веры, надеясь получить ответы на вопросы, которые ставит перед человечеством история. Герои пьесы сравниваются с грешниками, изгнанными из рая: «...мы слишком много знаем теперь... Вот когда человечество воистину, по-настоящему съело плод с древа познания добра и зла и вот теперь по-настоящему, воистину Бог выгнал его из рая» [2, с. 266]. Кроме этого, проходит сравнение героев и со строителями знаменитой Вавилонской башни, после крушения которой «Бог и смешал языки наши» [2, с. 256]. «Тут, батюшка, не до стилей теперь. Все стили смешались» [2, с. 257], – говорит Камер-юнкер уже о

нынешней ситуации, в которой представители разных классов оказались в одном бараке. Так автор проводит параллель между эмигрантами и героями мифа. Кроме этого, он показывает, что люди были лишены того, что объединяет их, лишены взаимопонимания. И как вавилонские строители были вынуждены разойтись в разные стороны после своего революционного порыва против Бога, так и русские оказались в эмиграции в результате революции, потеряв связь со своими соотечественниками.

Так, мотив *бега* оказывается ведущим, играющим главную роль в судьбе эмигрантов, покинувших Родину. Бег приводит их к чужим берегам, определяя их быт и бытие. Замкнутое пространство барака заставляет задуматься над тем, что толкнуло их на изгнание, правильно ли они поступили по отношению к Родине, к близким, что делать дальше? Оценка своего состояния и поступка (бега) движет сюжет, выстроенный на дискуссии, раскрывающей поиск истины. В «Реках вавилонских» мы слышим преимущественно «хор» голосов героев-эмигрантов, ощущающих свою вину перед Родиной и ответственность за ее прошлое и будущее. Для автора важнее то, что чувствуют люди, потерявшие Родину, их мысли и переживания.

Название для пьесы И. Сургучев взял из Псалма 136. Именно к этому тексту обращается в своей речи к Англичанину и Художник. В свое время русские настолько поразили иностранцев своим искусством, что «всей Европе было не по себе» [2, с. 274]. Но это было раньше. Теперь же они не станут петь для иностранцев свои национальные песни. Художник говорит: «И теперь вы просите, чтобы мы спели вам наши национальные песни? Не споем. Знаете? Как евреи на реках вавилонских? Они развесили на вербах замолкшие лютни свои и отвечали: “Како воспоим песнь господню на земле чужой?” Нет, гордый бритт, ...петь наши национальные песни мы теперь не будем... мы подождем...» [2, с. 274].

Так, на основе цитаты из Псалма 136 проявляется одна из ведущих тем в пьесе – судьба России и ее бывших граждан. Как древние иудеи отступились от Бога и за это были изгнаны из своей земли, так наказаны и жители России, ведь тоже прогневили Бога. Реки вавилонские здесь становятся символом изгнания, исхода людей из родных мест. Герои бежали из пылающей огнем страны и оказались на чужбине, где по-настоящему не могут радоваться, петь свои песни.

Еще одним проявлением мотива *бега* в структуре пьесы является неумолимый бег самой жизни. Она не остановилась после революции, движение времени не прекратилось. Все также сменяют друг друга недели и месяцы. И это не позволяет людям остановиться, они не могут вечно сидеть на месте. «А до каких же пор сидеть здесь? Надо работать. Тут хоть сто лет сиди – не высидишь ничего» [2, с. 286], – говорит товарищам по несчастью Губернатор. Поэтому беженцы постепенно один за другим де-

лают попытки поймать ритм бега жизни. Так, Камер-юнкер устраивается в Красный Крест и покидает барак. Вслед за ним собирается уезжать Губернатор: он получил в константинопольском ресторане место актера. Не сидят без дела Прокурор и Помощник: они торгуют в буфете, плетут гамаки, планируют завести фотоателье. Эти герои поняли, что жизнь идет дальше, а бесконечное сиденье на месте ни к чему хорошему не приведет. Этот бег жизни и заставляет их самих начать движение.

Чувства людей тоже не могут замереть даже после расставания с Родиной. Наоборот, именно в эмиграции Нина Александровна наконец нашла свою настоящую любовь, у нее появился смысл жизни. Теперь она стала «другая», как замечает ее уже бывший муж Эргардт. Женщина думает о будущем, о начале новой жизни, которая теперь будет для нее более счастливой. Она и Эргардту желает продолжать жизнь без нее, найти себе новую любовь. Нина Александровна уже все решила, ее жизнь продолжается в новом направлении.

Раз жизнь не статична, значит, имеет место и смена событий. О глобальных изменениях, происходящих в России и Европе, в лагерях беженцев, в пьесе ничего не сказано. Но и тех событий, которые разворачиваются на глазах зрителей, вполне достаточно для того, чтобы создалось ощущение хотя бы незначительного движения. Это ссоры из-за пайка, приготовление пищи, рассуждения о прошлом и будущем, подготовка к празднику, собрания и споры в буфете. Наконец, это возникновение чувств между Художником и Ниной Александровной, их тайные встречи в ее уголке за занавеской. Все эти дела создают обычное движение ежедневной рутины беженцев. И только появление капитана Эргардта на рождественском празднике, ставшее неожиданностью для собравшихся, слегка расстраивает царившую идиллию. Это в свою очередь приводит к возникновению новой цепочки событий.

Объяснение мужа и жены становится одним из самых эмоциональных и напряженных моментов в пьесе. Исторические события сыграли свою роль и привели к распаду семьи. Зритель становится свидетелем драматических событий, которые приводят капитана Эргардта к самоубийству. Герой не переносит расставания с горячо любимой женой, его бег жизни на этом останавливается, так как он потерял всякий смысл.

Возможно, менее заметной, но весьма значимой составляющей мотива бега в пьесе является бег героев в себя. Это «бег от суровой действительности во внутренний мир, чтобы осмыслить произошедшее в *не-России*, где боль утраченного осязательна более остро» [1, с. 91]. Герои пьесы часто вспоминают свою прошлую жизнь, рассуждают о революции, ищут причины произошедшего. Каждый из них несет в себе трагедию потери Родины. Возможно, только теперь, вдалеке от нее, они осознали, насколько

она была им дорога, и теперь каждый из них пытается внутри себя найти те нити, которые еще связывают его с далекой Россией. Теперь только память может помочь эмигрантам перенестись на Родину, вернуться в прошлое. Воспоминания, к которым они раз за разом возвращаются, дают им возможность сбежать от безрадостной действительности, хоть на время оказаться дома.

Как уже говорилось выше, некоторые герои пьесы не собираются сидеть на месте в лагере беженцев. Это представляется еще одной стороной мотива *бега*: люди двигаются в поисках нового места, новых средств к существованию. Это своеобразный «бег» от прошлого в будущее. Губернатор, Камер-юнкер, Нина Александровна оставляют позади свои прежние должности, свое положение, прежние планы на жизнь и устремляются дальше. Они все еще тоскуют по Родине, но теперь она является их далеким прошлым. Настоящее – это своеобразный переломный момент в их судьбах, когда они должны решить, что делать: оставаться в лагере и ждать чего-то или двигаться, начать что-то делать для своей жизни.

Будущее героев немислимо без какого-то определенного географического пространства. Ведь любому человеку важно обрести желанный дом, «закрепиться» на реальной территории, а не в своем воображении. В данном случае есть два варианта развития событий: «в отсутствие тождества с каким-то конкретным местом “идея дома” либо “зависает” в воздухе “над территорией Родины”, обрекая ее носителя на вечную ностальгию, либо продолжает постоянно меняться, а человек приближается к состоянию пилигрима, вечного странника» [3, с. 9]. И если человек не может найти свое место, он начинает «строить» воображаемый дом. Отсюда и мечты героев о государстве будущего, идеального во всех отношениях. Сложно сказать, по какому из предложенных вариантов пойдет каждый из героев пьесы. Ясно то, что многие из них в любом случае устремлены в будущее, желают обрести свое место и возможность к дальнейшей жизни в чужой стране.

Стоит также отметить тот факт, что ни один из героев пьесы даже мысленно не планирует вернуться в Россию. Эргардт не может этого сделать, так как является представителем дворянства, белым офицером. Да он и не желает этого, ведь после ухода жены капитан потерял интерес к жизни, его не тревожат заботы о месте дальнейшего существования. Куда уехали Художник и Нина Александровна, никто из героев не знает. В любом случае, они нашли друг друга, обрели долгожданное счастье. Этим героям важно оставаться вместе, даже если жить придется вне Родины. Губернатор, Камер-юнкер, Прокурор и Помощник тоже не думают возвращаться, они строят планы на жизнь в Европе. Для них и того множества

безымянных персонажей, которые живут в этом беженском лагере, новая Россия уже далекая, совершенно чужая страна.

Для героев пьесы возможен бег вперед или в самих себя, но не бег назад. Он не имеет смысла, ведь прежняя жизнь теперь в прошлом, родная Россия осталась только в памяти, а советская не ждет их возвращения. К тому же герои приходят к выводу, что все случившееся с ними в каком-то роде закономерно и справедливо.

Таким образом, можно сделать вывод, что мотив *бега* в пьесе И. Сургучева «Реки вавилонские» полисемантичен. Это и исход героев из России, их эмиграция, и «бег» жизни, смена событий, «бег» героев от реальности в свой внутренний мир, бег к выбору смерти. И наконец, это устремление некоторых героев пьесы в будущее в поисках нового места жизни, средств к существованию. Данные трактовки свидетельствуют о попытках автора разобраться в причинах и механизмах революции и последующей эмиграции.

Список использованной литературы

1. Гончарова-Грабовская, С. Я. И. Сургучев и М. Булгаков (мотивы «бега», «вины» и «ответственности») / С. Я. Гончарова-Грабовская // Русская интеллигенция и революция в литературе XX века : материалы междунар. науч. конф., Саратов, 10–12 окт. 2017 г. / Гос. музей К. А. Федина, Саратовский нац. исслед. гос. ун-т им. Н. Г. Чернышевского ; отв. ред. и сост. И. Э. Кабанова. – Саратов, 2018. – С. 91–99.
2. Сургучев, И. Д. Реки вавилонские / И. Д. Сургучев // Литература русского зарубежья : антология : в 6 т. / сост. В. В. Лавров. – М., 1990. – Т. 1, кн. 1. – С. 255–290.
3. Фокин, А. А. Поэтика заглавия как основа интерпретации художественного текста (на материале творчества И. Д. Сургучева) / А. А. Фокин // Изв. высш. учеб. заведений Северо-кавказский регион. Обществ. науки. – 2006. – № S14. – С. 6–10.

Kristina Babrovich (Minsk)

THE MOTIVE OF RUNNING IN I. SURGUCHEV'S DRAMA “THE RIVERS OF BABYLON”

Keywords: motive of running, emigration, I. Surguchev, polysemanticity, conflict.

Summary. Based on the analysis of the play, it was found that one of its key motives is the motive of running. This motive reflects the main concept of the author, which is to reveal the difficult path of emigration, causes of the revolution, and its consequences.

К содержанию

УДК: 821.161.1-94Ходасевич.06

АЛИНА БЕБЕХ

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

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

**ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОГО ПОРТРЕТА:
СПЕЦИФИКА ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ОПТИКИ
ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА**

Ключевые слова: литературный портрет, повествовательная оптика, реальное и ирреальное время, фактографичность, правда и вымысел.

Аннотация. В данной статье рассматриваются очерки В. Ходасевича «Конец Ренаты», «Брюсов», «Сологуб». Продемонстрирована специфика повествовательной оптики автора, которая включает в себя образ художника в литературной критике и своеобразие воспроизведения авторской мысли в парадигме жанра литературного портрета.

Тенденция к увеличению идейной, смысловой емкости литературного портрета создает условия для развития документально-художественного портрета в сторону большей изобразительности. Как отмечает Л. Я. Гинзбург, разные уровни эстетической организации социально-бытового и литературного материала обуславливают разные уровни литературной и нелитературной словесности [5, с. 6]. Вопрос о специфике художественного обобщения в литературном портрете занимает важное место как в эстетическом восприятии текста, так и в определении роли автора.

Под воздействием автора документально-фактический материал в художественном тексте может образовывать художественные образы, которые будут служить для передачи действительности. Однако действительность можно назвать относительной, так как она проходит через призму восприятия автора и, в соответствии с его видением того или иного случая, принимает заданную форму. При этом реальность, которую описал автор, нельзя назвать «ложной» или «неверно переданной», таковыми могут являться общеизвестные факты, имеющие доказательную базу.

Элементы выражения, передающие смыслы, не могут подвергаться проверке на достоверность или «правильность выражения». Авторские знаки отображают индивидуальное воззрение писателя. Так, представленная в мемуарах действительность моделируется таким образом, чтобы факты можно было описать с помощью системы авторского языка.

В. Д. Алташина, рассматривая труды П. Рикера, заключает, что «термин “вымысел” может быть применен к тем литературным творениям, которые не претендуют на достоверность», а авторское мировоззрение по

отношению к действительности рассматривается как «воображаемая конфигурация» – реально существовавшее, но в иной форме или в ином контексте [1, с. 24].

Герой очерков находится как в реальном, так и в ирреальном времени, что позволяет создать между временем и героем зависимые отношения. Иначе говоря, герой очерка находится в реальном времени, однако его «сущность» проявляется в ирреальном времени. Такие отношения показательны для очерка о Сологубе, где время является неопознанной единицей, так как оно определяется «тайной образа» поэта. Реальное время описывает события, происходящие в конкретном месте. Время, которое отвечает за описание места действия и происходящих событий, обуславливается стремлением к фактографичности. Ирреальное время выражено образом героя, оно продиктовано его мировоззрением.

Структура воспоминаний построена также на отношении автора к изображаемой личности. Изображение современника «всецело подключается к эстетической системе писателя», но его личность сохраняет собственную значимость описываемого объекта [2, с. 53]. Иначе говоря, личность имеет исходные данные, которые в контексте мемуаров невозможно рассматривать вне воображаемой конфигурации.

Мировоззрение героя проектируется через видение автора. Если факты имеют под собой историческую основу, то описание современника является созданием образа. Именно роль автора делает очерк уникальным, но какова роль достоверности при создании образа? «Время, лишённое субъекта бытия, не может не только соответствовать критериям достоверности, но и рассматриваться в связи с этими критериями» [4, с. 124]. Неприменимость таких принципов к воспоминаниям особенно видна, когда автор хочет подчеркнуть своеобразие внутреннего мира героя или определить границы восприятия. Обычно такие моменты неизбежны в воспоминаниях, потому что абстрактные явления следует растолковывать, опираясь на соответствующий ход мысли, однако автор может сделать выбор в пользу большей фактографичности относительно реального времени.

Образы, созданные Ходасевичем, – это в первую очередь его персональный взгляд на человека, он не ставит целью описать жизнь и предоставить неопровержимые доказательства описанных характеристик, однако умозаключения должны быть логически обоснованы, чтобы воспоминания не были данностью для читателя.

Для Ходасевича фактографичность – это попытка раскрытия связей между фактами жизни современника. В очерках фактографичность выражена в реальном времени, например, информация о смерти героев является обязательной, так же в каждом очерке есть описание быта, места, в кото-

ром происходят события, второстепенных лиц, присутствующих в помещении и пр.

В очерках Владислав Ходасевич не ставит задачу создать «историческую ленту времени», он прежде всего фиксирует собственные воспоминания, на чем неоднократно акцентирует внимание: «я пишу воспоминания о Горьком, а не статью о его творчестве» [7, с. 152]. Когда Ходасевич пишет, что намеревается «сохранить несколько истинных черт для истории литературы», он не ставит перед собой задачу превратить воспоминания в «письмо для потомков», это оповещение о том, что, создавая воспоминания о писателях и поэтах, автор должен «быть сугубо правдивым», прежде всего с самим собой [7, с. 46].

Часто Ходасевич подчеркивает моменты, которые находятся на грани факта и авторского восприятия. Например, говоря о смерти Блока и Гумилева, он дает понять, что реальная дата смерти Блока – 7-го августа, Гумилева – 27-го августа, но для себя их смерть он датирует 3-м августа. Так, фактографичность для Ходасевича – это обязательный элемент при описании реального времени, но он недействителен для ирреального времени.

Еще одной особенностью при описании действительности является комическая коннотация. Она проявляется в скрытых намерениях, желаниях, которые герой передает при взаимодействии с окружающей средой. Например, у Горького была скрытая страсть к «маниакам-поджигателям». Это объяснялось тем, что он никогда не тушил спичку после закуривания, бросая ее в пепельницу, тем самым устраивая «маленький костер».

Ходасевич, описывая повседневную привычку Горького, заключает, что люди, имеющие в себе элемент бунта или озорства, привлекали поэта. Эта любовь распространялась на поджигателей, корсиканских бандитов, фальшивомонетчиков и проч. Также автор шутливо отмечает, что «семейные пожарчики» и интерес к изучению атома вскоре приведут к исчезновению вселенной [7, с. 155].

Выражая особенности характера персонажей, Ходасевич использовал юмор, чтобы подчеркнуть положительные стороны сильнее, чем отрицательные. Однако очерк о Нине Петровской – исключение. В эпоху оккультизма и спиритизма наука не была отвергнута. Если с ее помощью можно было подтвердить магические явления, она приветствовалась в кругах декадентов, если нет – находили другие средства, с помощью которых можно было объяснить то или иное проявление мистического. Похожим образом происходило переосмысление исторических событий в силу большей образности. Так, ведьмы, по мнению ученых, считались «истеричками», декаденты же романтизировали образ ведьмы, так как они были частью мистических историй.

С установившимся мнением декадентов относительно научных методов связана ироническая оценка Ходасевича любовных перипетий Нины Петровской. Автор сравнивает постоянные истерики Нины с пошлым желанием «верить в свое ведовство» и тем самым, в силу времени, дать ученому Брюсову возможность «превратить истеричку в ведьму» [7, с. 21].

Образные сравнения в очерках Ходасевича не относятся к каким-либо юмористическим жестам, они связаны с олицетворением поэтом авторского «я». Из чего следует, что комическое в очерках Ходасевича относится к состоянию героя в действительности.

В целом система языка очерков строится на языковом сознании автора. Создание литературного портрета основано на видении автора, которое выражено его художественным языком. Если в воспоминаниях М. Цветаевой «Живое о живом» язык очерков является синтезом прозаического и поэтического, включая в себя резкую смену субъектов и объектов действия, то в очерках Владислава Ходасевича язык повествования концептуализирует действительность, то есть Ходасевич не использует поэтический язык для передачи смыслов и создания образов. Однако это не означает, что язык Ходасевича не символичен или лишен образности.

Художественный текст, созданный Ходасевичем, основан на специфике авторской выразительности, которая определяет отношение к изображаемой личности. Главным средством выразительности в очерках Владислава Ходасевича выступает специфика художественного обобщения. Это относится как к расставлению акцентов в очерке, которое устанавливает последовательность восприятия текста, так и к тому, что является предметом литературного портрета, к образу современника.

Индивидуальность изображаемого человека может быть выражена как объект мысли только в том случае, если она становится частью творческого мира писателя [2, с. 51]. Соответственно, авторская символика неизбежна при создании образа современника. Выполняя идейно-эстетическую функцию, единицы языка становятся символами, они «превращаются в средства языка художественного и обретают новый критерий – “эстетического использования”» [6, с. 12].

Барахов, исследуя жанр литературного портрета, отмечал, что жанру свойственны «незавершенность, эскизность и фрагментарность». Ходасевич избегает подтекстовых композиций, при создании портрета он прибегает к «прямой» передаче мысли, чаще используя конкретную символику, чем абстрактную. Говоря о встрече с Андреем Белым в 1922 г., автор описывает глаза поэта как «выцветшие», «почти что белые». Этот момент показателен, так как он знаменует не столько приближение смерти, сколько момент упадничества. Мы видим, как «выцветшие глаза» и описанный да-

лее танец, в котором Белый «выплясывал свое несчастье», символизируют потерянность поэта в «своих “вариациях”» [7, с. 61].

Ходасевич создает единство предметных и смысловых связей, то есть все связи проникнуты «единством чувства связующей активности» [3, с. 66]. Символы, с помощью которых автор описывает время, состояние, движение, взаимодействуют с друг другом, создавая образную целостность.

Повествование в очерках следует рассматривать с точки зрения субъективной выразительности, иначе говоря, экспрессивности. Ходасевич в очерках представляет два словесно-идеологических взгляда на происходящее: взгляд автора-создателя очерков и взгляд автора-героя очерков. Автор в повествовании представлен как «носитель особого словесно-идеологического кругозора» [3, с. 126]. Организуя изображение событий и явлений, он находится над повествованием литературным, но описывая события, в которых участвовал он сам, автор занимает и место действующего лица, и место создателя воспоминаний.

Отдаление автора-героя и автора-создателя в очерках обязательно, так как через автора, выступающего как герой повествования, изображение представлено в ином свете. Автор-участник событий изображает действительный мир, не интерпретируя его со стороны. Например, рассказывая о судьбе поэтического объединения «Цех поэтов», Ходасевич ставит читателя перед фактом того, что происходило, через рассказ о собственном участии в «перевыборах» на роль председателя. Однако позже автор-создатель говорит о случившемся в отношении Блока и Гумилева, рассуждая о судьбе объединения как о важной части литературного движения.

С одной стороны, роль автора-героя и автора-создателя очерков определяет основной элемент воспоминаний – время – который дает возможность говорить о событиях уже произошедших, с другой стороны, автор-создатель имеет «пространство» для рассуждений, потому что он находится вне описываемого действия. Из этого следует, что роль автора в очерках – это нахождение в разных точках временной парадигмы. Поскольку речь автора-создателя всегда «речь над происходящим в тексте», момент повествования представлен двояко: в предметно-смысловом, референциальном кругозоре автора-героя, наравне с другими героями, и в экспрессивно-эвокативном кругозоре автора-создателя, что обуславливает «преломление авторских интенций» [3, с. 122].

Таким образом, повествовательная оптика в очерках Владислава Ходасевича включает в себя наличие ключевых знаков-символов в том или ином образе, которые задают направление повествованию, а также глубину ассоциативных рядов, эмоциональную выразительность и интертекстовые связи. Набор концепций, определяющий мышление героев, выражен в языковой системе автора как значимая часть художественного обобщения.

Временная парадигма в воспоминаниях Ходасевича «Некрополь» представлена ирреальным и действительным временем, что демонстрирует значение фактографичности в системе очерков.

Отношение автора к действительности рассматривается в виде «воображаемой конфигурации», поэтому роль автора как создателя очерков и роль автора-героя имеют разные функции в повествовании.

Список использованной литературы

1. Алташина, В. Д. От воображаемой конфигурации мемуаров к вымыслу романа / В. Д. Алташина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. – 2006. – Вып. 7. – С. 21–25.
2. Барахов, В. С. Литературный портрет / В. С. Барахов. – Л. : Наука, 1985. – 311 с.
3. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Художеств. лит., 1975. – 500 с.
4. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Совет. писатель, 1963. – 505 с.
5. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Художеств. лит., 1977. – 413 с.
6. Ревзина, О. Г. Язык писателя и литературный язык в концепции В. В. Виноградова / О. Г. Ревзина // Вестн. МУ. – 2015. – Вып. 9. – С. 7–21.
7. Ходасевич, В. Ф. Некрополь / В. Ф. Ходасевич. – М. : Вагриус, 2001. – 442 с.

Alina Bebekh (Grodno)

GENRE OF LITERARY PORTRAIT: SPECIFICITY OF VLADISLAV KHODASEVICH'S NARRATIVE OPTICS

Keywords: literary portrait, narrative optics, real and unreal time, factual, truth and fiction.

Summary. This article examines the essays of V. Khodasevich “The End of Renata”, “Bryusov”, “Sologub”. The specific character of the author’s narrative optics is demonstrated, which includes the image of the creator in literary criticism and the original character of the author’s thought reproduction in the paradigm of the literary portrait genre.

К содержанию

УДК 373.5.016:[929:821.161.1Горький]

ШЕКЕР БЕРЕКЕТМЫРАДОВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА МАКСИМА ГОРЬКОГО В ШКОЛЬНОМ КУРСЕ ЛИТЕРАТУРЫ

Ключевые слова: биография, методика преподавания, среднее звено, русская литература.

Аннотация. В статье рассматривается специфика изучения биографии и творчества известного русского писателя М. Горького в 6–8 классах. Анализируется структура учебников и предлагаются пути рассмотрения указанного вопроса.

Максим Горький – яркая фигура не только русской литературы и культуры, но и общественной и политической жизни как России, так и Европы начала XX в. Оценки деятельности и творчества писателя были весьма разноречивыми еще при его жизни. Несмотря на яростные споры о том, писателем какого ряда является Максим Горький, имя его незыблемо присутствует не только в литературном, но и в социально-историческом контексте исторических событий XX в.

В шестом классе изучение личности Максима Горького начинается со слов литературоведа Б. М. Эйхенбаума о писателе: «В русской литературе явился какой-то самовольный писатель, самоучка... За его рассказами стояла легенда о его жизни... Этот человек с простым лицом рабочего и в простой блузе не напоминал никого из русских писателей. Публика не давала ему прохода... Репортеры гонялись за Горьким по пятам» [1, с. 76].

Далее в учебнике приведена краткая аннотация о том, что Максим Горький давно хотел поделиться с читателями историей своего взросления. Однако работа над соответствующим произведением началась только после 1910 г. Основная часть трилогии («Детство», «В людях», «Мои университеты») написана в 1912–1913 гг. Сначала «Детство» было опубликовано в Берлине (1914), а затем и в России (1915) [1, с. 76].

В седьмом классе учащиеся продолжают знакомиться с личностью писателя. Максим Горький верил в возможность другой, осмысленной жизни, в которой выше всего ценится человек, его разум и достоинство. Эту веру в человека поддерживали книги. Книги рассказывали ему о другой жизни – «жизни больших чувств и желаний». Произведения русских писателей, проникнутые великой радостью познания человека, помогали ему постигать труднейшее искусство любви к людям.

Став писателем, Максим Горький звал читателей к активной, яркой жизни, рисовал в своих рассказах людей гордых, красивых, свободолюбивых, отстаивающих своё человеческое достоинство. Оставаясь строгим реалистом в творчестве, он рассказывал о жизни бодро, энергично, возвышенно [2, с. 38].

В восьмом классе учащиеся знакомятся с творчеством писателя в г. Самаре. Хотя первый рассказ «Макар Чудра» был напечатан еще в сентябре 1892 г. в Тифлисе и тогда же у Алексея Максимовича Пешкова появился литературный псевдоним Максим Горький, именно 15 месяцев жизни и работы в Самаре окончательно подтвердили, что в России появился новый талантливый писатель. В самарских газетах Горький печатал стихотворения, фельетоны, театральные рецензии и рассказы. Увидевшие здесь свет «Песня о Соколе» (1894), «Старуха Изергиль» (1895) и другие произведения имели выраженные черты романтизма.

Романтический пафос ранних рассказов Максим Горький определил сам: «Героическое дело требует героического слова»; «Настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого... чтобы не было похоже на жизнь, а было выше её, лучше, красивее»; романтические образы призваны «запечатлеть в красках, словах, звуках, форме то, что есть в человеке наилучшего, красивого, честного, благородного» [3, с. 175].

В раннем творчестве Максима Горького наблюдается смешение реализма и романтизма. Его произведения обычно реалистические по сюжету и содержанию, но в них широко использован контраст, действуют романтические герои, присутствуют образы-символы и романтический пафос. Литературоведы указывают также на наличие ритма в ранних рассказах Горького [4, с. 188].

Таким образом, биография Максима Горького изучается учащимися 6–8 классов, но наиболее подробно жизненный путь писателя освещается в восьмом классе.

Отметим, что, как бы ни изменялись учебники и школьная программа по литературе, они не в состоянии охватить всей биографии и многообразия творчества Максима Горького. Поэтому особую роль должна сыграть правильная организация самостоятельного чтения учащихся, опирающаяся на рекомендации педагога. Они должны носить глубоко продуманный, целенаправленный характер, лишенный какой-либо случайности, осуществляться на каждом уроке в самых разнообразных формах. Это позволит обеспечить наиболее широкий круг чтения и даст возможность получить полные знания о биографии и творчестве Максима Горького, которые интересуют школьников. Такие рекомендации помогут им узнать, какая литература имеется дополнительно по указанному вопросу, обогатят учащихся знаниями, впечатлениями, разбудят их творческую активность. Соответ-

ственно, при изучении биографии и творчества Максима Горького в средних и старших классах могут применяться разнообразные приемы и формы работы. Все они должны быть нацелены на понимание общей концепции творческого метода автора, его идей, волнующих его тем и их отображения как в личностной характеристике писателя, так и в его произведениях.

Список использованной литературы

1. Захарова, С. Н. Русская литература : учеб. пособие для 6 класса учреждений общ. среднего образования с белорусским и рус. яз. Обуч. / С. Н. Захарова, Г. М. Юстинская. – Минск : Нац. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь, 2019. – 211 с.
2. Захарова, С. Н. Русская литература : учеб. пособие для 7 класса учреждений общ. среднего образования с белорус. и рус. яз. обучения / С. Н. Захарова, Л. К. Петровская. – Минск : Нац. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь, 2017. – 259 с.
3. Захарова, С. Н. Русская литература : учеб. пособие для 8 класса учреждений общ. среднего образования с белорус. и рус. яз. обучения / С. Н. Захарова, Т. А. Морозова, Г. М. Чепелева. – Минск : Нац. ин-т образования М-ва образования Респ. Беларусь, 2018. – 318 с.
4. Гуйс, И. Н. «Я знаю правду»: читаем «Песню о Соколе» / И. Н. Гуйс // Литература. – 2007. – № 12. – С. 14–15.

Sheker Bereketmyradova (Brest)

THE FEATURES OF STUDYING M. GORKY'S BIOGRAPHY AND LITERARY WORKS IN THE SCHOOL LITERATURE COURSE

Keywords: biography, teaching methods, middle school, Russian literature.

Summary. The article deals with the specifics of studying the biography and texts of the famous Russian writer M. Gorky in grades 6–8. The structure of textbooks is analyzed and ways of considering this issue are proposed.

К содержанию

УДК:130.2

СВЕТЛАНА БЛИЗНЮК

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

«ФИЛОСОФИЧЕСКОЕ ПИСЬМО» П. Я. ЧААДАЕВА: «ЗАПАДНИЧЕСТВО» И «СЛАВЯНОФИЛЬСТВО»

Ключевые слова: Петр Яковлевич Чаадаев, философические письма, «западничество», «славянофильство», Апология сумасшедшего.

Аннотация. В данной работе предпринята попытка установить принадлежность «Философического письма» П. Я. Чаадаева к тому или иному духовному движению; аргументируется мнение о том, что мыслитель балансирует между крайностями западничества и славянофильства, примиряя скептицизм западников в отношении к России, высокую оценку личности Петра I с верой славянофилов в необходимость духовного совершенствования русского народа.

Петра Яковлевича Чаадаева (1794–1856) называли гением; «возмутителем дум», человеком большого ума и дарований; его идеи будоражили общественность, вызывали недовольство, а иногда и вовсе шокировали. После публикации знаменитых «Философических писем» [8] автора признали сумасшедшим, подвергнув ограничению свободы и принудительному лечению.

Публицист вел активную общественно-политическую жизнь, не боялся критики, общался с людьми совершенно разных взглядов и приверженцами полярных друг другу идеологий. Это во многом и стало краеугольным камнем споров относительно того, последователем какого духовного движения является П. Я. Чаадаев.

Многие современные историки считают Чаадаева проповедником «западничества», другие же приводят доказательства того, что он истинный «славянофил», некогда запутавшийся в своих убеждениях, третьи выдвигают идею о том, что мировоззрение публициста схоже с «почвенничеством», а четвертые и вовсе восторгаются его умением балансировать между всеми этими политическими течениями и не примыкать к какому-то конкретному.

Наша цель заключается в том, чтобы ответить на вопрос: к какому духовному движению можно отнести «Философическое письмо» П. Я. Чаадаева и каковы взгляды публициста. Обратимся к авторитетным точкам зрения.

Литературный критик Н. Н. Страхов считает, что именно Пушкин и Чаадаев [6] стали олицетворением дифференциации общества на «славя-

нофилов» – воспевающих Россию, верующих в ее светлое будущее, и «западников» – чьи «умы более холодные» [6], кто презирает существующий путь развития и выступает за «всецелое подчинение Европе» [6] вместо «духовной самостоятельности» народа. Страхов довольно жестко критикует Чаадаева [7] и нарекает его «первым сознательным западником» [6]. Примечательно здесь то, что Чаадаев и Пушкин были довольно близкими друзьями, хотя и не поддерживали убеждений друг друга. Так, в одном из своих писем Пушкин говорит, что многое в мыслях Чаадаева «глубоко верно» [5] и нынешняя «общественная жизнь – грустная штука» [5], тем не менее поэт «ни за что на свете не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю» [5].

Н. А. Бердяев утверждает, что Чаадаев – «мыслитель самостоятельный» [1] и вместо повтора идей «западничества» публицист лишь «перерабатывает» [1] их. Философ размышляет о том, что концепция Чаадаева по трансформации общественно-политического строя довольно старомодна для Западной Европы, при этом чрезмерно революционна для России того времени [1]. Н. А. Бердяев говорит, что мысли Чаадаева выражены не с ненавистью к стране, а с болью и любовью, это не просто критика, это желание лучшей жизни для народа, возможности реализации научного и нравственного потенциала [1].

Несмотря на то, что многие историки уверенно называют Чаадаева «западником», некоторые источники опровергают это и не относят публициста к какому-то конкретному политическому течению.

Н. Н. Пузанов полагает, что Чаадаева можно считать последователем и «западников», и «славянофилов» [4]. В своей книге «Петр Яковлевич Чаадаев и его мирозерцание» он сравнивает публициста с И. В. Киреевским [4], одним из главных теоретиков славянофильства, который в письме к своему товарищу, «западнику» Т. Н. Грановскому, писал: «Сердцем я больше связан с вами, но не делю многого из ваших убеждений; с нами я ближе верой, но столько же расхожусь в другом» [2]. Это доказывает, что тесное общение и дружеские связи с представителями полярных друг другу политических течений, несомненно, влияют на мировоззрение как Киреевского, так и Чаадаева.

В пользу «славянофильства» Н. Н. Пузанов относит убежденность Чаадаева в исключительной миссии России, в том, что религия и духовность необходимы для развития нравственного становления [4]: «нет такого человеческого знания, которое способно было бы заменить божественное» [8], «разум человеческий, на самом деле есть лишь постоянное воспроизведение мысли Бога» [8]. В письме к князю Вяземскому от 29 апреля 1847 г. Чаадаев рассуждает о «смирении», о том, что «так воспитала нас церковь наша, единственная наставница наша» [10]. Таким образом, рели-

гиозная философия Чаадаева очень сближает его с основными идеями «славянофилов».

С «западниками» же, как полагает Н. Н. Пузанов, Чаадаева сближает представление о прошлом русского народа и оценка значения Запада для России [4].

По мнению П. Н. Милюкова, Чаадаев оказал огромную услугу славянофилам, ведь он «едва ли не первый открыл им глаза на общую связь идей христианской исторической философии, а только в этой связи православная религиозная идея получила всемирно-историческое значение» [3].

В «Философическом письме» (1929) П. Я. Чаадаев сравнивает русский народ с кочевниками, которые одиноки даже внутри своей семьи. Его потрясает и угнетает разобщенность людей, отсутствие глубины мысли [8], тяги к прогрессу. Он называет научные открытия вынужденными, говорит о том, что мир замечает Россию только благодаря огромной территории.

Чаадаев восхищается сплоченностью людей, живущих на Западе: «В Европе все тогда было одушевлено животворным началом единства. Все там из него происходило, все к нему сходилось. Все умственное движение той поры только и стремилось установить единство человеческой мысли, и любое побуждение исходило из властной потребности найти эту мировую идею, эту вдохновительницу новых времен» [8].

Подобные высказывания, естественно, вызвали изумление и негодование у многих, а студенты некоторых московских университетов и вовсе грозились с оружием в руках отстаивать опороченную честь нации. Правительство Николая I признало Чаадаева душевно больным, ему запретили писать и попросту заставили молчать, каждую неделю к нему приезжал врач. Через некоторое время его все же выпустили на волю. Впоследствии Чаадаев написал «Апологию сумасшедшего» [9]. Н. А. Бердяев, кстати, называет его «очень замечательным» [1]. В этом произведении он продолжает отстаивать свои слова о необходимости воссоединения общества, сближения с другими странами, он порицает позицию сепарации, считает это антиутопией, резко высказывается против романтизации «старых сгнивших реликвий» [9], с пренебрежением вспоминается «толпа» [9], которая яростно осудила его за политические взгляды. Чаадаев утверждает, что важнее всего истина, какой бы она ни была. Он вспоминает о Петре I, о том, какой вклад внес император в развитие России, о важности взаимодействия с Западом, о том, что это путь к просвещению и развитию [9].

Несомненно, эта идея западническая, поскольку резко негативная оценка Петра I – «общее место» славянофильских суждений (А. Хомяков, С. Т. Аксаков и др.). Кстати, есть спорное мнение о том, что П. Я. Чаадаев сменил религию с православного христианства на католичество, что он разочаровался в своей вере, считал ее чрезмерно пассивной. Но

Н. А. Бердяев опровергает эту информацию, философ рассуждает о том, что Чаадаев всего лишь был пленен идеями «универсализма католичества» [1] и его «активностью в истории» [1].

Подобного мнения придерживается и Н. Н. Пузанов. Он считает, что Чаадаев относился к католичеству и православию, как к двум полюсам одной «христианской сферы» [4], которая вынужденно была разделена «одним честолюбивым умом» [8]. Это, кстати, по Н. П. Пузанову, роднит П. Я. Чаадаева с В. С. Соловьевым, известным российским религиозным мыслителем и публицистом, основавшим христианскую философию и выступавшим против схизмы. Важно отметить, что Соловьев так же, как и Чаадаев, говорил о важности такого понятия, как «истина», особенно касающегося религии и общества в целом [4]. Таким образом, мнение, что Чаадаев был убежденным «западником», уже не столь очевидно.

Исходя из вышеперечисленного, полагаем, что Чаадаева можно уверенно назвать человеком, превосходно балансирующим между прагматизмом, холодным разумом и горячим сердцем, которое пылает нежной и трепетной любовью к своей стране. Он верен своим убеждениям, самобытен. Чаадаев выходит за рамки той или иной существующей идеологии. Это гений своего времени, который резкой критикой стремился воодушевить народ бороться за лучшую жизнь, потому что верил в особую и светлую миссию каждого соотечественника.

Список использованной литературы

1. Бердяев, Н. А. Русская идея: основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века [Электронный ресурс] / Н. А. Бердяев. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/berdyaev/berd-rusidea.htm#2par1>. – Дата доступа: 21.03.2021.
2. Герцен, А. И. Былое и думы [Электронный ресурс] / А. И. Герцен. – Т. 9. Ч. 4. – Режим доступа: <https://gbook.me/book/17868375/>. – Дата доступа: 21.03.2021.
3. Милюков, Н. Главные течения русской исторической мысли [Электронный ресурс] / Н. Милюков. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/miljukow_p_n/text_1897_glavnye_techeniya_oldorfo.shtml. – Дата доступа: 19.03.2021.
4. Пузанов, Н. Н. Петр Яковлевич Чаадаев и его мирозерцание (По поводу 50-летия со дня смерти) [Электронный ресурс] / Н. Е. Пузанов. – Режим доступа: https://biblioclub.ru/index.php?page=book_view_red&book_id=54451. – Дата доступа: 17.03.2021.
5. Пушкин, А. С. Письмо П. Я. Чаадаеву 19 октября 1836 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Письмо_П._Я._Чаадаеву_19_октября_1836_г._\(Пушкин\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Письмо_П._Я._Чаадаеву_19_октября_1836_г._(Пушкин)). – Дата доступа: 21.03.2021.
6. Страхов, Н. Н. Бедность нашей литературы [Электронный ресурс] / Н. Н. Страхов. – Режим доступа: http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0070.shtml. – Дата доступа: 21.03.2021.
7. Страхов, Н. Н. Борьба с западом в нашей литературе [Электронный ресурс] / Н. Н. Страхов. – Режим доступа: http://dugward.ru/library/strahov/strahov.lit_gercen.html#022. – Дата доступа: 17.03.2021.

8. Чаадаев, П. Я. Философические письма [Электронный ресурс] / П. Я. Чаадаев. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chaadaew_p_j/text_0010.shtml#_ednref2. – Дата доступа: 10.03.2021.

9. Чаадаев, П. Я. Апология сумасшедшего [Электронный ресурс] / П. Я. Чаадаев. – Режим доступа: http://az.lib.ru/c/chaadaew_p_j/text_0020.shtml. – Дата доступа: 13.03.2021.

10. Чаадаев, П. Я. Письмо П. А. Вяземскому 29 апреля – 10 мая 1847 г. [Электронный ресурс] / П. Я. Чаадаев. – Режим доступа: [https://ru.m.wikisource.org/wiki/Письмо_П._А._Вяземскому_29_апреля_–_10_мая_1847_г._\(Чаадаев\)](https://ru.m.wikisource.org/wiki/Письмо_П._А._Вяземскому_29_апреля_–_10_мая_1847_г._(Чаадаев)). – Дата доступа: 21.03.2021.

Svetlana Bliznyuk (Magadan)

P. Y. CHAADAEV'S "PHILOSOPHICAL LETTER": "WESTERNISM" AND "SLAVOPHILISM"

Keywords: Pyotr Yakovlevich Chaadaev, philosophical letters, “Westernism”, “Slavophilism”, “The madman’s apology”.

Summary. This article attempts to establish the affiliation of Chaadaev’s “Philosophical Letter” to a particular spiritual movement; it argues that the thinker balances between the extremes of Westernism and Slavophilism, reconciling the skepticism of Westerners in relation to Russia, appreciation of Peter the First’s personality with the Slavophiles’ belief in the need for Russian people’s spiritual improvement.

К содержанию

УДК 81.42

ИЛОНА БОГУНЬ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

Научный руководитель – Г. В. Писарук, канд. пед. наук, доцент

ПУБЛИЦИСТИЧНОСТЬ МИНИАТЮРЫ А. ТКАЧЕВА О ЧТЕНИИ

Ключевые слова: публицистичность, публицистический стиль, содержательно-фактуальная информация, содержательно-концептуальная информация, содержательно-подтекстовая информация, идея текста, тип речи текста, призывность.

Аннотация. Статья представляет исследование способов проявления публицистичности в тексте современного православного священника Андрея Ткачева. Проведено лингвистическое исследование содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстовой информации текста, его композиции, стиля и типа речи. В результате выявлены и описаны способы, проявляющие публицистичность текста А. Ткачева, на уровне содержания, структуры и языковых средств.

Публицистичность в современной лингвистике понимается как способность любого вида текста влиять на идейно-политическую или социокультурную ориентацию аудитории в конкретной ситуации общения автора текста с потребителями предложенной им точки зрения [1]. Мы поставили цель исследовать, насколько проявляется публицистичность в одном из текстов Андрея Ткачева – православного священника, ведущего телепередач на российском телевидении, автора многочисленных религиозно-публицистических книг и статей, постоянного автора журнала для молодежи.

Текст под условным названием «Чтение» взят нами из книги «Лоскутное одеяло» [2], составленной из коротких заметок, рассказов и стихов. Лоскуты мыслей, «сшитые» в одну книгу, окрашены искренностью автора, умением сказать о серьезных истинах просто и теплотой его доверия к читателю. В тексте всего 28 предложений, оформленных пятью абзацами. Предложения пронумерованы нами для удобства проведения анализа.

1 Интересно то, что люди пишут справа налево, слева направо и сверху вниз. 2 Но никогда – снизу вверх. 3 Письмо – это знания, а знания всегда сверху. 4 Это – дождь на землю, а не пар от земли. 5 И отношение к письму традиционно сакрально. 6 Поэтому европейцы долгими столетиями учились читать по Часослову и Евангелию. 7 Евреи учили детей читать именно с целью общения с Богом через книгу. 8 Таковы же и интуиции мусульман. 9 Во всех мировых культурах через обучение грамотности человеку давали ключ к хранилищам премудрости. 10 В новейшие времена

ситуация изменилась. 11 Человеку дают ключ, но не говорят, где дверь. 12 Владелец ключа становится похожим на деревянного мальчика. 13 Он ищет некую дверь, попадает в руки разбойников, посещает страну дураков, и в реальной жизни все заканчивается не всегда так счастливо, как в сказке, содержащей намек на притчу о блудном сыне. 14 Но все равно это похоже на окружной путь паломника. 15 Путь совершается не по полному бездорожью. 16 На этом пути есть знаки, и путник обязан их читать. 17 У нынешнего путешественника почти всегда в руках путеводитель. 18 В нем могут быть ошибки, он может устареть. 19 Но он есть. 20 При помощи письменных знаков люди сверяют маршрут, ходят кругами, топчутся на месте, пока не дойдут до нужной точки и опять-таки не прочтут нужную надпись над воротами в Изумрудный город. 21 Нужно читать. 22 И нужно учиться читать то, что нужно. 23 Нужно читать хотя бы потому, что поговорить бывает не с кем, а человек не может жить, не разговаривая. 24 Человека действительно делают книги. 25 Оказался он в притоне или во дворце, в болоте или на вершине горы, – во все эти места его привели путевые письменные знаки – книги. 26 Было бы лучше не уметь читать, знать Истину и не заблуждаться. 27 Но раз уж мы заблудились, ищем дорогу и обучены грамоте, – много пути у нас нет. 28 Человек современный – это всегда продукт чтения.

Содержательно-фактуальная информация проявляется темой текста – чтение. Основная мысль как составляющая содержательно-концептуальной информации повторяется дважды: *24 Человека действительно делают книги* и *28 Человек современный – это всегда продукт чтения*. Идея текста – *21 Нужно читать. 22 И нужно учиться читать то, что нужно*. Открытое предъявление автором читателю своей точки зрения является ярчайшим признаком современной публицистики.

Содержательно-подтекстовую информацию автор предлагает читателю сформулировать самому: читая и стараясь осознать и познать окружающее нас, мы сможем найти свой истинный и верный путь в жизни, или *Книга – путеводитель для каждого из нас*. Если бы текст был назван автором так, то такое название отразило бы и подчеркнуло публицистичность текста.

В тексте «прозрачно» выделяются несколько подтем: в первой подтеме, которая объединяет предложения 1–9, говорится о том, что *1 письмо – это знания, а знания всегда сверху*, и эта мысль иллюстрируется примерами. Во второй (пр. 10–16) автор рассуждает о том, что *10 в новейшие времена ситуация изменилась*, ведь *11 человеку дают ключ, но не говорят, где дверь*. Следующая подтема (пр. 17–20) иллюстрирует, что *17 у нынешнего путешественника почти всегда в руках путеводитель*. Четвертая, пятая и шестая подтемы соответствуют трем последним абзацам текста. Четвертой подтеме можно дать название «Нужно читать».

Именно в этом абзаце автор открыто призывает к чтению. В пятом абзаце речь идет о том, что где бы человек ни оказался, туда его *25* привели *путевые письменные знаки – книги*, ведь *24* человека действительно делают книги.

Последний абзац гармонично завершает текст, здесь автор сообщает, что у нас нет другого пути, и снова призывает к чтению. В этом абзаце автор говорит об Истине, которая не является чем-то абстрактным, как может показаться на первый взгляд. Он говорит об Истине, являющейся самым верным отображением действительности в человеческом сознании. Написанное с большой буквы слово *Истина* сразу отправляет вдумчивого читателя к евангельским словам, где Иисус Христос говорит: «Я есть Путь, Истина и Жизнь» (Ин. 14:6) [3]. К такой Истине человек должен стремиться и, по словам автора, наилучший путь к этой цели – чтение.

Четкое деление текста на смысловые блоки имеет определенную цель: читатель как будто бы вместе с автором наблюдает за развитием человечества, при этом обнаруживает проблему и постепенно приходит к ее осмыслению, делая определенные выводы. Такое «прозрачное» деление текста на подтемы подчеркивает публицистичность анализируемого нами текста.

Задача автора – не только поделиться мыслями на интересующую его тему, но и воздействовать на читателя: убедить его в необходимости чтения, побудить к действию – открыть хорошую книгу и начать читать.

Основной пласт лексики, использованной в тексте автором, – общеупотребительная лексика (*1* интересно, *4* дождь, земля, *6* читать, *13* сказка, *23* человек, *25* болото, гора, дворец). Однако среднестатистическому читателю могут быть непонятны слова и выражения автора, в которых заключен религиозный смысл.

5 ...отношение к письму традиционно сакрально – утверждает автор. *Сакральный* – в значении ‘относящийся к религиозному культу; обрядовый, ритуальный’ [4, т. 4, с. 14]. Если Евангелие как первые четыре книги библейского Нового Завета – раннехристианских сочинений о жизни Христа – многие знают, то о Часослове имеет представление далеко не каждый человек. Эта богослужебная книга, которая содержит в себе неизменяемые молитвословия суточного богослужебного круга, предназначена для исполнения чтецами и певчими во время служб в православной церкви.

Говоря, что *6* европейцы долгими столетиями учились читать по Часослову и Евангелию, автор текста утверждает в читателе мысль о том, что *9* ключ к хранилищам премудрости раньше передавали совсем иначе, чем сегодня. Раньше при обучении чтению использовали Священное Писание и тем самым указывали на верный путь и цель, не оставляя *16* путника среди неизвестности. То же, утверждает автор, делали и евреи задолго до христианства: *7* Евреи учили детей читать именно с целью общения с Богом

через книгу. Казалось бы, нейтральное слово *книга*, но этим словом автор напоминает читателю о Писании – так евреи называли сборник ветхозаветных книг, которым пользовались иудеи во время богослужений в синагогах. **8** *Таковы же и интуиции мусульман* – в этом предложении явный намек автора на Коран – священную книгу мусульман. Приведя в пример обучение чтению по священным книгам в прошлые времена в христианстве, иудаизме и мусульманстве, автор делает вывод: **9** *Во всех мировых культурах через обучение грамотности человеку давали ключ к хранилищам премудрости.* Ключ есть грамотность, умение читать, а чтение – это открытие той страны, которая называется Истина. Автор не поясняет это в тексте, уважая вдумчивого читателя, направляя его к осмыслению, обдумыванию сказанного.

В качестве аргумента, насколько неправильна ситуация, когда **10** *В новейшие времена...* **11** *Человеку дают ключ, но не говорят, где дверь* (учат читать, но не показывают, как с помощью чтения дойти до Истины), автор приводит книги, которые будут знакомы каждому: и ребенку («Золотой ключик, или Приключения Буратино» А. Н. Толстого, «Волшебник Изумрудного города» А. М. Волкова), и человеку взрослому («Кружной путь, или Блуждания паломника» британского писателя XX в. Клайва Льюиса). В этих книгах герои (с точки зрения А. Ткачева, это читатели) **19** *ходят кругами, топчутся на месте, пока не дойдут до нужной точки.* В качестве доказательства долгих блужданий в поисках Истины автор упоминает и известную всем евангельскую притчу о блудном сыне (Лк. 15:11–32) [3].

Рассуждение, которое представляет читателю автор, как тип речи особенно характерно для публицистического стиля. При рассуждении наблюдается цепь суждений, умозаключений во имя обоснования главной мысли, и это есть в тексте А. Ткачева: тезис – **24** *Человека действительно делают книги*, а в качестве доказательств приводятся, помимо суждений, различные факты и явления, находящиеся между собой в причинно-следственных отношениях (например, **5** *...отношение к письму традиционно сакрально.* **6** *Поэтому европейцы долгими столетиями учились читать по Часослову и Евангелию.* **7** *Евреи учили детей читать именно с целью общения с Богом через книгу.* **8** *Таковы же и интуиции мусульман.* **9** *Во всех мировых культурах через обучение грамотности человеку давали ключ к хранилищам премудрости.*

Так автор старается быть понятным каждым из широкого круга читателей, что делает текст общедоступным. Автор уверен, что если какое-либо из произведений окажется незнакомым для читателя, то он обязательно обратится к неизвестному тексту, изучит его. Это можно назвать скрытой призывностью. В тексте присутствует и открытая призывность, которая проявляется через лексику с побудительным значением (**21** *Нуж-*

но читать, **22** *Нужно учиться читать*). Это инфинитивные предложения, которые в русском языке характеризуются строгой императивностью.

Рассуждение пронизано оценочными суждениями (**1** *Интересно то, что...*», **16** *«...путник обязан их читать»*, **17** *«...почти всегда в руках путешеводитель»*, **21** *«нужно читать»*). Это создает явно заметный информативный регистр: автор осмысливает явления действительности и выражает свое отношение к предмету речи. Также присутствует обобщающий регистр, который явно выражен в завершающей части текста – последнем абзаце. Автор делает вывод, который иллюстрирует общеизвестную истину (**28** *Человек современный – это всегда продукт чтения*), направляет читателя на осмысление сказанного.

Текст, будучи рассуждением, имеет следующую структуру: основная мысль, доказательства, вывод. В тексте использованы присущие рассуждению языковые средства. Автор активно использует абстрактные существительные (**3** *знания*, **7** *общение*, **9** *премудрость* и др.), и даже конкретные существительные в тексте имеют абстрактное значение, поскольку употреблены в переносном значении (**3** *письмо*, **11** *ключ*, **13** *дверца* и др.). Много сложноподчиненных предложений с придаточными причины (**23** *Нужно читать хотя бы потому, что поговорить бывает не с кем, а человек не может жить, не разговаривая*), которые играют особую роль в рассуждении. Они якобы заранее отвечают на вопросы, возникающие у читателя при прочтении, объясняют причину выбора автором точки зрения. В тексте есть местоимения не личного разряда (**4** *Это – дождь на землю*, **9** *во всех мировых культурах*, **14** *это похоже на окружной путь*, **25** *все эти места*), частицы со значением усиления, выделения (**27** *раз уж мы заблудились*, **14** *но все равно*). Оформляя рассуждение, автор использует также эмоционально-экспрессивную, оценочную лексику (**1** *интересно*, **21** *нужно читать*, **16** *путник обязан* и др.), сочетает книжную лексику (**5** *отношение к письму традиционно сакрально*, **16** *путник обязан*, **24** *действительно делают*) и разговорную (**13** *посещают страну дураков, ищет некую дверцу*).

В тексте много образов: *письмо – дождь*, *книги – знаки*, *чтение – ключ*, *читатель – путешественник*. Есть риторическая фигура, заключающаяся в крестообразном изменении последовательности элементов в двух параллельных рядах слов, – хиазм: **21** *Нужно читать*. **22** *И нужно учиться читать то, что нужно*.

Текст-миниатюра обладает ярко выраженной смысловой цельностью – он читается «на одном дыхании», поскольку предложения в нем тесно связаны по смыслу и грамматически. Средствами связи предложений в рассматриваемом тексте являются: повторяющиеся слова (**11** *ключ – 12* *ключа*, **14** *путь – 15* *путь – 16* *пути*, **21** *нужно – 22* *нужно – 23* *нужно* и др.); слова тематической группы «расположение в пространстве» (**1** *справа*,

слева, сверху – 2 снизу – 3 сверху и др.); однокоренные слова (20 прочтут – 21 читать, 15 путь – 16 путник и др.); местоимения (4 это, 8 таковы, 13 он, 25 он и др.); союзы на стыке предложений (2 но, 22 и, 27 но и др.).

Таким образом, публицистичность текста А. Ткачева создается приемами содержательного, структурного и языкового аспектов. Автор привлекает внимание читателя актуальной темой: чтение серьезной литературы – письменных печатных текстов – для современного человека, все больше привыкающего к восприятию фрагментарной информации на электронных носителях, является проблемным. Священник А. Ткачев выводит эту проблему в другое измерение: читать надо, и надо читать с конкретной целью – для познания Истины.

Интересна система доказательств авторской точки зрения: с одной стороны, она достаточна для среднестатистического читателя, с другой стороны, во вдумчивом читателе она вызывает желание узнать, что скрывается за отдельными словами и выражениями автора. В этом приеме проявляется стремление автора установить коммуникационный контакт с читателем, то есть присутствует направленность на обратную связь.

Четкая структура исследуемого нами небольшого текста-рассуждения, которую нельзя не увидеть, упрощает читателю его восприятие. Публицистичность создается также открытым предьявлением автором своей точки зрения, оценочностью каждой позиции, открытой и скрытой призывностью, созданием образов, которые надолго запоминаются читателю.

Как мы уже отметили, анализируемый текст входит в состав книги православного священника Андрея Ткачева «Лоскутное одеяло». Это книга, состоящая из коротких заметок, рассказов и стихов, так что логично назвать данный отрывок эссе на богословские темы или даже религиозно-публицистической миниатюрой.

Текст оставляет после чтения отпечаток на душе читателя. Побудить читателя мыслить о глубоком и вечном – одно из лучших качеств автора многочисленных религиозно-публицистических книг и статей А. Ткачева.

Список использованной литературы

1. Самарская, Т. Б. Публицистический текст: сущность, специфика, функции [Электронный ресурс] / Т. Б. Самарская, Е. Г. Мартиросьян // Вест. Адыг. гос. ун-та. – 2011. – № 4. – Режим доступа: **Ошибка! Недопустимый объект гиперссылки..** – Дата доступа: 15.03.2021.
2. Ткачев, А. Ю. Лоскутное одеяло / А. Ю. Ткачев. – Киев : Послушник, 2013. – 288 с.
3. Библия, Синодальное каноническое издание.
4. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Рус. яз., 1984.

Ilona Bogun (Brest)

**THE PUBLICISTIC NATURE OF A. TKACHEV'S MINIATURES ABOUT
READING**

Keywords: journalism, publicistic style, content-factual information, content-conceptual information, content-subtext information, the idea of the text, the type of speech in the text, appeal.

Summary. The article presents a study of the publicistic character expression in the text of the modern Orthodox priest Andrey Tkachev. A linguistic study of the content-factual, content-conceptual and content-subtext information of the text, its composition, style and type of speech has been carried out. As a result, the methods revealing the publicistic nature at the level of content, structure, and language means of A. Tkachev's text are identified and described.

К содержанию

УДК: 82.0:801.6

ЛЕОНИД ВОРОТИЛЕНКО

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

СИМВОЛИКА ОБРАЗОВ-«ОГОВОРК» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Ключевые слова: художественное пространство, народ, русская идея, почвенничество, символика.

Аннотация. В работе предпринята попытка исследовать характерный для художественного мира Ф. М. Достоевского прием – образ-«оговорку». Являясь сквозным приемом, оговорка позволяет выйти на глубинный символический смысл образа.

Ф. М. Достоевский – писатель, философ, мыслитель, психолог, создавший большое количество великих произведений, повлиявших на судьбы многих людей.

Сразу по выходе романа «Братья Карамазовы» И. Н. Крамской писал в одном из своих писем: «После “Карамазовых” (и во время чтения) несколько раз я с ужасом оглядывался кругом и удивлялся, что все идет по старому, а что мир не перевернулся на своей оси» [4, с. 6]. Писатель мог так точно проникать в души людей, что написанная книга казалась неопровержимой реальностью за счет идеально созданного художественного пространства, за счет продуманных и виртуозно воплощенных художественных приемов. К таким приемам организации художественного мира относятся функционально значимые символические образы. Их значимость, символический смысл подчеркиваются с помощью нагрузки, которую призваны нести в себе имена и фамилии.

В данной работе мы сознательно ограничиваемся только одним разделом антропонимики – символикой образов-«оговорок», т. е. таких «называний», которые герои произносят будто бы по ошибке, но которые и выражают глубинную суть образа, его главный смысл. Доказать это утверждение – наша задача. Мы остановимся на двух великих романах – «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы».

Одним из персонажей социально-психологического романа «Преступление и наказание» является Дмитрий Прокофьевич Разумихин, друг Родиона Раскольников. Разумихин – бедный человек, как и Раскольников. Но, в отличие от Родиона, Разумихин сам себя содержит и знает множество способов, как заработать на жизнь. Бросив учебу, он не падает духом и ищет способ раздобыть денег честным путем.

Его настоящая фамилия, как известно, Вразумихин, а Разумихиным его привыкли называть герои романа: «А вы кто сами-то изволите быть-с? – спросил, вдруг обращаясь к нему, Разумихин. – Я вот, изволите видеть, Вразумихин; не Разумихин, как меня все величают, а Вразумихин, студент, дворянский сын» [3, с. 123]. Реплики автора и героев произведения помогают нам (причем неоднократно) в раскрытии образа Разумихина посредством искажения фамилии. Прочтение фамилии «Разумихин» говорит об особенностях восприятия приятеля Раскольникова другими героями, принадлежащими к кругу демократического студенчества 60-х гг., с присущей этому студенчеству высокой оценкой разума.

Возможна и другая версия. Ф. М. Достоевский таким образом показывает «разумный путь» человека, столкнувшегося с критической ситуацией. Возможно, образ Разумихина – это обратная сторона образа самого Раскольникова – разумная? Ведь сам Раскольников по своей натуре, в противоположность Разумихину, личность скорее страстная, чувственная.

Наконец, еще одна версия, которая кажется нам оптимальной. Фамилия «Разумихин» свидетельствует об авторской позиции. Герой произносит суждения, максимально близкие Достоевскому, соответствия которым мы находим в дневниках, письмах, черновых набросках писателя. Сошлемся на один пример – критику фразы «среда заела»: «С одной логикой нельзя через натуру перескочить! Логика предугадает три случая, а их миллион» [3, с. 250]. К тому же и настоящая фамилия персонажа (Вразумихин), судя по сюжетной функции образа героя, неслучайна, ведь он будто вразумляет, наставляет порой Раскольникова.

Итак, с одной стороны, Разумихин (Вразумихин) говорит разумные, т. е. правильные, **должные**, вещи. С другой – автор «Преступления и наказания» полемизирует в этом романе с рационализмом, разумностью Н. Г. Чернышевского. Исследователь В. Я. Кирпотин указывает на фонетическое сходство фамилий «Разумихин» и «Рахметов». Отметив, что в черновых записях к роману Ф. М. Достоевский в одном месте записал «Рахметов» вместо «Разумихин», литературовед комментирует это следующим образом: «Это – описка, однако описка не случайная. Создавая образ Разумихина, Достоевский помнил о Рахметове из “Что делать?” Чернышевского. По авторскому замыслу, Разумихин должен был явиться тем спасительным героем, каким в “Что делать?” выступает Рахметов» [5, с. 273]. В данном случае мы имеем дело с противоречивостью характера как типичной чертой героя Достоевского. Разумихин одновременно вызывает симпатию и ироническое снисхождение – в силу простоты, даже примитивности суждений. Об этом свидетельствует еще один вариант искажения фамилии Разумихина. Петр Петрович Лужин оговаривается: «Сын ваш, – обратился он к Пульхерии Александровне, – вчера, в присутствии

господина Рассудкина (или... кажется, так? извините, запомнил вашу фамилию, – любезно поклонился он Разумихину)» [3, с. 266].

Согласно словарю русского языка С. И. Ожегова, «рассудок – способность к рассуждению, размышлению; здравый смысл» [7, с. 654]. Таким способом автор и указывает нам на важную особенность Разумихина – руководствоваться рассудком. А известный специалист по Достоевскому М. С. Альтман пишет: «Разумихин вовсе не разумный, а всего лишь рассудительный человек, “господин Рассудкин”, как его аттестует, хотя и пренебрежительно, но в конечном счете справедливо, Лужин» [1, с. 191].

Рассмотрим в интересующем нас ракурсе роман «Братья Карамазовы». Произведение насыщено множеством изобразительных средств, подчеркивающих мастерство писателя. Антропонимика занимает среди них особую роль. Среди символических названий (Смердяков, Зосима, Карамазов, Светлова, Верховцева) привлекает внимание следующая характерная оговорка. Когда Алеша приходит к отставному штабс-капитану Снегиреву, его жена называет Алешу «Черномазовым»: «Здравствуйте, садитесь, господин Черномазов – проговорила она» [2, с. 226]. Данная ошибка – ключ для читателя в интерпретации образов героев романа.

Как известно, Ф. М. Достоевский был приверженцем концепции почвенничества [6, с. 93], суть которой заключалась в единении интеллигенции с простым народом. «... У нас есть и по сих уцелел в народе один принцип и именно тот, что земля для него все и что он все выводит из земли и от земли... В земле, в почве есть нечто сакраментальное. Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделайте людей, то наделите их землю – и достигнете цели» [10], – пишет Ф. М. Достоевский в дневнике. Образ земли (почвы) является основополагающим для раскрытия души русского человека.

Фамилию «Карамазов» можно объяснить как составленную из двух слов: «возможно, от тюрк. кара 'черный' и русского 'мазать'» [9, с. 190].

Жена штабс-капитана назвала Алешу Черномазовым. В своей оговорке она невольно перевела малоизвестный тюркский корень 'кара' на русский – 'черный'. Часть фамилии 'черн' указывает на землю (почву). Благодаря этой детали можно увидеть отношение автора к русской вере, в которой он видел спасение народа. Не зря объектом оговорки становится Алексей Карамазов – адепт христианской религии в романе.

Есть еще одна версия фамилии «Карамазов». В черновых набросках к роману «Братья Карамазовы» встречается фамилия «Каракозов». Так звали русского революционера-террориста, совершившего покушение 4 апреля 1866 г. на императора Александра II. В дневнике А. С. Суворова есть запись: «Тут же он сказал, что напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов. Он хотел его провести через монастырь и сделать револю-

ционером. Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили...» [10]. Если верить этой записи, Алеша в ненаписанной части романа должен был стать революционером, впоследствии – казненным. Однако эта версия (ее разделяет, например, И. Л. Волгин в книге «Последний год Достоевского») кажется нам несостоятельной. Ведь духовное преображение Алеша, преодоление искушений состоялось уже в пределах написанной части романа: «Какая-то как бы идея воцарялась в уме его, и уже на всю жизнь и на веки веков. Пал он на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом» [2, с. 406].

Таким образом, вышеуказанные «оговорки» далеко не случайны и используются автором для выражения сути того или иного героя.

Список использованной литературы

1. Альтман, М. С. Достоевский. По вехам имен / М. С. Альтман. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1975. – 279 с.
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 15 т. / Ф. М. Достоевский. – Л. : Наука, Ленинград. отд-ние, 1988–1996. – Т. 9 : Братья Карамазовы. – 1991. – 703 с.
3. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. – М. : Правда, 1988. – 460с.
4. Кантор, В. «Братья Карамазовы» Ф. Достоевского / В. Кантор – М. : Худож. лит., 1983. –190 с.
5. Кирпотин, В. Я. Разочарование и крушение Родиона Раскольников / В. Я. Кирпотин. – М. : Советский писатель, 1970. – 455 с.
6. Мужайлова Е. А. Типология почвенничества: Ф. М. Достоевский и М. А. Осоргин // Вестн. Башкир. ун-та. – 2008. – № 1. – С. 93–96.
7. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М. : Мир и Образование, 2005. – 894 с.
8. Соловьев, С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского / С. М. Соловьев. – М. : Советский писатель, 1979. – 351 с.
9. Унбегаун Б. Г. Русские фамилии / Унбегаун Б. Г. – М. : Прогресс, 1989. – 443 с.
10. Федор Михайлович Достоевский: антология жизни и творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://fedordostoevsky.ru/works/diary/1876/07-08/13/>. – Дата доступа: 22.02.2021.

Leonid Vorotilenko (Magadan)

SYMBOLISM OF IMAGES-“MISPRONOUNCES” IN THE WORKS OF FYODOR MIKHAILOVICH DOSTOEVSKY

Keywords: artistic space, people, Russian idea, pochvenism, symbolism.

Summary. Attempt to analyze a character’s image-mispronounce – which is a typical device for Dostoevsky’s literary style – has been made in this work. Being an end-to-end device, it’s not occasional and allows you to reach the deep symbolic meaning of the image.

К содержанию

УДК 82.0:801.6

ЮЛИЯ ГУДКОВА

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

РОМАН «ИДИОТ» КАК ИСТОРИЯ ОБ ОТЧАЯВШЕЙСЯ ДУШЕ

Ключевые слова: христианство, богословие, Христос, Ф. М. Достоевский, роман «Идиот», князь Мышкин, Настасья Филипповна, отчаяние, Иудина печаль.

Аннотация. В работе предпринята попытка исследовать причину гибели Настасьи Филипповны, ее глубинный богословский смысл, интерпретированный с точки зрения православного вероучения.

Объектом нашего исследования стала история жизни Настасьи Филипповны, а точнее, история ее гибели. Почему она сознательно (подчеркнем) идет на верную смерть? Думаем, что этот вопрос ставит себе каждый прочитавший сложнейший по своему содержанию роман Ф. М. Достоевского «Идиот».

Что через гибель Настасьи Филипповны хотел донести читателю автор, что хотел Федор Михайлович сказать нам – наследникам его творчества, стоившее жизни одному из персонажей романа, от чего он хотел нас предостеречь? Ответить на эти вопросы – цель нашей статьи.

Смерть Настасьи Филипповны – один из сложных вопросов в литературоведении. И мы подойдем к исследованию данного вопроса с точки зрения богословия. Вообще, поздние романы Ф. М. Достоевского не стоит анализировать без погружения в тонкости православного христианства, к которому он сам себя еще с юности причислял. Великий писатель был действительно глубоко религиозным человеком, а значит, осмысливал бытие через призму своей веры, которая не могла не влиять на его мировоззрение и, несомненно, отражалась в его творчестве.

Стоит ли говорить о том, что роман «Идиот» насыщен евангельскими сюжетами? Повторимся, именно евангельскими, а не старозаветными. Мы не будем останавливаться подробно на той мысли, что князь Мышкин очень напоминает Христа, уже много научных трудов написано на эту тему. Однако для понимания основной мысли нашей статьи стоит учитывать тот факт, что князь Мышкин, бесспорно, является некоей аллюзией на Христа. Недаром же автор сначала хотел его назвать «князь Христос». Он так же, как и Христос, умел видеть сердца людей, видеть их истинные лица. «Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят», – скажет князю Ганя.

Даже в самом имени князя отчетливо видны два качества Христа: «кротость» – Мышкин и «власть» – Лев.

Для понимания содержания данной статьи нам очень важно разобраться в основных богословских догматах. Ведь мы анализируем роман через призму православной веры. А зачем вообще, с точки зрения православного богословия, Иисус Христос пришел на Землю? Об этом очень просто и понятно пишет в своей книге «Примирение со Христом» миссионер С. М. Масленников: «Сын Божий пришел в мир, родился от Девы Марии, соединив в Себе Божественную природу и человеческую. В этом таинственном, непонятном для нашего ума воплощении было воссоздано и обожено, в лице Нового Адама – Иисуса Христа, человеческое естество, убитое ранее первородным грехом». То есть сам Господь Иисус Христос посредством вочеловечения, но не будучи поврежденным первородным грехом, умирая на кресте, как человек сходит в Ад и уже как Бог разрушает полновластие Дьявола над человеком, на которое, совершая первый грех, сам того не понимая, когда-то согласился Адам. Проще говоря, до Христа человечество при всем своем желании не могло попасть в Рай. Даже праведники. И Христос по природе человеческой так же, как и все люди, после смерти попадает в Ад, но эта тьма не способна поглотить самого Бога: «души праведников изводятся из вечной темницы и восходят вслед за Христом в Рай» [4, с. 34]. Но ведь здесь идет речь об умерших. Только ли ради них страдал Христос? Нет. Теперь после воскресения Христова всякий верующий в него, духовно преобразившийся человек, участвующий в таинствах Святой Церкви вместе с Христом так же, как и Он, воскреснет. Другими словами, для восстановления первоначальной возможности человека к богообщению, к обожению и жизни в Раю потребовалась крестная смерть Сына Божия, ведь только таким способом можно было вернуть человечеству хотя бы самую возможность попасть в Царствие Небесное, при этом не нарушив дарованную человеку свободу быть с Творцом или не быть с Ним.

Самое главное то, что Христос, воскреснув, образовал здесь, на Земле, Церковь и этим дал один из главных инструментов спасения души – таинства, которые вне Церкви человек собственноручно совершить не может. Почему? Для этого нужно понимать, что такое «таинство». Вот как отвечает на этот вопрос протоиерей Серафим Слободской в своей книге «Закон Божий»: «Таинством называется такое священнодействие, через которое тайно, невидимым образом, подается человеку благодать Святаго Духа (одно из лиц Святой Троицы) или спасительная сила Божия» [3, с. 550–551]. То есть во время Таинства невидимо присутствует и совершает его сам Господь. Таким образом, без помощи Бога спастись душе невозможно никак. Это очень важно понимать, анализируя проблему гибели Настасьи Филипповны.

Роман «Идиот» полон аллюзий на Евангелие. Читая произведение, мы заметили одну короткую фразу, которая показалась нам прямой аллюзией на Священное писание: «Я вас... Настасья Филипповна... люблю. Я умру за вас. Я никому не позволю за вас слова сказать» [2, с. 173]. Эти слова произносит князь Мышкин на вечере у Настасьи Филипповны, т. е. он желает ее «спасти» и оправдать. Фраза «я умру за вас» очень напоминает слова из Библии: «Христос за всех умер» [1, 2 Кор. 5, 15]. Обратим внимание: ведь это то, на что князь готов пойти ради спасения (в высоком понимании) возлюбленного человека-грешника. Вот еще одна цитата из Евангелия: «Он взял на Себя наши немощи и понес болезни» [1, Мф. 8, 17]. Ведь, предлагая руку и сердце Настасье, князь Мышкин тоже желает взять на себя ее тяготы, помочь ей, оправдать ее.

Итак, с точки зрения православного вероучения, сам человек без помощи Божией спастись не в силах. Мы не можем самостоятельно себя оправдать, только Господь милостью своей. Выходит, если князь Мышкин – аллюзия на Христа, а Настасья Филипповна – грешная душа (то есть мы с вами), то, предлагая ей руку и сердце, князь дает ей билет в спасение, дескать, ты покаялась, я тебя прощаю, только прими этот шанс, я тебе его даю.

Воспользуется ли Настасья Филипповна этой возможностью? К сожалению, нет. Казалось бы, все просто, бери этот счастливый билет – и дело закончится, ведь тебя оправдал сам Господь Бог, Он тебя простил, самое главное осуществилось. Все. На этом книга должна закончиться, если мы говорим конкретно об истории Настасьи Филипповны. Но нет, Настасья Филипповна совершает серьезную духовную ошибку, которая и приведет ее к гибели. Вот от этой ошибки и хочет нас предостеречь Федор Михайлович, познавший тонкое устройство человеческой души.

О какой ошибке идет речь? Есть в православном вероучении такое явление, как «Иудина печаль», или отчаяние. С точки зрения этимологии, слово «отчаяние» восходит к древнерусскому «чаяти» – надеяться, а приставка «от» со значением прекращения действия позволяет нам понять, что слово отчаяние буквально означает «перестать надеяться». А что данное понятие представляет собой с точки зрения богословия и что об этом явлении говорит само Священное Писание и Святые отцы?

В Евангелии от Матфея, глава 27 стих 3–5 читаем: «Тогда Иуда, предавший Его, увидев, что Он осужден, и раскаявшись, возвратил тридцать серебрянников первосвященникам и старейшинам, говоря: согрешил я, предав Кровь невинную. Они же сказали ему: что нам до того? Смотри сам. И бросив серебрянники в храме, он вышел, пошел и удавился».

Что такого страшного совершает Иуда? Он ввергает себя не в милосердный Божий суд, а в жесточайший самосуд, то есть отбирает функцию Бога, ведь судить – это только Божий удел, потому что Господь видит

сердце человека и прозревает его гораздо глубже, чем это может сделать сам грешник. Тем самым, осуждая самого себя, Иуда отсекает всякую надежду на спасение и прощение, ведь, повторимся, он судит себя самостоятельно, а если бы Иуда каялся и надеялся на милосердие Бога, то духовной катастрофы можно было бы избежать. Господь непременно бы его простил, ведь в Библии сказано: «Бог есть любовь» [1, 1. Ин. 4; 7–8]. Не справедливость, не сухая законность, а Любовь. Конечно, для того, чтобы обрести спасение души, нужно покаяться, что и сделал Иуда, но перед кем он покаялся, перед Богом ли? Нет, он совершил покаяние перед людьми, которые ему равнодушно ответили: «Что нам до того, смотри сам». Иуда не стал идти к Христу просить прощения (перед тем, кто действительно может отпустить ему грех), а пошел к законникам и фарисеям.

Вот как толкует нам данный отрывок из Евангелия святой Феофилакт Болгарский: «Запаздывает раздумьем Иуда; раскаивается, но не на добро. Сознаться – хорошо, но удавиться – дьявольское дело. Не перенося бесславия в будущем, сам себя лишает жизни, тогда как надлежало ему плакать и умолять Преданного» [4, с. 316]. Обратим внимание, что по тем же следам идет и Настасья Филипповна, она устраивает целый праздничный вечер только для того, чтобы произнести публичную исповедь: «...мне очень, очень бы желалось, чтобы вы все согласились быть при этой развязке моими свидетелями...». Таким образом вскользь выражается ее желание оправдаться перед людьми. Так же, как Иуда бросил серебрянники законникам, она швыряет атрибуты своей прошлой блудной «содержантской» жизни своему искусителю: «Афанасий Иванович, я и забыла прибавить: вы эти семьдесят пять тысяч возьмите себе и знайте, что я вас отпускаю на волю даром. Довольно!... Генерал, возьмите и вы ваш жемчуг, подарите супруге, вот он; а с завтрашнего дня я совсем с квартиры съезжаю» [2, с. 164].

К чему приводит ее публичная исповедь? А к тому, что гости начинают перешептываться, беспокоясь, не в лихорадочном припадке ли она... Серьезно ее слова воспринимает только один князь Мышкин, только один Христос, прозревающий ее измученное, раскаявшееся сердце.

А что общество? Оно лишь желает забросать ее камнями, как ту самую блудницу с евангельских страниц, только вот в чем вопрос: святы ли они сами? Ведь о них Христос когда-то сказал: «Кто из вас без греха, первый брось на неё камень» [1, Ин. 8: 7].

В своей речи Настасья Филипповна использует уничижительные слова о себе: «Меня-то Рогожинскую!» – отвечает она на просьбу Мышкина [2, с. 170]. Обратите внимание, какую до презрения к самой себе уничижительную смысловую окраску придает этой фразе частица «то».

На страницах романа встречаем и такие слова отчаяния: «Я и впрямь понять не могу, как на меня эта дурь нашла, что я в честную семью хотела

войти» [2, с. 171]. Здесь явно прослеживается противопоставление себя семье Гани. Она почитает себя за какую-то мерзость, которая даже приближаться не должна к чему-то менее запятнанному, чем она сама: «Я бы замуж давно могла выйти, да и не то, что за Ганечку, да ведь очень уж мерзко», – так она опишет собственные упаднические чувства в публичной исповеди. Она как бы обращается к князю (Христу): «Смотри, князь, твоя невеста деньги взяла, потому что она распутная, а ты ее (такую) брать хотел», «Как Ты меня такую безнадежно грязную хочешь спасти и вот Тебе доказательство – деньги».

Настасья Филипповна настолько не верит в свое счастье, в то, что жизнь можно продолжить по-другому, ведь слово «покаяние» (μετάνοια) с древнегреческого языка буквально означает «изменение мыслей», т. е. не только лишь осознание самого факта плохого поступка, а перемена помыслов, которая и влечет за собой изменение поступков. Но как трудно переменить ход своих мыслей: «Нет, уж лучше на улицу, где мне и следует быть! Иль разгуляться с Рогожиным...» [2, с. 172]. Обратите внимание: не уйти с Рогожиным, не выйти за него замуж, а «разгуляться». Ведь это большая трагедия души, зараженной грехом и не способной самостоятельно от него избавиться, а ведь как больно отрываться от своих прежних деяний, которые, так или иначе, становятся второй натурой. Но князь Мышкин (Христос), видя ее раскаяние, протягивает ей руку помощи – то, без чего так трудно самостоятельно разорвать этот бесконечный круг личного Ада. Но она, нещадно осуждая себя, выбирает погибель – Рогожина. Вообще, Рогожин в некотором смысле олицетворяет зло, ведь он очень страстная натура. Когда Настасья Филипповна произносит слова: «Едем, Рогожин!» [2, с. 178] – начинается какая-то сатанинская пляска:

– Едем! – заревел Рогожин, чуть не в исступлении от радости...

– Не подходи! – завопил Рогожин... – Моя! Все мое! Королева! Конец!

Обратите внимание на глаголы «завопил», «заревел», которые свойственны зверям. Эта сцена напоминает какое-то эйфоричное бесовское ликование над попавшей в лукавые сети изможденной душой, сцена, которая венчается словом «конец», т. е. победой сил Ада над сердцем человека. А ведь Настасья Филипповна знает, что ее ждет с Рогожиным верная смерть: «Я уверена, что у него в ящике спрятана бритва... чтобы перерезать одно горло» [2, с. 473].

Дальше на наших глазах разворачивается самая настоящая битва за душу человека-грешника. Князь Мышкин, видя ее отчаяние, но и страшную гордыню, которая также мешает ей спастись, скажет ей: «Вы горды, Настасья Филипповна... За вами нужно много ходить, Настасья Филипповна. Я буду ходить за вами». И действительно, князь, как и сам Христос, очень тактично, не нарушая свободы ее выбора, старается напоминать

о себе и о своем предложении, он до последнего не отрекается от страдающей грешницы: «Бог всегда направлен к человеку, всегда открыт... Его Божественная любовь никого не забывает...» [4, с. 43].

Но очень важно понимать и то, что Господь насильно спасти чью-либо душу (например, Настасья Филипповны) не может, ведь Он даровал человеку свободу выбора, в т. ч. и свободу погибели: «Се, стою у двери, и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною» [1, Откр. Ин. 3: 20]. Но Настасья Филипповна каждый раз не находит в себе силы прийти и, что самое главное, остаться с Богом. Ее образ – это наша с вами бесконечно мятущаяся душа.

Сколько раз Настасья Филипповна убегает от Рогожина, сколько это бедное сердце мечется от тьмы к свету и каждый раз возвращается в беспросветное уныние – Иудину печаль. Да, ей страшно духовно погибнуть, но мысль, что она недостойна счастья, настолько овладела ей, что и Сам Бог (в лице князя Мышкина) не может ее убедить в том, что она прощена. Почему же не может? Потому что она сама не подпускает к себе Христа, она сама закрывает перед ним дверь, ручка которой находится только изнутри. Она отчаялась, перестала надеяться на спасение, перестала верить в то, что у нее есть шанс жить по-другому.

Настасья Филипповна – натура, которая очень тверда в своих намерениях: «В желаниях своих Настасья Филипповна всегда была неудержима и беспощадна...», – напишет о ней Ф. М. Достоевский. В каком же намерении она тверда? В том, что она недостойна самой жизни вообще: «так тысячу раз в пруд хотела кинуться...». Обратите внимание, именно после этой фразы она продолжит: «Рогожин, готов?» [2, с. 180].

И в последний раз возвращаясь к Рогожину, она совершает духовное самоубийство, а Рогожин, как воплощение зла, уже физически умертвляет ее. Это и является венцом ее отчаяния, если угодно, естественной развязкой, как и с самим Иудой: «Печаль есть львиная пасть и легко поглощает опечаленного», – Преподобный Нил Синайский [5, с. 18].

В бездну Настасью Филипповну утянуло отчаяние. Именно от этого духовного явления предостерегает нас Федор Михайлович. Иудина печаль – одна из глубочайших проблем человеческого сердца, которую ставит перед нами гениальный писатель, изображая через образы князя Мышкина и Настасьи Филипповны отношения Христа и заблудшей, но до крайности покаявшейся души.

Список использованной литературы

1. Библия.
2. Достоевский, Ф. М. Идиот: роман в 4 ч. / Ф. М. Достоевский. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1998. – 640 с.

3. Прот. Серафим Слободской «Закон Божий». – 2-е изд. – Минск : Изд-во Белорус. Экзархата Моск. Патриархата, 2013. – 793 с.

4. Масленников, С. М. «Примирение со Христом» / С. М. Масленников. – М. : Сибирская Благовонница, 2014. – 169 с.

5. Масленников, С. М. «Страсти – болезни души. Печаль» / С. М. Масленников. – М. : Сиб. Благовонница, 2011. – 599 с.

Yulia Gudkova (Magadan)

THE NOVEL “IDIOT” AS A STORY ABOUT A DESPAIRED SOUL

Keywords: Christianity, theology, Christ, F. M. Dostoevsky, the novel “Idiot”, Duke Myshkin, Nastasya Filipovna, despair, Judas sorrow.

Summary. The article attempts to investigate the cause of Nastasya Filipovna’s death, its deep, theological meaning from the point of view of the Orthodox church.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1 (092)

НАЗАНИН ГУСЕЙНОВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный технический университет
Научный руководитель – М. П. Жигалова, д-р пед. наук

ПОЛИКУЛЬТУРНОСТЬ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Ключевые слова: поликультурность, творчество, эмиграция.

Аннотация. В статье осмыслены фрагменты жизни и творчества Д. С. Мережковского, свидетельствующие о познании им разных культур и судеб, которые помогли художнику слова трактовать важнейшие вопросы бытия.

Прежде чем выявлять, какие культуры и как повлияли на судьбу Д. Мережковского, необходимо представить важные сведения из жизни, которые влияли на формирование мировоззрения художников слова, а затем уже и на проблемы мультикультурности в его творчестве.

Дмитрий Сергеевич Мережковский родился в Санкт-Петербурге в 1866 г. Его отцом был мелкий дворцовый чиновник. С 13 лет Мережковский начинает писать стихи. В 15 лет, он, будучи гимназистом, вместе с отцом посетил Ф. М. Достоевского, который нашел стихи подростка слабыми и сказал ему: «Чтобы хорошо писать, – страдать надо, страдать!». Тогда же Д. Мережковский познакомился с Надсоном, которому на первых порах подражал в стихах. Д. Мережковский-поэт впервые заявляет о себе в 1888 г. выходом сборника «Стихотворения».

С 1884 г. будущий поэт и религиозный мыслитель учился на историко-филологических факультетах Петербургского и Московского университетов. Мережковский увлекался позитивистской философией, а сближение с сотрудниками «Северного вестника» В. Короленко, У. Успенским, В. Гаршиным обусловило понимание им социальных проблем с народнических позиций. Приветствовал Февральскую революцию 1917 – октябрьские события вызвали яростный протест, следствием чего стала эмиграция. В конце 1919 г. через Бобруйск, Минск и Вильну выехал в Польшу вместе с З. Гиппиус и В. А. Злобиным. Обосновался во Франции. После эмиграции творчество Д. Мережковского было предано забвению в СССР. В литературоведческих работах советского времени он если и упоминался, то как «реакционер», христианский мистик и символист.

С осени 1899 г. до лета 1900 г. Д. Мережковский и З. Гиппиус посещают Рим, Сицилию, Флоренцию, позже – германский Бад-Гомбург. В феврале 1906 г. Мережковские покинули Россию и направились в Па-

риж, где в добровольном «изгнании» провели более двух лет. Позже будет возвращение в Петербург, а потом и вторая эмиграция. В 1920 г. З. Гиппиус и Д. Мережковский эмигрировали в Польшу через Беларусь. По воспоминаниям З. Гиппиус, Бобруйск после Петербурга казался верхом благоустройства и культурной жизни. Здесь они задержались ненадолго лишь для того, чтобы найти возможность переправиться в Польшу. Они прожили в Польше около десяти месяцев. 20 октября 1920 г. выехали в Париж, о чем рассказывает написанный З. Гиппиус «Варшавский дневник» [1, с. 85–147]. В Париже, где их ждала серая от пыли, неуютная, от нежизлого духа, с соломенной мебелью, но своя квартира, из которой их никто не мог выселить за самый главный признак буржуазности – обилие книг, они и останутся до конца своих дней.

Таким образом, в жизненном и творческом пути Д. Мережковского отразились культуры разных стран: польская, белорусская, французская и др. Но центральное место все-таки принадлежало его родной, русской культуре. Какой представлял русскую культуру Д. Мережковский, можно узнать, прочитав анализ М. П. Жигаловой его стихотворения «Родное» (1896 г.), данный в монографии [2, с. 110]. Оно написано в России. Название стихотворения говорит само за себя: поэт пишет о чем-то очень близком, дорогом и вечном, то есть, о Родине, которая для Мережковского является колыбелью человеческой жизни, мудрости, душевного спокойствия. Уже в первых словах-обращениях звучит глубокое разочарование, тоска и вместе с тем обеспокоенность за судьбу дорогого Отечества.

Тема данного стихотворения – судьба родного края, самого дорогого места для поэта. Основная идея – родной край – место, где *«тише радость и спокойней горе»*. Стихотворение состоит из 4 строф, законченных синтаксически и в смысловом отношении.

Что касается фонетики, то благодаря некоторым сочетаниям гласных и согласных Д. Мережковскому удается создать громкий, кричащий звуковой образ. Например, в строках, рисующих родимые места, автор неслучайно использует звонкие сонорные согласные «р», «л», «м»:

Далёких стад унылое мычанье
И близкий шорох свежего листа...
Потом опять – глубокое молчанье...
Родимые, печальные места!

Лирический герой не говорит, а словно кричит о своей тоске по Родине. Из морфологических средств автор использует имена прилагательные. Говоря о месте, где *«тише радость и спокойней горе»*, автор в основном использует имена прилагательные, как полные, так и краткие: унылое

мычанье, близкий шорох свежего листа, родимые, печальные места, крепкий запах молодой берёзы и др. Нужно сказать, что такое большое количество прилагательных вполне оправдано. Благодаря этому, перед читателем предстают зримые картины русской природы. Автор с их помощью подчеркивает красоту родимого края, которая постоянна и неизменна. Это достигается и благодаря обилию существительных:

И крепкий **запах** молодой **берёзы**,
Травы и хвойных **игл**, когда порой,
 Как робкие, беспомощные **слёзы**,
 Струится тёплый **дождь** во **тьме** ночной.

В стихотворении практически отсутствуют глаголы, что создает постоянство, вечность и неизменность изображаемой картины.

Следует обратить внимание на восклицательное предложение в первой строфе: ...Родимые, печальные места! Кажется, что Д. Мережковский не говорит, а словно «кричит» о красоте родного края, о богатой русской природе, в которой и живет, и дышится легко, о своей «малой» родине и русской культуре, восторгаясь её удивительной гармонией и цельностью и в то же время отмечая свою печаль о ней. Использует автор и инверсию, которая указывает на двойственное отношение к родному краю:

...Как робкие, беспомощные слёзы,
Струится тёплый дождь во тьме ночной.

В тексте использованы эпитеты: «*унылое мычанье*», «*близкий шорох свежего листа*», «*глубокое молчанье*», «*родимые, печальные места*», «*протяжный гул однообразных сосен*», «*крепкий запах молодой берёзы*», «*беспомощные слёзы*»; сравнения: «*о, бледный май, задумчивый, как осень*»; «*как робкие, беспомощные слёзы, струится тёплый дождь во тьме ночной*»; «*и каждый миг, подобно капле в море, теряется в бесстрастной тишине*». Все эти изобразительно-выразительные средства подчинены одной цели – показать красоту и величие родных просторов.

Таким образом, русская культура для поэта неотделима от природы. Она для художника слова – тоска по родному дому, и уюту, и теплу домашнего очага.

Отметим, что в творчестве поэта отразилась и польская культура. Он представил Польшу распятой, разрушенной. Автор рассматривал историю Польши после разделов, а также всеобщую свободу народов в целом с мессианистической точки зрения. К истории и культуре Польши он отнесся двойственно: с одной стороны, восторгался ею, так как она имеет великих

гениев, таких как Адам Мицкевич, а, с другой стороны, презирал ее за войны и разруху, которые уничтожили многие духовные ценности.

Таким образом, можно отметить, что благодаря познанию разных этнических культур и судеб нетрадиционная трактовка важнейших вопросов бытия, разрабатывавшихся человечеством в области философии, истории, культуры, позволила Д. Мережковскому занять своё достойное место в литературе, сформулировать основные положения эстетики символизма. Конечно, оценки исторического значения творчества Д. С. Мережковского в течение последних ста лет неоднократно менялись до резко противоположных. Но эрудиция, ученость, писательское дарование и оригинальный стиль признавались современниками безоговорочно всегда.

Если же говорить объективно, то Д. Мережковский был одним из самых образованных людей в Петербурге первой четверти XX в., о чем, в частности, говорил Н. Бердяев и субъективные критики, преследующие цель постижения «тайны духа» писателя.

Список использованной литературы:

1. Гиппиус З. Собр. соч. в 10 т. Т 9. Дневники: 1919–1941. Варшавский дневник. 1920–1921. – М. : Русская книга, 2003. – 576с.
2. Жигалова, М. П. Германия в судьбе и творчестве русских поэтов-эмигрантов XX века. Интерпретация и анализ: теория и методика : монография . – Берлин : LAP, 2011. – 305с.

Nazanin Huseynova (Brest)

MULTICULTURALISM IN THE LIFE AND WORK OF D. S. MEREZHKOVSKY

Keywords: multiculturalism, creativity, emigration.

Summary. The article offers fragments of the life and work of D. S. Merezhkovsky, testifying to his knowledge of different cultures and destinies, which helped the artist of the word to interpret the most important issues of life in an unconventional way and reflect them in his works.

К содержанию

УДК 821.161.3

АНГЕЛІНА ДЗЕНІСЕВІЧ

Беларусь, Магілёў, Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя

А. А. Куляшова

Навуковы кіраўнік – Т. І. Борбат, канд. філал. навук, дацэнт

МЕДЫТАЦЫЯ ЯК ТВОРЧЫ МЕТАД: ЖАНРАВЫЯ АСАБЛІВАСЦІ І ЭВАЛЮЦЫЯ КВАНТЭМ І ПУНКЦІРАЎ У ТВОРЧАСЦІ А. РАЗАНАВА

Ключавыя словы: медытацыя, жанр, медытатыўны верш, верш-роздум, філасофская лірыка, квантэмы, пункціры, алітэрацыя, асананс.

Анотацыя. У артыкуле адзначаюцца жанравыя асаблівасці і прасочваецца эвалюцыя квантэм і пункціраў ў творчасці А. Разанава. Вызначаецца змест паняцця медытацыя як жанра і творчага метаду. Адзначаецца, што дзякуючы медытацыі паэт перадае глыбокі роздум аб жыцці і смерці, дружбе і каханні, узаемаадносінах чалавека і прыроды.

У літаратуразнаўстве трывала замацаваўся тэрмін “медытацыйны (медытатыўны) верш” або “медытацыя” ў адносінах амаль да кожнага паэтычнага твора філасофскага зместу. “Паэтычны слоўнік” В. П. Рагойшы прапануе наступнае вызначэнне: “Медытацыя – жанр філасофскай лірыкі, у якім перадаецца глыбокі роздум паэта аб некаторых важных праблемах (жыццё і смерць, дружба і каханне, чалавек і прырода і г. д.)” [3, с. 477]. Апалагетамі гэтага жанру лічацца К. Бацюшкаў, Э. Межэлайціс, А. Блок, М. Лермантаў, А. Пушкін, Ф. Цютчаў, А. Ахматава, М. Забалоцкі і інш. Пачынальнікамі ж беларускай медытатыўнай лірыкі, паводле В. П. Рагойшы, з’яўляюцца М. Багдановіч і Я. Купала.

У фундаментальнай электроннай бібліятэцы “Руская літаратура і фальклор” паняцце медытатыўнай лірыкі вызначаецца праз размежаванне паняццяў “роздум” і “развага”: у адрозненне ад лагічна выразнай развагі – характэрнай формы дыдактычнай лірыкі рацыяналістаў, – роздум (медытацыя) імкнецца зафіксаваць непасрэдную плынь думак і эмоцый, што выклікаецца ў свядомасці паэта з’явай, якая яго ўразіла.

Так, сінанімічнымі жанраваму вызначэнню медытацыі ў літаратуразнаўчых даведніках выступаюць спалучэнні “верш-роздум” ці “верш-развага”. На нашу думку, такое разуменне медытатыўнасці ў паэзіі не ўлічвае ўсіх сэнсаў гэтай з’явы, якія можна раскрыць праз супастаўленне літаратуразнаўчага і агульнамоўнага вызначэння паняцця.

На матэрыяле творчасці А. Разанава паспрабуем размежаваць паняцці “медытатыўны верш” і “верш-развага”: адрознасць тэкстастваральных

падыходаў – медытатыўнага (заснаванага на інтуітыўнасці і назіральнасці) і разумова-рацыяналістычнага (скіраванага да фармулявання і раскрыцця пэўных ідэй, канцэптаў, усталёўвання прычынна-выніковых сувязей паміж прадметамі і з’явамі рэчаіснасці і г. д.). Першы падыход выўляецца ў квантэмах і пункцірах, другі – у версэтах і вершаках.

Пачнём разгляд з квантэм з прычыны меншай празаізаванасці гэтай формы адносна пункціраў у іх канчатковым выглядзе. Найбольш грунтоўна ў разанавазнаўстве гэтую паэтычную форму даследавала Г. Кісліцына ў сваёй манаграфіі “Жанр і стыль у паэзіі Разанава” [2, с. 124]. Даследчыца разглядае канцэптальны, ідэйна-тэматычны аспект твораў. Нас цікавіць найперш семіятычны бок: спосабы арганізацыі тэксту, канкрэтныя стылёвыя прыёмы і канатацыі.

Першыя квантэмы А. Разанава змешчаны ў паэтычнай кнізе “Шлях 360” (1981). Вонкава квантэма адрозніваецца ад пункціру адсутнасцю знакаў прыпынку (рэдка выпадак – шматкроп’і). Квантэма, як правіла, карацейшая за пункцір (пераважна мае памер у тры-чатыры радкі): “насенне самародзіць / помніць вырай / рай унутры” [5, с. 92].

Квантэма сапраўды выглядае куды больш абстрактнай, штучна “вырашчанай” у параўнанні з пункцірам. Пры яе стварэнні задзейнічаны найперш інтуітыўна-сугестыўны складнік. Квантэма, акрамя таго, вельмі статычная, амаль не відазмяняльная форма.

Большасць квантэм заснавана на такіх прыёмах гукапісу, як алітарацыя і асананс. Форма сапраўды абумоўлівае змест. Паэт намагаецца праз сугуччы і супастаўленні на першы погляд не супастаўляльных слоў адшукаць іх новыя семантычныя адценні: “іржавы жвір / што / ловаць / нараджэнні / умуравана вежа ў засцярогу” [5, с. 92]. Як бачна з працытаванага, элементамі тэкставай арганізацыі ў квантэмах выступаюць рытм і інтанацыя. Так, у прыведзенай квантэме словы “што”, “ловаць” і “нараджэнні” хаця і ўтвараюць асобныя радкі, чытаюцца без цэзураў. Як правіла, у апошнім радку змяшчаецца свайго роду падсумаванне, што падмацоўваецца і інтанацыйна.

Мініяцюра “Руіны запарушваюцца / рунь / уваскрашае руны / неба блізка” [5, с. 120] адкрывае квантэмную нізку зборніка “Вастрыё стралы” (1988), у ёй прысутнічае гукапісальная дамінанта (абыгрываецца няпоўная аманімія слоў “руіны”, “рунь” і “руны”). Падобную рытміка-сінтаксічную інтанацыйную схему сустракаем і ў іншых квантэмах А. Разанава. Так, апошні радок заўсёды інтанацыйна вылучаны. Гэта надае квантэме завершанасць. Як правіла, у гэтым радку-падсумаванні знаходзіцца назоўнік (аб’ект) у назоўным склоне з дапасаваным азначэннем або акалічнасцю месца ці часу: вернутая вера, леташнія гнёзды, частае аблічча, вострая самота, старое веча, серп на мяжы, шурпатая кара і інш.

Г. Кісліцына, вызначаючы адметнасць рытміка-інтанацыйнай будовы квантэмы, слухна заўважае, што “квантэма ўяўляе сабой монастрафічны верш, рытмічная арганізацыя якога будуюцца на ўліку колькасці часу, неабходнага для сэнсаакцэнтаванага вымаўлення слова ці групы слоў, і з’яўляецца характэрнай для народнага, ці, інакш кажучы, квантытатыўнага, вершаскладання, якое ўжывалася ў беларускім фальклоры” [2, с. 126].

Алітарацыя і асананс у адной квантэме не абмяжоўваюцца аднатыпнымі сугуччамі, у выніку адбываецца пэўная дэканструкцыя семантыкі слоў. У наступнай квантэме алітарацыя адбываецца адразу праз шыпячыя “ч” і “ж” і праз мяккі “к”. Тут жа адзначым унутраны асананс на націскны “э”: “над межамі імжа / спажытак кажа / каменням мякка / манекен чужы” [5, с. 124].

Квантэма эвалюцыянуе ў форму з большай ступенню празаізацыі – вершаказ, дзе праз гукапіс і ўнутраную рыфмоўку будзе працягвацца пошук новай семантыкі. Пасля кнігі “Вастрыё стралы” (1988) квантэмы болей не будуць уваходзіць у паэтычныя зборнікі А. Разанава. Свайго канчатковага выгляду гэтая эксперыментальная форма дасягне ў публікацыях канца 1980-х – пач. 1990-х гг., пакінуўшы шэраг паслядоўнікаў (А. Мінкін, В. Дранчук, Хв. Кашкурэвіч): “ікона пераконвае / дупло / захоўвае шкарлупіну / карпее / употай скон / шурпатая кара” [7, с. 125]; “ацэньваюцца рэчы / побач бог / упрочкі / скіроўваюцца крокі / на сцяне / чыесьці цені” [7, с. 126]. Адзначым, што структура твора становіцца больш адкрытай, сінтаксічныя адносіны між словамі пашыраюцца. Пры гэтым гульнёвы складнік і падтэкставасць застаюцца: творы нагадваюць асацыятыўныя шэрагі з усё тым жа інтанацыйным і сэнсавым вынікам-падсумаваннем, гэтым як бы ўцягваючы чытача ў працэс сутворчасці.

Такім чынам, квантэма ўяўляецца нам найбольш сугестыўнай, пазакантэкставай паэтычнай формай А. Разанава, дзе рацыянальнае саступае месца інтуітыўнаму, а аўтарскае, схаванае паведамленне, часта затойваецца ў падтэксце. Медытатыўны пачатак стварэння тэксту (інтуітыўнае сузіранне) у квантэме выяўлены больш дакладна.

Пункцір – першая і самая трывалая паэтычная форма А. Разанава. Умоўна вылучаецца тры структурныя тыпы пункціраў: рыфмаваны, пераходны, канчатковы, што матывавана фармальнымі і зместавымі паказчыкамі, а таксама – храналогіяй іх узнікнення.

Упершыню ўзоры разанаўскіх пункціраў з’явіліся ў аднайменнай нізцы зборніка “Назаўжды” і ўяўлялі сабой паэтычныя мініяцюры ў чатыры-дзесяць радкоў, часта мелі памер чатырохстопнага харэя. Праз гэта і незавершанасць думкі пункціры аднаго памеру разам могуць успрымацца як накіды да агульнага твора. Нярэдка яны завяршаюцца рытарычнымі запытамі (“Развей няведання туман / і адкажы нам, / непазбежнае, / ці гэта

час належыць нам, / ці гэта мы яму належныя?” [4, с. 63]) або лаканічнымі высновамі са спробай філасофскага абагульнення (“Блакiт нябёсаў, луг стракаты / больш не ўзрадуюць таго, / хто страціў сэнс. / Бо сэнсу страта – / то, пэўна, страта ўсяго” [4, с. 70]).

Акрамя рыфмаваных сілабатанічных у кнізе “Назаўжды” ёсць і некалькі верлібравых пункціраў, якія можна аднесці да пераходнага тыпу. Адзін з іх, які адкрывае нізку, праз вялікую ступень сэнсавай кандэнсаванасці разглядаецца крытыкай як паваротны. Так, А. Кабаковіч, разважаючы пра перавагу выяўлення быццёвага кантэксту чалавечага існавання над бытавым у творах А. Разанава, на прыкладзе гэтага пункціру адзначае выхад паэта “за межы плоскаснага жывапісання” і “новую змястоўнасць” [1, с. 171]: “Не вернецца воін, / вандроўнік не вернецца, / вернецца сейбіт... / Заўсёды / вяртаецца сейбіт” [4, с. 61].

Гэтая паэтычная мініяцюра, у адрозненне ад пазнейшых пункціравых узораў, мае выразную метрычную дамінанту (амфібрахій), задае каардынаты для развіцця вобразнай сістэмы паэта, дзе няма прамога тлумачэння думкі і вобраза, але пакідаецца прастора для чытацкага роздуму. Вобразны ланцуг “воін – вандроўнік – сейбіт” у нейкім сэнсе адлюстроўвае шматпланавасць творчых іпастасяў самога паэта. Паэт-сейбіт кідае “зерні праўды” на ўзараную глебу паэзіі. Паэт-воін стварае “слоў і думак процібой” (гэтыя словы ўжывае Я. Гарадніцкі для характарыстыкі ранніх паэм А. Разанава). Паэт-вандроўнік толькі назірае рэчаіснасць і занатоўвае.

Лірычны герой пункціраў сталага А. Разанава – вандроўнік; у пункцірах зборніка “Назаўжды”, як ён сам сябе ідэнтыфікуе, – перакладнік. Уменне пачуць мову птушак, лесу, вады – першасная задача паэта-песняра яшчэ са старажытных часоў. Аўтар пункціраў імкнецца тую мову пачуць і перакласці, занатаваць: “Перакладаю шэпт дажджу, / пагляд вачэй, / трымценне гаю... / Кранаю, / слухаю, / гляджу, / я не пішу – перакладаю” [4, с. 68].

На нашу думку, пункцір варта разглядаць як цалкам самастойны жанр, які ствараецца паралельна з іншымі эксперыментальнымі формамі паэта. Сам паэт так выказаўся пра жанравую адметнасць мініяцюры: “У мікрасвеце мініяцюр не менш таямніц і магчымасцяў, чым у макрасвеце іншых жанраў. У мініяцюры пачынае «гучаць», істотнець не толькі асобнае слова, але і асобная літара, гук. Гук – «электрон» верша. Мініяцюра прадбачыць паэму: як зерне больш колас, чым сцябло, так і яна больш мікрапаэма, чым мікраверш” [6, с. 141].

Многія пункціры напісаны ад першай асобы або “завязаныя” на суб’ектыўным адчуванні рэчаіснасці лірычным героем: “Вяртаюся

да ранейшых размоў, / да ранейшых сустрэч, / магчымасцей і абавязкаў – / каб узяць тое, чаго не ўзяў, / каб пакінуць тое, / чаго не пакінуў” [6, с. 141].

У пункцірах са зборніка “Вастрыё стралы” назіраецца як тэматычная шматпланавасць, так і разнастайнасць у прыёмах стварэння тэксту. У зборніку ёсць усе тры тыпы пункціраў. Рыфмаваныя пункціры стылёва і тэматычна набліжаюцца да пункціраў з кнігі “Назаўжды” і напісаны харэем: “Карэнне і лісце. / Бальшак жыцця зямнога. / Цябе сустрэне Ёсё, / праводзіць Анічога” [6, с. 133]. Так, тэма шляху, дарогі, бальшака як вобраза вечнай праблемы чалавечага выбару, заяўленая яшчэ ў дэбютнай кнізе “Адраджэнне” (верш “Пошук”), мае тут ужо іншае раскрыццё: пры вялікай колькасці варыянтаў жыццёвых маршрутаў іх канчатковы вынік ва ўсіх аднолькавы. Рыфмаваная паэтычная мініяцюра стала больш лаканічнай. Рыфмаваныя пункціры часта выяўляюць традыцыйныя вобразнасць і метафорыку. Пры гэтым у іх сустракаюцца аказіяналізмы (“міжчасе”, “прадчасе”, “утульвацца ў бяспеку”, “адтульвацца для свабоды”, “белаплынныя аблокі”), што зрэдку выкарыстоўваюцца і ў пазнейшых пункцірах.

Пункціры пераходнага тыпу з кнігі “Вастрыё стралы” (1988) праз шырэйшы тэматычны ахоп набліжаюцца да версэтаў і зномаў. Яны характарызуюцца цягай аўтара да рэфлексіі, парадоксу, нечаканых філасофскіх высноў. Часам у іх ілюструецца нязладжанасць, шматслойнасць рэчаіснасці, або, як у наступным прыкладзе, унутраная “падвоенасць” лірычнага героя: “Наведваюся ў мясціны, / дзе ўжо некалі быў, / і не ведаю, як растлумачыць / дрэвам, людзям, сабе самому, / што ўжо мяне двое, / і не ведаю, чым запоўніць / прагал паміж мною гэтым і тым” [6, с. 129].

Узоры трэцяга структурнага тыпу пункціру, які мы вызначылі як канчатковы, ёсць і ў “Вастрыі стралы”. Апавед таксама вядзецца пераважна ад першай асобы. Лірычны герой набывае вобраз назіральніка за рэчаіснасцю. Ён не ўцягваецца ў яе і не змяняе, а прымае як дадзенасць, творча даследуючы. Пры гэтым ён – актыўны ўдзельнік, а часам і цэнтральная фігура ствараемай сітуацыі: “Азірнуўся / – нехта бяжыць па маіх слядах: / сухое лісце” [6, с. 142].

Паводле А. Разанава, “пункціры – гэта назіранне, думка, вобраз – тое, што заўважылася вакол сябе ў рэчаіснасці. Што пастукалася ў тваю душу, у свядомасць, што блізка падступілася. І трэба, каб зрок убачыў, а слых пачуў нешта істотнае, каб быў гатовы гэта ўспрыняць. Калі прыйдзе такое назіранне – тады яно можа стаць пункцірам” [8, с. 7]. Паэт валодае такім зрокам, можа ўгледзець нечаканае і паэтычнае ў будзённым.

Такім чынам, разгледзеўшы мастацкія асаблівасці паэтыкі пункціраў і квантэм у іх эвалюцыі, адзначым, што творчы метады гэтых твораў – медытацыя. Паколькі відавочна проціпастаўленне пункціраў версэтам,

вершаказам і зномам – з пункту гледжання найперш вербальнай эканоміі і ступені празаізацыі, – патрэбным бачыцца і адпаведнае размежаванне тэкстастваральных падыходаў паэта. Медытатыўны падыход характарызуецца засяроджанасцю і сканцэнтраванасцю на аб’екце апісання, сугестыўнасцю (падтэкставасцю) думкі і вобраза поруч з інтуітыўным пачаткам.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Кабаковіч, А. К. Беларускі свабодны верш / А. К. Кабаковіч. – Мінск : Навука і тэхніка, 1984. – 176 с.
2. Кісліцына, Г. М. Алесь Разанаў: праблема мастацкай свядомасці / Г. М. Кісліцына. – Мінск : Беларус. навука, 1997. – 144 с.
3. Рагойша, В. П. Паэтычны слоўнік / В. П. Райгойша. – 3-е выд., дапрац. і дапоўн. – Мінск : Беларуская навука, 2004. – 576 с.
4. Разанаў, А. С. Назаўжды / А. С. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1974. – 112 с.
5. Разанаў, А. С. Шлях–360: паэмы і вершы / А. С. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1981. – 110 с.
6. Разанаў, А. Вастрыё стралы / А. Разанаў. – Мінск : Маст. літ., 1988. – 160 с.
7. Разанаў, А. С. Сёе-тое пра карані і ісціну / А. С. Разанаў // Вобраз–88: Літ.-крытыч. артыкулы / склад. Т. Грамадчанка. – Мінск : Маст. літ., 1988. – С. 177–191.
8. Разанаў, А. С. Жыта і васілёк / А. С. Разанаў // ЛіМ. – 1997. – 17 студз. – С. 5–12.

Angelina Denisevich (Mogilev)

MEDITATION AS A CREATIVE METHOD: GENRE FEATURES AND EVOLUTION OF QUANTEMES AND DOTTED LINES IN A. RYAZANOV’S WORKS

Keywords: meditation, genre, meditative poem, reflection poem, philosophical lyrics, quantemes, dotted lines, alliteration, assonance.

Summary. Genre features and traces of the evolution of quantemes and dotted lines in A. Ryazanov’s work are regarded in the article. The content of “meditation” concept as a genre and creative method is defined. The author points out that through meditation the poet reflects on life and death, friendship and love, relationship between man and nature.

К содержанию

УДК 82.0

ЯНИНА ДРАНЕЦ

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

Научный руководитель – Вяч. Н. Смаль, канд. филол. наук, доцент

ФЕНОМЕН АБСУРДА В СКАЗКЕ

«АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС» ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА

Ключевые слова: абсурд, гротеск, хронотоп, фольклор, гиперболизм.

Аннотация. В работе представлен анализ феномена абсурда в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес». Показаны природа абсурдности образной системы произведения, уникальное сочетание в тексте рационального с ирреальным, фантастического с логическими парадоксами, которые отражают как творческую манеру писателя, так и его мировоззренческий протест.

В детской литературе широко известна сказка «Алиса в Стране чудес» (1865) Льюиса Кэрролла – произведение загадочное, оригинальное, наполненное нелепыми образами, фразами, действиями. Сказка Кэрролла – образец фантастического произведения для детей, которое ознаменовало целую литературную традицию абсурда (от лат. *absurdus* ‘нестройный, нелепый’) – особой манеры написания текста, для которой характерны подчеркнутое отсутствие причинно-следственных связей, гротескная демонстрация нелепости и бессмысленности человеческого бытия.

Абсурд – нелепость, бессмысленность факта, когда он сравнивается с неким другим явлением жизни, считающимся традиционно правильным, логичным, имеющим смысл и практическую пользу. Абсурдность явления иногда может приобретать смысл в определенном кругу лиц в некое время и в конкретных условиях: если еще в недавнем прошлом ношение масок в повседневной жизни могло восприниматься исключительно как абсурдное, то в реалиях нынешнего времени данный факт приобрел практический смысл.

Абсурдность с характерным ей искажением привычного уклада жизни, пространства и времени является достаточно распространенным приемом в фольклоре, и в частности в волшебных сказках. М. М. Бахтин, анализируя искажение хронотопа в западной литературе, справедливо отмечал: «Фактически вся средневековая литература, пропитанная религиозным восприятием действительности, может служить примером существования героя в двух измерениях. Хронотоп рыцарского романа – это чудесный мир в авантюрном времени. Инобытие вторгается в человеческий мир, меняет течение времени, каузальность событий, верх и низ, право и лево.

Появляется сказочный гиперболизм времени, растягиваются часы, и сжимаются дни до мгновения, и самое время можно заколдовать; появляются характерно для сновидений специфическое искажение временных перспектив» [1, с. 38].

Абсурдность творчества Л. Кэрролла, возможно, имеет эсхатологическую основу. Как известно, писатель был внуком британского епископа, учился и работал в колледже англиканской церкви, участвовал в делегации по установлению связи национальной церкви с русским православием, был крайне религиозным человеком. По мнению Р. Барта, «ощущение абсурда возникает у человека от соприкосновения с областью Божественного. Поскольку разум человека не может вместить духовной реальности, сама встреча переживается им как нечто абсурдное. Абсурд – это явленность Бога этому миру» [2, с. 76].

«Алиса в Стране чудес» – уникальное сочетание рационального с ирреальным, фантастического с логическими парадоксами. По своей сути, абсурдно большинство сцен из сказки: безумное чаепитие, на котором Шляпник высказывается об убитом времени; карточные стражи, которые по ошибке посадили белые розы и стали перекрашивать их в красные; игра в крокет, где в роли клюшек выступали фламинго, а вместо мячей – ежи; королева, желающая отрубить голову Чеширскому коту, у которого кроме головы ничего и нет, да и та постепенно испаряется. Стоит задуматься об адресате текстов Л. Кэрролла: действительно ли это дети? Вероятным объяснением можно предположить стремление автора вызвать у юного читателя познавательную активность, скептицизм, критическое отношение к уже известным явлениям жизни. При этом было бы ошибочным категорично утверждать, что мир в «Стране чудес» абсолютно безумен, персонажи лишены здравого рассудка, а действия героев объяснимы разве что игрой. Несуразность происходящего противоречит нашему понимаю реальности, логическому мышлению. Но это не значит, что сама сказка лишена логики. Как раз-таки логика внутри сказки никак не противоречит самой себе. В ней допустимы вымысел, игра, гиперболизация. Например, часы Шляпника всегда показывают время пить чай (то есть 5 часов вечера). Но ведь это наказание Времени за то, что Шляпник пытался его убить.

С помощью слов и рифм Льюис Кэрролл выстраивает абсурд волшебного мира и показывает границы нашего же мышления. Мы привыкли, что за тем или иным словом у нас закреплена определенная ассоциация. Именно благодаря этим ассоциациям общение между людьми становится возможным. То есть, по сути, язык – это и есть договор, соглашение нескольких сторон. И попади мы, как Алиса, в парадоксальный для нас мир, смогли бы мы ответить на простой вопрос: «Кто мы?». Мы привыкли к тому, что за абсурдом нет никакого смысла. Но только не в «Стране чудес».

Как и в реальном мире, в сказке существует своя логика слов. Отсюда и вытекает, что наш реальный мир не менее абсурден, чем вымышленный.

Абсурд в сказке Льюиса Кэрролла «Алиса в Стране чудес» представляет собой некое увеличительное стекло, призму, через которую мы воспринимаем вещи по-другому. Обращаясь к абсурду, писатель выражает свой протест, выступает против превращения человека в бездуховный, бесчувственный механизм, шахматную фигуру. Такое обостренное чувство абсурда вызвано внутренним разладом личностных установок с окружающей действительностью. Этому способствовал научно-технический прогресс XIX в., который исказил в определенной мере ощущение времени и пространства благодаря новым средствам коммуникации, передвижения, фотоизображения и т. д.

Список использованной литературы

1. Барт, Р. Удовольствие от текста / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Бахтин, М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.

Yanina Dranets (Brest)

THE PHENOMENON OF ABSURD IN LEWIS CARROLL'S FAIRY TALE "ALICE IN THE WONDERLAND"

Keywords: absurd, grotesque, chronotope, folklore, hyperbolism.

Summary. The article presents an analysis of the phenomenon of absurd in Lewis Carroll's fairy tale "Alice in the Wonderland". The nature of the absurd character of the book's imagery, the unique combination of the rational with the unreal, the fantastic with logical paradoxes in the text, which reflect both the creative manner of the writer and his ideological protest are discussed in the article.

К содержанию

УДК 821.161.1-14-192Высоцкий

ЕЛИЗАВЕТА ДУБОВИК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

АВТОРСКАЯ ПЕСНЯ В СИСТЕМЕ ЛИРИЧЕСКИХ ЖАНРОВ ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО

Ключевые слова: лирика, авторская песня, Высоцкий, жанры, русская литература, поэзия.

Аннотация. Статья посвящена вопросам развития специфики лирических жанров в творчестве В. Высоцкого как одного из самых известных авторов песенной лирики в 60–70-х гг. XX в. Перечислены разные жанры и названы самые популярные из них, указаны особенности их появления в поэзии автора.

Владимир Семенович Высоцкий – один из самых известных русских поэтов 60–70-х гг., артист театра и кино. При этом его стихи остаются актуальны до сегодняшнего дня. «Он написал приблизительно 700 песен и стихов, сыграл около 30 ролей в фильмах, играл в театре, объездил с концертами всю страну и мир» [2, с. 102].

Авторская песня в системе лирических жанров поэзии Высоцкого занимала одно из ведущих мест. В текстах Владимира Семеновича отчетливо слышался громкий протест вопреки общественной несправедливости, автора по-настоящему волновало ограничение творческой свободы в советском социуме того периода. Долгое время его стихотворения и песни никак не могли пробиться к аудитории из-за запретов и цензурной правки. Об этом говорит тот факт, что при жизни Высоцкого его творения не печатались. Только в 1981 г. был выпущен его первый поэтический сборник «Нерв». Однако творчество Высоцкого было широко известно по магнитофонным записям с концертов.

Высоцкий популярен прежде всего как поэт-бард и подлинно считается феноменом русской культуры. Он был талантливым композитором, музыкантом, актером, но в первую очередь – поэтом. При этом сам автор сторонился называть свои произведения стихотворениями. Он любил говорить о них как о песнях: «Я занимаюсь авторской песней» [1, с. 552].

Его произведения, по мнению критиков, – это зарождение той самой эпохи, когда «старая» поэзия уже давно ушла, а новая еще не успела сформироваться и не обрела своего языка.

Особенную жанровую группу в лирике Высоцкого составляют стихотворения, по своим особенностям схожие с новеллами. Прежде всего это

проявляется в том, что характерно для народных песен и для эпических сказаний – в нарративной форме воплощения содержания. С другой стороны, новелла как литературный жанр подразумевает конфликтные, нередко парадоксальные коллизии, весьма привлекавшие Высоцкого в его художественных конструктах. Специфика русского национального характера, по мнению автора, лучше всего выявляется в экстремальных ситуациях. Данным объясняется и военная тематика многих лирических «новелл» Высоцкого, так как военный материал предоставлял большие возможности для воплощения авторского замысла.

Первые произведения В. Высоцкого 60-х гг. были написаны в жанре городского романса (так называемые «блатные» песни): «Татуировка», «Тот, кто раньше с нею был», «Большой Каретный», «Зэка Васильев и Петров зэка», «За меня невеста отрыдает честно...» и др. Это соответствует дворовому шансону, отчасти отражающему криминальную романтику и наделенному всем диапазоном художественно-выразительных средств, характерных для этого жанра – повторы, упрощенный слог, употребление жаргона и просторечных выражений [2, с. 102]. С самого начала песенного творчества поэта тема судьбы человека воплощалась через образ героя, который не выполнил своего предназначения и ограничил жизнь простыми, серыми, обыденными обстоятельствами. С другой стороны, встречаются и такие герои, которые в доступных каждому случаях жизни могут проявить незаурядную смекалку, стремление к счастью и умение использовать шанс.

Внимание Владимира Семеновича к городскому романсу логически обоснованно: в социуме практически постоянно существует интерес к «блатной» лирике. «Блатные» песни в «смутное» время были одной из общедоступных возможностей протеста против несвободы. Наиболее остро интерес к городскому романсу проявил себя в 60-е гг. прошлого века. Городской романс, выдвигая на первый план активную, энергичную личность, находящуюся вне социальной системы, и романтизируя криминальную среду, становится своеобразной оппозицией существующему политическому режиму. Это крик человека, жаждущего свободы и думающего о ней. Но Высоцкий не просто романтизировал криминальный мир, он пошел дальше, постепенно насыщая свою поэзию общественными и политическими аллюзиями [2, с. 102].

Одним из наиболее обстоятельных исследований жанрового своеобразия песен Высоцкого считается работа С. В. Свиридова [3, с. 73–83]. Здесь внимание акцентируется на вопросе генезиса песен Высоцкого, в которых он объединяет с давними балладными формами «городской романс». Но нередко анализ ограничивается рассмотрением так называемых «блатных» песен Высоцкого, в которых усматривается непосредственное влияние на них «блатного и уличного фольклора» [3, с. 75].

С 1964 г. в творчестве Высоцкого возникает новая тема – военная. Первые стихи о войне еще тесно связаны с его городскими романсами: основными героями являются люди, относящиеся к криминальному миру, в сложное время ушедшие на фронт. Около полусотни песен связаны с войной. Для Высоцкого победа – это великий подвиг, как и для других советских граждан. Его песни о войне – это песни о настоящих людях, людях из крови и плоти, простых, но сильных и мужественных.

Военные песни Высоцкого в значительной мере отличаются от обычной поэзии соцреализма. Они полностью лишены пафоса, патетики и ложного патриотизма. Писателя не привлекают масштабные события и битвы. Его волнует сначала лишь человек, который «на пределе, за секунду или за полшага от смерти», его частная судьба, отношения, складывающиеся между людьми («Песня о звездах», «Полчаса до атаки», «Сыновья уходят в бой», «Он не вернулся из боя» и др.) [2, с. 103].

Военные стихи Владимира Семеновича весьма разные: стихи-ситуации, ретроспекции, ассоциации [1, с. 573]. Сюжетных стихов о войне у него немного («Полчаса до атаки», «Тот, который не стрелял»). При этом автор стремится увидеть войну глазами разных людей – советских воинов, ждущих в тылу женщин («Так случилось, мужчины ушли»), немецких солдат («Солдаты группы «“Центр”») и даже неодушевленных предметов. Однако считать военные стихи Высоцкого лишь произведениями о войне было бы ошибкой. «...Мои военные песни все равно имеют современную подоплеку. Те же самые проблемы, которые были тогда, существуют и сейчас: проблемы надежности, дружбы, чувства локтя, преданности» [1, с. 573].

Поскольку стихи поэта написаны простым языком, в котором нередко присутствуют просторечия или даже вульгаризмы, они создают эффект сатирического осмеяния действительности, подталкивая читателя к размышлению не только над различными пороками людей, но и над недостатками общественно-политической системы [2, с. 104].

В 70-е гг. лирика Высоцкого начинает меняться: возникает намного меньше пародий, смешных и любовных стихов; веселье начинает исчезать, уступая свое место скепсису и пессимизму. Поэзия 70-х гг. носит философский характер: «Я стараюсь писать на общечеловеческие темы» [1, с. 573]. Значительно расширяется спектр трудностей, которые тревожат Высоцкого: свобода, предназначение поэта и поэзии, судьба человека, размышления о России, времени, Боге. Главными жанрами этого периода становятся притча и баллада («Притча о Правде и Лжи», «Баллада о ненависти», «Баллада о борьбе», «Баллада о любви»). Но, как и раньше, жанр песни все еще существует в позднем творчестве Высоцкого [2, с. 105].

Можно констатировать, что своеобразие творчества В. С. Высоцкого определяется, во-первых, эволюцией его мировоззрения и близкими отно-

шениями поэтического материала с жизнью, а во-вторых – искренностью и поэтическим талантом автора. В. С. Высоцкий говорил: «Главное для меня то, чтобы в моих песнях чувствовалось наше время. Такое беспокойное и с бешеным ритмом» [1, с. 552]. Вне сомнений, авторская песня в системе других лирических жанров дала возможность известнейшему поэту-певцу достичь этой цели.

Список использованной литературы

1. Высоцкий, В. Избранное / сост. Г. Грибовская ; предисл. А. Адамовича / В. Высоцкий. – Минск : Маст. літ., 1993. – 591 с.
2. Развадовская, Н. А. Жанрово-тематическое своеобразие поэзии В. Высоцкого / Н. А. Развадовская // Русская и белорусская литературы на рубеже XX–XIX вв. К 70-летию кафедры русской литературы : сб. науч. ст. : В 2 ч. / Брест. гос. ун-та им. А. С. Пушкина ; под ред. проф. С. Я. Гончаровой-Грабовской. – Минск : РИВШ, 2010. – Ч. 2. – С. 102–106.
3. Свиридов, С. В. О жанровом генезисе авторской песни // Мир Высоцкого : исследования и материалы. – М. : ГКЦМ В. С. Высоцкого, 1997. – С. 73–83.

Elizaveta Dubovik (Brest)

THE AUTHOR'S SONG IN THE SYSTEM OF LYRICAL GENRES OF V. VYSOTSKY'S POETRY

Keywords: lyrics, 2the author's song, Vysotsky, genres, Russian literature, poetry.

Summary. The article is devoted to the development of lyrical genres in V. Vysotsky's songs, who was one of the most famous authors of song lyrics in the 60–70s of the XX century. Various genres are listed and the most popular of them are named, their features in the author's poetry are indicated.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3.09:81'373:398.91(476.7)

АЛЯКСАНДРА ДЫДЗІК

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

ФРАЗЕАЛАГІЗМЫ І ПРЫКАЗКІ ЯК СРОДКІ КАНЦЭПТУАЛІЗАЦЫЎ ЎНУТРАНАГА СВЕТУ ПЕРСАНАЖАЎ У ТВОРАХ БЕРАСЦЕЙСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ

Ключавыя словы: фразеалагічная адзінка, парэміялагічная адзінка, сродкі канцэптуалізацыі, канатацыя.

Анотацыя. У артыкуле разгледжаны фразеалагічныя і парэміялагічныя адзінкі, выкарыстаныя ў творах берасцейскіх пісьменнікаў. Выяўлена роля фразеалагізмаў і прыказак як сродкаў канцэптуалізацыі ўнутранага свету персанажаў у творах пісьменнікаў Берасцейшчыны.

Фразеалагізмы і прыказкі выступаюць яркавымі сродкамі канцэптуалізацыі ўнутранага свету персанажаў у мастацкай літаратуры. Іх адметныя рысы праяўляюцца не толькі ў валоданні экспрэсіяй, але і ў выражэнні пэўнага суджэння пра тыя ці іншыя з'явы, прадметы і адначасова ў наданні ім станоўчай ці адмоўнай характарыстыкі.

Выяўлена, што берасцейскія пісьменнікі ў сваіх творах выкарыстоўваюць часцей фразеалагічныя і парэміялагічныя адзінкі, якія перадаюць розныя пачуцці: радасць, страх, перажыванне, смутак і інш. Так, праз фразему **быццам сыр у масле купання** перадаецца ўнутраны стан гераіні ў творы. Названы фразеалагізм дае характарыстыку жанчыне, якая была забяспечана матэрыяльна, жыла прывольна, у поўным дастатку – усё гэта рабіла яе шчаслівай: *А калі на шчырасці, дык быццам сыр у масле купалася* [10, с. 56]. Стан радасці таксама перадае фразеалагічная адзінка **як нанова на свет нарадзіцца**, якая абазначае *'адчуць вялікую палёжку, пазбавіўшыся ад якіх-н. непрыемнасцей, перажыванняў і пад'* [9, с. 85]. Яна ўжываецца пісьменнікам у наступным кантэксце: *І ведаеце – мне так лёгка зрабілася!.. Як нанова на свет нарадзілася, быццам другі чалавек* [6, с. 246]. Пачуццё радасці, палёгкі перадаецца і з дапамогай фраземы **душа ў душы**: *Тады ён прасядзеў з ёю вечар у скверыку каля акадэміі і адчуў, што ў яго душы ёсць нешта вельмі блізкае да яе – як бы яны сваякі ці вельмі даўно знаёмыя, толькі доўга не бачыліся і вось спаткаліся, пагаварылі душа ў душы – і адразу стала лягчэй* [4, с. 13].

Вельмі часта ў творах берасцейскіх пісьменнікаў унутраны стан радасці супрацьпастаўляецца горычы, смутку. Гэта яркава выяўляецца з дапамогай, напрыклад, такіх фразеалагізмаў, як **сынаць соль на рану**,

выядаць вочы. Прыведзеныя моўныя адзінкі ўжываюцца мастакамі слова ў наступных кантэкстах: *Моцак тады зразумеў, што цалавацца не спадабалася толькі аднаму з дваіх, адной. Але навошта сыпаць соль на рану!* [6, с. 162]. *Некаторым чужая радасць вочы выядае. Да яе падкочваліся з роспытамі, пускалі на розныя хітрыкі, але яна маўчала, як сцяна* [6, с. 274]. У апошнім прыкладзе распавядаецца пра тое, што радасць галоўнай гераіні страшэнна дакучала іншым – прыносіла ім няшчасце.

Выяўлена, што з дапамогай фразем з кампанентамі-заонімамі берасцейскія пісьменнікі таксама перадаюць унутраны стан персанажаў твораў. Да такіх фразеалагічных выказаў адносяцца наступныя: **хоць воўк траву еш, кошкі на душы скрабуць, як рыба ў вадзе, выць воўкам** і інш. Згаданыя фразеалагізмы яскрава выражаюць такія пачуцці, як хваляванне, перажыванне, абьякавасць, упэўненасць. Так, у рамане “Вяртанне” У. Гніламёдаў праз фразему **як рыба ў вадзе** перадае ўнутраны стан аднаго з персанажаў. Гэта выяўляецца праз устойлівае параўнанне, якое мае значэнне ‘*вельмі свабодна, натуральна і проста*’ [9, с. 343]. З дапамогай фраземы ў мастацкім кантэксце ствараецца вобраз рыбы: вада з’яўляецца стыхіяй для рыбы, таму там яна адчувае сябе вельмі свабодна. Прыкладам можа служыць наступны кантэкст: *Трахім і сапраўды адчуваў сябе ў жыцці і на музыках, як рыба ў вадзе* [2, с. 130]. У прыведзеным сказе стан рыбы параўноўваецца са станам Трахіма. Эмоцыі моцнага хвалявання і перажывання перадаюцца праз вобраз кошка, якія скрабуць па душы, што прыводзіць да балючага стану: *У яе, нябось, як і ў мяне, кошкі на душы скрабуць, – думаў ён, – а выгляду не падае* [10, с. 63]. У дадзеным кантэксце фразема **кошкі на душы скрабуць** перадае моцны неспакой, хваляванне, трывогу літаратурнага героя. Боль, горыч выяўляюцца праз фразему **выць воўкам**. Так, у рамане У. Дамашэвіча “Камень з гары” названы фразеалагізм яскрава перадае душэўны стан дзяўчыны. Яе як маладога спецыяліста пасля заканчэння інстытута накіравалі на працу ў адзін з глухіх раёнаў, які быў разбураны ў вайну: *Было цяжка, хацелася часам выць воўкам, думалася некуды ўцячы. Але што! Спецыялістаў з дыпламамі – лічаныя людзі, ніхто не збіраўся адпусцаць* [4, с. 53]. Фразеалагічная адзінка, якая ўжыта ў мастацкім творы, не толькі раскрывае слоўнікавае значэнне ‘*горка скардзіца на якія-небудзь нягоды, пакуты*’ [8, с. 266], але і адлюстроўвае псіхалагічную характарыстыку персанажа: перадае перажыванні, душэўны боль маладога спецыяліста, якому трэба было спраўляцца з цяжкасцямі. Абьякавасць да ўсяго перадаецца пры дапамозе фраземы **хоць воўкам траву еш**. У апавесці А. Кажадуба “Дарога на замчышча” згаданы фразеалагізм выражае абьякавае стаўленне персанажа да рэчаіснасці, пра што сведчыць семантыка фразеалагічнай адзінкі ‘*абсалютна, аднолькава, без розніцы, не мае значэння, не хвалюе, не кранае*’ [6, с. 418]: – *Зноў вы*

за сваё, – не вытрымлівала, кідала спрэчку Зінаіда Якаўлеўна. – *Вось мы ўсё раскапаем, а там... – А там хоць воўкам траву еш* [1, с. 191].

“У сэнсавую структуру прыказак уваходзіць не толькі яе парэмійнае значэнне, лагічны змест, але і стылістычнае значэнне – канататыўны элемент, які экспрэсіўна-эмацыянальна афарбоўвае сэнсавы змест прыказкі, надае выказванню фамільярнасць, іранічнасць, жартаўлівасць, непашану, пагардлівасць і інш.” [7, с. 104], – слухна адзначае І. Я. Лепешаў. З’яўляючыся яркім моўным сродкам, прыказка перадае эмацыійны стан чалавека. Парэміі, пазначаныя эмоцыяй радасці, з’яўляюцца адной з найбольш ужывальных адзінак у творах пісьменнікаў Берасцейшчыны. Гасціннасць, ветлівасць, а таксама пачуццё радасці персанажаў станоўча характарызуюцца праз прыказку *Госць на парог – радасць у хату*: –*Заходзьце, калі ласка, – пачціва запрашала Ядвіга. – Гасцямі будзеце. А госць на парог – радасць у хату* [10, с. 157].

Некаторыя парэміялагічныя адзінкі адмоўна характарызуюць эмацыійны стан радасці. Такой выступае ў рамане У. Гніламёдава “Уліс з Прускі” прыказка *Чужая бяда людзям за вяселле*. У ёй асуджаюцца паводзіны чалавека, які радуецца чужому няшчасцю. Прыказка выкарыстоўваецца ў наступным кантэксте: *Хоць кажучь, што чужая бяда людзям за вяселле, але раптам што добрае пачуе* [3, с. 87].

Выслоўе *Шчыраму сэрцу і чужая болька баліць*, што характарызуе персанажа, ужываецца ў такім кантэксте: –*Нічога. А вось табе!.. Што, можа, перашкодзіў, дык не турбуйся: адзін раз жывём, не спяшайся. Старыя людзі гаварылі, – ён узняў уверх палец, – паспееш з козамі на торг. Альбо таксама вельмі разумна: шчыраму сэрцу і чужая болька баліць* [11, с. 7]. Ужываючы прыказку ў прыведзеным мікратэксте, аўтар вылучае спачувальнасць чалавека як станоўчую рысу. Сапраўды, чулы чалавек за-слугоўвае павагі таму, што перажывае за беды іншых. Прыказка *Я ёй – пра Фаму, яна мне – пра Ярому* выяўляе незадаволенасць ад непаразумення паміж суразмоўцамі: –*На гарышча скокні. Там, пад кроквінай, шынка і сухая кілбаса ветраць. – Вынюхаў, абжора! Глядзі ж, сам не уходай. То для ўнукаў хаваю. На восень Пеця абяцаў прыехаць. Толік і Жэнька тэж даўно не былі – у госці сышчуцца. – Я ёй – пра Фаму, яна мне – пра Ярому, – пакрыўдзіўся Дзям’ян. – Без пачастунку тая Глафіра і не падумае выпісваць пенсію* [1, с. 275].

Устойлівыя моўныя адзінкі могуць выяўляць і здзіўленне персанажаў, следам за якім з’яўляецца радасць. Так, у творы У. Дамашэвіча “Камень з гары” фразема *і вось на табе* перадае вокліч здзіўлення і задаволенасць персанажа: *Тады сталі думаць, каму б аддаць пакой, і ўспомнілі Каляду (халасцяку якраз падыдзе), але дырэктар натрапіў на Драгуна – і вось на табе – пераязджай хоць сёння* [4, с. 106]. Канатацыя здзіўлення выяўляецца і ў выс-

лоўі *Нешта ў лесе здохла*. У рамане “Камень з гары” У. Дамашэвіч пры дапамозе згаданай моўнай адзінкі адлюстравань унутраны стан галоўнага героя. Драгун быў здзіўлены і ўзрадаваны ад такой цёплай сустрэчы з калегам: *Парторг Пятроўскі спыніў на калідоры Драгуна, павітаўся за руку. “Нешта ў лесе здохла, што ён мяне ўгледзеў”*, – падумаў Драгун [4, с. 204].

Такім чынам, у творах пісьменнікаў Берасцейшчыны фразеалагічныя і парэміялагічныя адзінкі выступаюць выразнымі сродкамі канцэптуалізацыі ўнутранага свету перасанажаў. Разгледжаныя намі фразеалагізмы і прыказкі як рава перадаюць пачуцці радасці, няшчасця, здзіўлення, характарызуючы пры гэтым станочыя і адмоўныя бакі паводзін герояў твораў.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Гардзей, В. Уратуй ад нячыстага : аповесці, апавяданні / В. Гардзей. – Мінск : Маст. літ., 1992. – 367 с.
2. Гніламёдаў, У. Вяртанне / У. Гніламёдаў. – Мінск : Маст. літ., 2008. – 429 с.
3. Гніламёдаў, У. Уліс з Пруска / У. Гніламёдаў. – Мінск : Маст. літ., 2006. – 382 с.
4. Дамашэвіч, У. Камень з гары : раман / У. Дамашэвіч. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 334 с.
5. Дзядова, А. С. Чалавек у люстэрку беларускай фразеалогіі і парэміялогіі : маанаграфія / А. С. Дзядова. – Віцебск : ВДУ імя П. М. Машрава, 2013. – 162 с.
6. Кажадуб, А. Дарога на замчышча / А. Кажадуб. – Мінск : Маст. літ., 1990. – 304 с.
7. Лепешаў, І. Я. Парэміялогія як асобны раздзел мовазнаўства : дапаможнік / І. Я. Лепешаў. – Гродна : ГрДУ, 2006. – 219 с.
8. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн імя П. Броўкі, 2008. – 672 с. – Т. 1 : А–Л.
9. Лепешаў, І. Я. Слоўнік фразеалагізмаў : у 2 т. / І. Я. Лепешаў. – Мінск : БелЭн імя П. Броўкі, 2008. – 704 с. – Т. 2 : М–Я.
10. Праскураў, В. Наўсцяж вяковай вуліцы / В. Праскураў. – Брэст : Упр. інфарм. аблвыканкама, 1995. – 229 с.
11. Супрунчук, В. Жывеш толькі раз : раман / В. Супрунчук. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 254 с.

Aliaksandra Dydzik (Brest)

PHRASEOLOGICAL UNITS AND PROVERBS AS MEANS OF CONCEPTUALIZATION OF THE CHARACTERS' INNER WORLD IN BREST WRITERS' LITERARY WORKS

Keywords: phraseological unit, paremiological unit, means of conceptualization, connotation.

Summary. The article views phraseological and paremiological units used in Brest writers' literary works. The role of idioms and proverbs as means of conceptualizing the characters' inner world in the literary works of Brest region writers is revealed.

К содержанию

УДК 070:316

ЕВГЕНИЯ ЕВСТИГНЕЕВА

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет
Научный руководитель – Р. В. Епанчинцев, канд. филол. наук, доцент

СОВРЕМЕННЫЙ РАЗВЛЕКАТЕЛЬНЫЙ КОНТЕНТ НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

Ключевые слова: контент, аудитория, телеканал, продвижение, развлечение, телепрограмма, телеведущий, досуг.

Аннотация. В статье рассматривается развлекательный телевизионный контент, актуальный для современной аудитории, поскольку телевизионные продюсеры сталкиваются с проблемой удержания зрителей в телевизионном пространстве из-за быстрого развития Интернета. Вследствие этого телеканалы активно развивают развлекательный контент.

Под словом «контент» понимают содержание того или иного пользовательского ресурса (в нашем случае – телеканала), то есть это все то, чем он наполнен. Цель того или иного наполнения – дать аудитории информацию, которая способна удовлетворить ее потребности. Чем выше оригинальность контента, тем более он востребован как инструмент в продвижении телеканала. Существует несколько видов контента:

- развлекательный (ток-шоу, телесериалы, реалити-шоу и т. д.);
- образовательный контент (обучающие статьи, видео, подкасты, научные статьи);
- развлекательно-познавательный контент. Сюда можно отнести телепередачи, ориентированные на улучшение образования аудитории посредством развлекательной формы подачи. Примером этого вида контента служит телепередача «В мире животных» с Николаем Дроздовым, а также «Непутевые заметки» с Дмитрием Крыловым, «Хочу знать» с Михаилом Ширвиндтом;
- новостной (тренды рынка, новости партнеров, цифры и отчеты, новости в стране и мире).

Развлекательный контент – это то, ради чего первоначально создавались социальные сети. Шутки, юмор, загадки, игры и по сей день пользуются популярностью у пользователей. К телевизионному развлекательно-му контенту следует отнести шоу, реалити-шоу и ток-шоу, телеигры и телесериалы. Развлекательный вид контента нужен для того, чтобы аудитория не заскучала. С его помощью возникает общение автора развлекательной информации и зрителя. Такого контента должно быть около 20 %.

При взаимодействии с аудиторией телевидение выполняет ряд функций. Г. В. Кузнецов помимо шести основных функций телевидения (информационной, образовательной, культурно-просветительской, интегративной, социально-педагогической, организаторской) выделил культурно-рекреативную [3, с. 20]. По мнению американских исследователей, важнейшими и всегда реализуемыми на практике функциями являются две: информирование и развлечение. Сегодня в системе телевизионного вещания преобладают передачи информационного и культурно-рекреативного характера. Культурно-рекреативная функция телевидения реализуется в развлекательных передачах (ток-шоу, телесериалы, телевикторины и пр.), где все большую роль играют интерактивные технологии, с помощью которых телезритель не только наблюдает, но и принимает участие, влияет на ход программы. Таким образом, культурно-рекреативная функция телевидения прочно заняла свои позиции.

Существует тесная взаимосвязь между типом контента и предпочтениями зрительской аудитории. Именно в контексте телевизионных досуговых развлечений формируется определенный культурологический вектор развития телеканала, его методики управления и капитализация медиаресурса. Эту взаимосвязь реализует «Телеканал Первый». Главенство принципа развлекательности превратилось в аксиому [2, с. 112]. В процессе борьбы за аудиторию возникли совершенно новые типы информационных передач. Появилась новая терминология: новости с акцентом на зрелище; новости, построенные на «выпячивании» необычных сторон сообщения, рассчитанные на человеческий интерес, а не на подлинные причины случившегося (infotainment); новости в стиле «неуемной болтовни» (happytalk); новости с телетайпной ленты, которые носят развлекательный характер. Так культурно-рекреативная функция стала одной из основных и в российской коммерческой модели телевещания. Изменилась и журналистская подача новостей о стране и мире в программе «Время». В советские годы был строжайший дресс-код, не допускались лишние элементы одежды в кадре, прическа телеведущего была исключительной, у женщин волосы должны быть убраны или заплетены так, чтобы не бросались в глаза. Одним словом, внешний вид телеведущего не должен был отвлекать от восприятия новостей. Сейчас картина несколько изменилась: допускаются легкие улыбки у ведущих, покашливания, и внешний вид, естественно, уже не так строго контролируется.

Жанровое своеобразие развлекательного телеканала в последнее время стало предметом исследования в ряде работ. Так, С. Н. Акинфиев все имеющиеся на российском ТВ типы развлекательных программ разделяет на четыре группы. Причем, считает автор, каждая из групп обладает индивидуальными жанровыми признаками и функциональными особенно-

стями, которые и обуславливают зрительский интерес [1, с. 95, 121]. Вне зависимости от группы передачи подобного рода являются неотъемлемым компонентом развлекательного сектора, и вывод их из сетки вещания создаст не только информационный вакуум, но и определенный психологический дискомфорт. Автор формулирует новый методологический подход к анализу телевидения в целом и телепрограмм, основанный на совокупности векторов развития электронной медиаиндустрии: технологическом, экономическом, профессиональном, пространственном и культурном. Данный методологический подход к анализу проблемы представляется важным, поскольку позволяет комплексно взглянуть на ситуацию.

Активизация использования развлекательного контента определена стремительной коммерциализацией отечественного телевидения. Отсюда и желание телеканалов максимально использовать все возможные способы привлечь и удержать потенциальную аудиторию, в чем важную роль играет ориентация на телевизионное развлечение.

Определяя исследуемые понятия, следует опираться на следующие дефиниции. Телевизионное развлечение представляет собой сложное явление, где один жанр органично вживается в другой, становясь его полноценной составляющей. Это неотъемлемая часть сетки вещания любого канала, отсутствие которой создаст определенный информационный вакуум для аудитории. Развлекательная телепрограмма – это телепрограмма, являющаяся формой и способом проведения досуга, рассчитанная на положительную эмоциональную реакцию аудитории. Главной особенностью развлекательных передач является выполнение определенного количества специфических функций. Развлекательная телепередача удовлетворяет хотя бы несколько следующих зрительских потребностей: получение удовольствия, позитивных эмоций; рекреация и релаксация, редукция тревоги и уход от реальности (эскапизм); азарт; эмоциональное осмысление юмора.

Таким образом, развлекательные передачи – это «телепрограммы, являющиеся формой и способом проведения досуга, сочетающие в себе признаки азарта, юмора, игры и эскапизма, рассчитанные на эмоциональную реакцию аудитории, связанную с получением удовольствия, наслаждения, эмоционального комфорта и релаксации» [1, с. 125]. Опираясь на это определение, несложно догадаться, что развлекательное шоу должно быть не просто многогранным, а совмещать в себе элементы разных жанров – комедии, драмы, мелодрамы. Соответственно, нацеленность на эмоции можно назвать одной из главных особенностей развлекательных шоу. «Синтезируя в своей структуре различные жанры и методы воздействия на аудиторию, телевизионные шоу всех мастей стремятся к одной цели – вызвать у зрителей всплеск эмоций» [1, с. 115].

Вся история телевидения – это путь поиска новых форматов телевизионных программ. Каналы борются за зрителя и поэтому вынуждены создавать все новые разновидности.

Список использованной литературы

1. Акинфиев, С. Н. Жанровая структура российского развлекательного телевидения : дис. ... канд. филол. наук / С. Н. Акинфеев. – М., 2008. – 164 с.
2. Акинфиев, С. Н. Развлекательное телевидение: определение, классификация жанров / С. Н. Акинфеев // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10, Журналистика. – 2008. – № 6. – С. 110–124.
3. Быков, Д. Телерадиоэфир: история и современность / Д. Быков. – М., 2008. – 400 с.

Evgeniya Evstigneeva (Magadan)

MODERN ENTERTAINMENT CONTENT ON TELEVISION

Keywords: content, audience, TV channel, promotion, entertainment, TV program, TV host, leisure.

Summary. The article deals with entertainment television content, which is relevant for audience nowadays as TV producers are faced with the problem of retaining viewers in the television space due to fast development of the Internet. Therefore, TV channels are now actively developing entertainment content.

[К содержанию](#)

УДК 82-311.1

СОФЬЯ ЕМЕЛЬЯНОВА

Россия, Курган, Курганский государственный университет
Научный руководитель – Н. Н. Бочегова, д-р филол. наук

СВОЕОБРАЗИЕ СТИЛЯ РОМАНА М. ХЭДДОНА «ЗАГАДОЧНОЕ НОЧНОЕ УБИЙСТВО СОБАКИ»

Ключевые слова: речевой портрет, язык, образ персонажа, методы создания образа персонажа, инфографика, невербальные элементы, повествование от первого лица, синтаксические и стилистические средства выражения.

Аннотация. Статья посвящена исследованию своеобразия стиля романа английского писателя М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки». В статье рассматриваются основные аспекты авторского стиля: использование оригинальных графических, синтаксических и лексических средств выражения и способы создания психологического портрета ребенка с аутистическим синдромом. Повествование от первого лица дает четкое представление о герое, благодаря чему история приобретает реалистический характер. В статье использованы методы интроспекции и контекстуального анализа.

Марк Хэддон – английский писатель, который приобрел всемирную известность благодаря роману «Загадочное ночное убийство собаки», написанному в 2003 г. В молодости писатель жил в Шотландии и работал в центре по уходу за инвалидами, что оставило значительный след в его жизни. В дальнейшем писатель использовал этот опыт в создании своего романа, в котором он опирался на собственные знания, полученные во время работы с людьми с ограниченными возможностями.

Достоверность – это один из главных факторов творческого метода М. Хэддона. Характерная особенность писателя заключается в простой манере повествования. Он не нагружает текст сложными синтаксическими конструкциями и лексическими оборотами: «This was a difficult question. It was something I wanted to do. I like dogs. It made me sad to see that the dog was dead» [5, с. 7].

Роман «Загадочное ночное убийство собаки» позволяет нам разобраться в принципах работы сознания человека, а в нашем случае 15-летнего подростка, страдающего аутизмом; понять, какие особенности поведения характерны для него в той или иной ситуации, какой ход имеют его мысли и какие поступки он может совершать, находясь в различных жизненных обстоятельствах.

В романе М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» повествование ведется от первого лица, что дает нам четкое представление о главном герое. Благодаря этому история приобретает более реалистич-

ный характер. Это обращает на себя внимания с первых же страниц произведения: «My name is Christopher John Francis Boone. I know all the world countries and their capital cities and every prime number up to 7,507» [5, с. 2].

Особенность такого способа повествования заключается в том, что мы слышим только то, что знает сам герой, и то, что он переживает на протяжении определенного отрезка своей жизни. Все, что он говорит и делает, характеризует его как личность, формирование которой разворачивается на глазах у читателя. Характерной особенностью идиолекта Кристофера является использование оценочных суждений: «To be a good astronaut you have to be intelligent and I'm intelligent» [5, с. 55]; «Five days later I saw 5 red cars in a row which made it a Super Good Day» [5, с. 69].

На протяжении всей книги М. Хэддон полностью уходит от авторской речи: все повествование представляет исключительно мысли и реплики главного персонажа. Автору необходимо четко проследить связь между реальностью и воображением, сознанием и подсознанием. Читателю же необходимо найти эти связи, понять принцип построения текста.

Целью автора было построить сюжет так, чтобы казалось, что сам Кристофер – главный герой – смог написать книгу, а читатель просто следовал бы за историей, как по путеводителю.

Внутренний монолог – это основная форма внутренней речи, представленная в произведении, с помощью которой вырисовывается правдоподобный образ главного героя, открывается его духовный мир. Читатель постоянно видит мальчика наедине с собой и своими мыслями: «This is like me, too, because if I get really interested in something, like practicing maths, or reading a book about the Apollo missions, or Great White sharks, I don't notice anything else and Father can be calling me to come and eat my supper and I won't hear him» [5, с. 92]. Его сознание всегда направлено на анализ происходящего. Это также отражается и в общении с людьми. Мальчик постоянно следует четкому плану, который у него есть для каждой ситуации: «It takes me a long time to used to people I do not know. For example, when there is a new member of staff at school I do not talk to them for weeks and weeks. I just watch them until I know that they are safe. Then I ask them questions about themselves, so I get to know them. Then I don't mind if I am in the same room as them and don't have to watch them all the time» [5, с. 146]. Такой прием используется автором для того, чтобы разнообразить внутренний мир героя, показать его особенности, тип мышления, которые могут являться весьма странными для обычного человека, однако в то же время индивидуализируют главного героя, его личность.

Главной особенностью романа является употребление высокочастотной, повседневной лексики в речи главного героя. Частотность употребле-

ния слов тесно связана с парадигматической значимостью языка. В состав высокочастотной лексики входят базовые концепты и понятия.

Употребляемая мальчиком лексика весьма ограничена, что непосредственно связано с его психическим расстройством. Это выражается в отсутствии эмоционально окрашенных слов и словосочетаний, в замене их на более простые общие понятия. Употребление такой лексики можно заметить уже с первых страниц книги: «The dog was laying on the grass in the middle of the lawn in front of Mrs Shears' house. Its eyes were closed. The dog was dead. There was a garden fork sticking out of the dog» [5, с. 1]. Мальчик не использует незнакомые для него слова и выражения, его речь легко понимается читателем, так как большую ее часть составляют четкие и простые понятия: «dog», «grass», «house», «was dead», «a garden fork».

Еще одним примером может послужить описание неба, которое привлекло внимание Кристофера гораздо больше, чем парк, в котором он находился на тот момент. «But the sky was interesting and different because usually skies look boring because they are all blue or all gray or all covered in one pattern of clouds and they don't look like they are hundreds of miles above your head. They look like someone might have painted them on a big roof. But this sky had lots of different types of clouds in it at different heights, so you could see how big it was and this made it look enormous» [5, с. 85]. Мальчик не использует эмоционально окрашенные синонимы для описания, а делает акцент на более определенных, логических понятиях: «interesting», «different», «boring», «big».

Кроме того, некую отстраненность от разговора и максимально упрощенную форму ответа можно проследить в диалогах Кристофера с другими героями. В его речи часто присутствуют короткие, обрывистые фразы («I promise», «I know», «I will», «OK», «No», «Yes», «I don't know», «No», «I can't») или иные грамматические конструкции, которые не усложняют восприятие информации: «I said», «I asked», «I remember», «I live at number 36», «I went away», «I don't tell lies», «don't you know what?». Использование таких конструкций объясняется четкостью и прямотой изложения его мыслей, а также отсутствием стремления к более близкому и детальному общению с оппонентом.

На протяжении всего произведения речь мальчика весьма сдержанна и абстрактна. Его эмоции не проявляются достаточно ярко, поэтому даже в самых стрессовых ситуациях проследить их проявление не всегда возможно. Тем не менее нельзя сказать, что Кристофер совершенно лишен чувств и эмоций: на самом деле он наполнен ими, только все они находятся внутри его сознания, и, чтобы понять состояние героя, следует обратить внимание на его поведение в тот или иной момент. Например, когда раскрылась правда о матери, Кристофер был совершенно спокоен снаружи, но

именно это отражало его внутреннее состояние: «I didn't say anything», «I sat on the bed and looked at my knees», «I doubled 2s in my head because it made me feel calmer» [5, с. 149].

Мысли и суждения мальчика все время находятся во взаимодействии друг с другом. Окружающий мир ограничен рамками его психологических особенностей, а явления, происходящие в нем, не могут быть всегда выражены в словесной форме.

Одной из особенностей данного романа является введение М. Хэддоном инфографики. Инфографика представляет собой достаточно современный способ передачи информации, главным плюсом которого является объяснение сложных вещей, мыслей, идей простым и доступным языком, т. е. с помощью визуализации. В произведении насчитывается около 72 элементов инфографики. Такой способ подачи информации будет восприниматься гораздо быстрее и понятнее.

Ввиду психологических особенностей описываемого персонажа использование инфографики – весьма интересный прием, который помогает в большей степени раскрыть образ главного героя. Визуальное восприятие информации является наиболее доступным способом коммуникации. Для Кристофера это один из самых важных источников познания мира, т. к. он воспринимает реальность по-другому.

В качестве примера приведем одну из картинок, которая возникла в сознании героя, когда ему нужно было решить, куда отправиться после разговора с отцом (рис. 1):

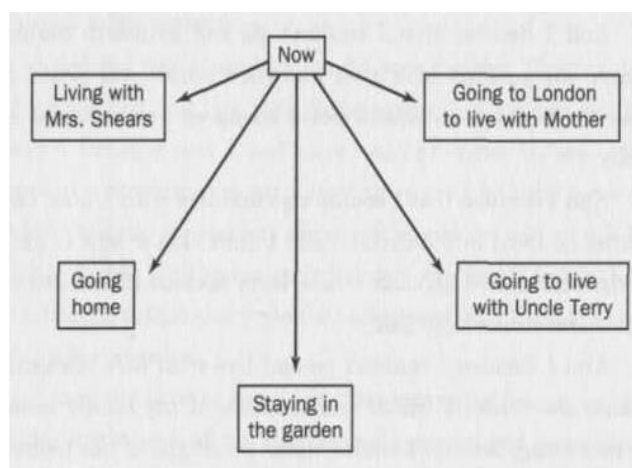


Рисунок 1 – The plan of saving

В сознании мальчика создавался визуальный образ, который направлял его на правильный путь. Этот образ оказывал определенное эмоциональное воздействие на подсознание Кристофера, и с его помощью он мог

проанализировать возможности и пути решения возникшей проблемы (рис. 2): «And then I imagined crossing out all the possibilities which were impossible, which is like in a math exam, when you look at all the questions and you decide which ones you are going to do and which ones you are not going to do because then your decision is final and you can't change your mind» [5, с. 162].

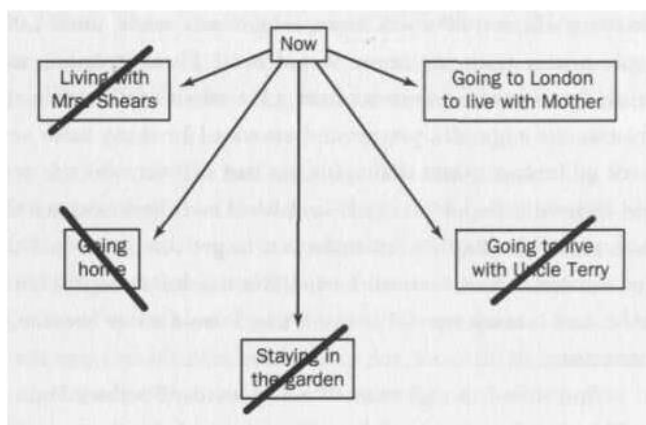


Рисунок 2 – The plan of saving

Таким образом, наблюдается взаимодействие вербальных и невербальных компонентов, которые полноценно раскрывают образ главного героя, а также особенности его психики.

Весь текст романа представляет собой речевую партию главного героя, которая наполнена многочисленными распространенными предложениями, содержащими конкретную информацию, формирующими и создающими речевой портрет Кристофера: «I did not knock at the door of number 38 which is the house next to our house because the people there take drugs and Father says that I should never talk to them, so I don't. And they play loud music at night and they make me scared sometimes when I see them in the street. And it is not really their house» [5, с. 5].

Несмотря на то, что речь Кристофера лаконична, она не лишена образности, точности и выразительности. Кроме того, наблюдается многократное применение союзов в предложениях: «because», «and». Такой прием (полисиндетон) используется для достижения плавности речи, замедления ее темпа и придания ей большей эмоциональной силы.

Роман М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» также характеризуется использованием синтаксических средств выразительности (повторов, сравнений, анафор и др.). Все они напрямую связаны с раскрытием образа главного героя.

Одним из наиболее употребляемых синтаксических средств является сравнение, т. к. герой постоянно анализирует свои действия и поступки.

У Кристофера свое видение происходящего, что отражается через образные сравнения. Это помогает читателю понять способ его мышления.

Кристофер обладает превосходной памятью, что является его исключительной особенностью: «My memory is like a film». And when people ask me to remember something I can simply press Rewind and Fast Forward and Pause like on a video recorder, but more like a DVD player because I don't have to Rewind through everything in between to get to a memory of something a long time ago» [5, с. 96]. Обратимся к другому примеру: «The dog was lying on the grass in the middle of the lawn in front of Mrs. Shears's house. Its eyes were closed. It looked as if it was running on its side, the way dogs run when they think they are chasing a cat in a dream» [5, с. 1].

Данные примеры показывают, что картина мира Кристофера характеризуется яркой индивидуальностью, оригинальностью и отличается от картины мира обычного подростка.

Кристофер не может ориентироваться в обществе также хорошо, как другие люди. Общение с людьми, особенно с незнакомыми, вызывает у него огромные трудности. Для описания этого чувства мальчик проводит аналогию с пребыванием в чужой стране без знания языка: «I do not like strangers because I do not like people I have never met before. They are hard to understand. It is like being in France, which is where we went on holiday sometimes when Mother was alive, to camp» [5, с. 45].

Для более детального раскрытия образа главного героя автор практически на протяжении всего произведения использует такой прием, как повтор. Кроме того, использование конструкции «I said» в речи Кристофера показывает его прямолинейность и ясность мысли:

And I said, «I'm going to London.»
And she said, «How long are you going for?»
And I said, «Until I go to university.» [5, с. 165].

Для придания речи главного героя образности и выразительности используется анафора. Этот прием создает большую эмоциональность, а также выделяет наиболее важные мысли: «And Father said, – I love you very much, Christopher. Don't ever forget that. And I know I lose my rag occasionally. I know I get angry. I know I shout. And I know I shouldn't. But I only do it because I worry about you, because I don't want to see you getting into trouble, because I don't want you to get hurt. Do you understand? [5, с. 109].

Кроме того, в романе наблюдается такой феномен, как интертекстуальность. Он представляет собой использование в тексте другого текста с иными субъектами речи. В романе «Загадочное ночное убийство собаки» обнаруживается такое проявление феномена интертекстуальности, как ал-

люзия. Мечта Кристофера – стать великим ученым, поэтому в речи можно встретить рассуждения об американской писательнице и драматурге Мэрилин вос Савант: «Marilyn vos Savant said that you should always change and pick the final door because the chances are 2 in 3 that there will be a car behind that door. But if you use your intuition you think that chance is 50–50 because you think there is an equal chance that the car is behind any door» [5, с. 26].

В романе также присутствует внутрикодовая интертекстуальность, а именно использование латинских терминов: «Yellow Fever is a disease from tropical America and West Africa which causes a high fever, acute nephritis, jaundice and hemorrhages, and it is caused by a virus transmitted by the bite of a mosquito called *Aedesaegypti*, which used to be called *Stegomyiafasciata*; and nephritis is inflammation of the kidneys» [5, с. 105].

Использование таких отсылок в тексте углубляет образ главного героя; несмотря на особенности психики и юный возраст, Кристофер предстает весьма образованным подростком.

Таким образом, на основании анализа романа М. Хэддона «Загадочное ночное убийство собаки» можно выделить основные характеристики своеобразия стиля автора: повествование от первого лица, которое характеризуется наличием внутреннего монолога как основной формы речи; использование высокочастотной лексики, передающей базовые понятия; наличие в речи главного героя лексических повторов, полисиндетона, анафоры. В романе также обнаруживается проявление феномена интертекстуальности в виде аллюзий и использования иностранных слов. Кроме того, в тексте применяется инфографика, использование которой помогает понять своеобразие внутреннего мира героя, его восприятие окружающего мира.

Список использованной литературы

1. Арнольд, И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – М. : Наука, 2002. – 384 с.
2. Бабенко, Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко. – М. : Флинта, 2005. – 496 с.
3. Виноградов, В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. – М. : Высш. шк., 1971. – 240 с.
4. Кухаренко, В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 190 с.
5. Haddon, M. The curious incident of the dog in the night-time. – London : Vintage Random House, 2004. – 272 p.

Sofia Emelianova (Kurgan)

THE SPECIFIC STYLE OF THE NOVEL “THE CURIOUS INCIDENT OF THE DOG IN THE NIGHT-TIME” BY M. HADDON

Keywords: speech portrait, language, character image, methods of creating a character image, infographics, nonverbal elements, first-person narration, syntactic and stylistic means of expression.

Summary. The article is devoted to the study of the style peculiarities of Mark Haddon's novel "The curious incident of the dog in the night-time". The main aspects of the author's style are analyzed: the use of specific graphic, syntactic and lexical means of expression and the ways of creating the psychological portrait of an autistic child. The first-person narration reveals the main character, making the story more realistic. The methods of introspection and contextual analysis are employed by the author of the article.

К содержанию

УДК 316.624.3

МАЛЕНА ЖУРТОВА

Россия, Нальчик, Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х. М. Бербекова

Научный руководитель – М. З. Шогенов, канд. психол. наук, доцент

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ СОЦИАЛЬНОЙ РАБОТЫ
С ПОДРОСТКАМИ ДЕЛИНКВЕНТНОГО ПОВЕДЕНИЯ
В КАБАРДИНО-БАЛКАРСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ**

Ключевые слова: культура, социальная работа, делинквентное поведение, асоциальное поведение, профилактика преступности.

Аннотация. Статья посвящена изучению некоторых аспектов социальной работы с подростками делинквентного поведения в Кабардино-Балкарской Республике. Проблема асоциальности рассматривается как нормальная реакция на ненормальные условия социокультурного окружения ребенка. Факторы эффективности социальной работы с делинквентными детьми рассматриваются на примере деятельности одного из специализированных учреждений республики. Обоснована важность понимания профилактической работы как системы различных, но взаимосвязанных методов и приемов, в реализации которых участвуют специалисты различного профиля.

Залогом благоприятного будущего страны является здоровье подрастающего поколения. Именно физическое здоровье, уровень интеллектуального развития и работоспособности детей обуславливают перспективы экономического, социального, культурного и научного развития страны. Однако для подрастающего поколения зачастую характерны такие проявления, как агрессия, жестокость, озлобленность; такие асоциальные зависимости, как алкоголизм, наркомания, бродяжничество, проституция и другие, что характеризует их поведение как делинквентное – отклоняющееся от правовых норм и угрожающее благополучию окружающих людей. Состояние и тенденции проявления асоциальных поступков являются показателями нравственного здоровья подрастающего поколения.

Делинквентное поведение наиболее характерно для подростков, которые в силу возрастных особенностей, перехода от детства к взрослости, сопровождающегося изменением смысловых ценностей и ориентаций, с большим трудом адаптируются к новым социальным условиям. Прежде всего именно различные экономические, культурные и политические преобразования в стране являются причинами делинквентного поведения подростков. Наряду с этим, антисоциальная направленность действий и поступков несовершеннолетних может являться следствием наличия проблем в формировании личности и носить индивидуальный характер. Формиро-

вание здоровой социальной личности подростка нарушается под воздействием отрицательно направленного социального окружения [3, с. 14]. Делинквентное поведение предстает как нормальная реакция на ненормальные для ребенка условия, как язык общения с социумом, когда другие приемлемые способы общения исчерпали себя или недоступны.

Проблема асоциального поведения является центральной в системе воспитания подрастающего поколения, поскольку общественный порядок играет важную роль в развитии как государства в целом, так и каждого гражданина в отдельности. В связи с этим работа с делинквентными детьми является одним из приоритетов социальной работы.

Делинквентное поведение является следствием негативного развития личности ребенка, связанного как с патологическими нарушениями психического состояния несовершеннолетнего, так и с непатологическими формами нарушений. Однако в основном делинквентное поведение несовершеннолетних возникает под негативным влиянием социального окружения ребенка, которое оказывает воздействие на становление нравственно-этических установок несовершеннолетних и их жизненных ценностей [3, с. 14].

Выраженность преступной направленности несовершеннолетних правонарушителей имеет различные виды. По данному показателю различают 4 типа несовершеннолетних, совершающих противоправные поступки:

1) 1 тип – несовершеннолетние с преступной направленностью (10–15 %). Данный тип несовершеннолетних правонарушителей характеризуется агрессивностью, жестокостью, примитивными потребностями, склонностью к азартным играм и бездельничеству;

2) 2 тип – несовершеннолетние с отрицательной направленностью личности (30–40 %). Для таких несовершеннолетних характерны употребление алкоголя, склонность к бесцельному времяпрепровождению. Они не готовятся к совершению противоправного действия, а совершают их «между прочим»;

3) 3 тип – несовершеннолетние с неустойчивой личностной направленностью (25–30 %). Данной категории несовершеннолетних характерна внутренняя борьба отрицательных и положительных качеств. Совершив противоправное деяние, они раскаиваются в своем поступке. Мотивами совершения преступления у таких детей являются престиж или подражание;

4) 4 тип – несовершеннолетние с положительной направленностью личности (25–30 %). Совершение противоправного поступка осуществляется ими случайно. Причиной является легкомысленность, неправильная оценка самого действия и его последствий [2, с. 357].

В онтогенезе человека подростковый возраст считается одним из наиболее сложных. В этом возрасте коренным образом перестраиваются ранее уже сложившиеся психологические структуры. Кроме того, в данный

возрастной период у человека формируются нравственные понятия, ценности и установки, складывается общая направленность личности. В психологической сфере ребенка подросткового возраста возникает такое новообразование, как чувство взрослости, что обусловлено возникновением новых потребностей и способностей. Основная потребность подростков – это потребность в общении [1, с. 7]. Данный период обычно характеризуется как один из самых трудных детских возрастов, когда личность находится в стадии формирования ее важнейших черт и качеств, когда происходит своеобразный переход от детства к взрослости, пронизывающий все стороны развития подростка.

Важной особенностью подросткового возраста является стремление к идеалу. У подростков-правонарушителей идеал часто не соответствует нормам морали. Их героями зачастую становятся те, кто отождествляет себя с силой, разбоем и бандитизмом. У подростков, склонных к противоправному поведению, отмечается также слабое развитие волевой сферы личности. Они не умеют сдерживать себя, управлять своими эмоциями, регулировать потребности, соизмерять сущее с должным, желаемое с действительным. В связи с этим следование антиобщественным формам поведения для них представляется более легким и удобным способом существования. Вследствие недостатков в воспитании у несовершеннолетних правонарушителей некоторые волевые свойства могут закрепляться и выступать как отрицательные волевые черты характера [2, с. 357].

Таким образом, можно сделать вывод, что подросток-правонарушитель – это молодой человек с завышенной или заниженной самооценкой, часто из неполной и (или) неблагополучной семьи. В большинстве случаев он бросил учебу в связи с различными трудностями в школе и дома. Такой подросток характеризуется узким кругозором, отсутствием трудовых навыков, интересов и увлечений, безразличием к своей дальнейшей судьбе. Для него характерны недоразвитие духовных чувств и эмоций, недисциплинированность, грубость, агрессивность, лживость и лень. Его привлекает лишь то, что не требует целенаправленного, систематического умственного или физического напряжения, что носит легкий, развлекательный характер, вызывает острые ощущения [2, с. 357].

В настоящее время в России серьезную озабоченность государственных органов и общества в целом вызывают рост числа детей, находящихся в социально опасном положении, ухудшение физического и психического здоровья подрастающего поколения, увеличение социального сиротства, безнадзорности и беспризорности, преступности и наркомании среди детей и подростков. Данные проблемы, к сожалению, существуют и в нашем регионе.

На наш взгляд, социальная работа с делинквентными детьми и подростками будет эффективной, если:

- своевременно диагностировать склонность к асоциальному поведению подростков и его причины;
- предоставить подросткам объективную информацию о последствиях делинквентного поведения;
- реализовать среди подростков комплекс профилактических занятий по предупреждению отклоняющегося поведения, соответствующих возрастным и индивидуальным особенностям подростков.

Выполнение таких многоплановых функций требует существования комплексных центров, предоставляющих широкий спектр услуг, оказываемых детям и семьям с участием достаточного числа специалистов высокой профессиональной подготовки. Их призваны решать различные социальные учреждения, среди которых можно выделить ГКУ «Республиканский центр социальной помощи семье и детям» Министерства труда и социального развития Кабардино-Балкарской Республики. Основными целями Центра являются:

- оказание семьям, проживающим на территории Кабардино-Балкарской республики, помощи в воспитании детей, подготовке их к обучению в школе, формировании гармоничных взаимоотношений между родителями и детьми;
- содействие педагогической адаптации и творческому развитию детей и подростков;
- оказание психологической, юридической, педагогической, социальной и иных видов помощи женщинам, находящимся в кризисном и опасном для них положении;
- реабилитация физического и душевного состояния здоровья подвергшихся психофизическому насилию;
- участие в работе по профилактике наркомании, алкоголизма, заболеваний, передающихся половым путем, среди подрастающего поколения, сохранению репродуктивного здоровья и пропаганде здорового образа жизни;
- оказание социально-бытовых услуг населению при наличии в Центре соответствующего оборудования.

В концептуальном плане среди технологий воздействия можно выделить прежде всего информационный метод. Он основывается на широко распространенном мнении: отклонения от социальных норм в поведении людей происходят потому, что они не имеют представления о них. Такая точка зрения уже сама по себе предопределяет направление профилактических действий и выбор средств, форм и методов их осуществления, а именно: информирование людей о нормативных требованиях, предъявляемых к ним государством и обществом, активное использование в этих

целях средств массовой информации (печать, радио, телевидение), а также кино, театра, литературы и других средств. Их целенаправленное применение может оказать большое влияние на формирование правосознания подростка, повышение его морально-нравственной устойчивости, общего уровня культуры.

Второй метод – это беседы, семинары, консультации участковых врачей, других специалистов различных специализированных объединений и непосредственно специалистов по социальной работе в школах, производственно-технических училищах и других учебных заведениях, женских консультациях, поликлиниках. Неоценимую помощь в пропаганде здорового образа жизни оказывают выпуски социальных рекламных роликов, радиопередач, научно-популярных печатных изданий. Социально-профилактический подход может быть в целом эффективным только тогда, когда профилактические меры будут носить общегосударственный характер.

Среди основных направлений профилактики отклоняющегося поведения, помимо уже рассмотренных, особое место занимает медико-биологический метод. Его сущность состоит в предупреждении возможных отклонений от социальных норм целенаправленными мерами лечебно-профилактического характера по отношению к лицам, страдающим различными психическими аномалиями, т. е. патологией на биологическом уровне. При этом следует иметь в виду, что подобный метод не исключает, а лишь дополняет предыдущие подходы, поскольку в данном случае речь идет о профилактике не биологических отклонений, а социальных, хотя зачастую и связанных с психическим состоянием человека.

Все чаще различными службами используются технологии групповой и индивидуальной работы. При проведении профилактической и коррекционной работы с детьми используются: а) методика игровой психотерапии, которая проводится индивидуально или в микрогруппе, б) различные формы индивидуальной работы с познавательной сферой детей. Для детей школьного возраста проводятся социально-психологические тренинги, обучение приемам релаксации в помещении сенсорной комнаты.

В заключение хотелось бы отметить, что в социальной работе под профилактикой подразумеваются научно обоснованные и своевременно предпринимаемые действия, направленные на предотвращение возможных физических, психологических или социокультурных коллизий у отдельных индивидов и групп риска; сохранение, поддержание и защиту нормального уровня жизни и здоровья людей; содействие им в достижении поставленных целей и раскрытии внутренних потенциалов ребенка или подростка. Эффективная профилактика делинквентного поведения будет способствовать социальному благополучию подростков в будущем, однако различные методы

и приемы профилактики только во взаимосвязи способны оказать положительное влияние на подростков, склонных к асоциальному поведению.

Список использованной литературы

1. Горохова, Е. Х. Проблема делинквентного поведения подростков / Е. Х. Горохова, А. Б. Михалева // Междунар. студен. науч. вестн. – М., 2016. – № 5–1. – С. 7–9.
2. Джанибекова, Н. А. Особенности подросткового возраста и их влияние на правонарушения несовершеннолетних / Н. А. Джанибекова, Ш. А. Зарипов // Молодой ученый. – М., 2013. – № 7. – С. 357–359.
3. Ракчеева, Ю. А. Делинквентное поведение молодежи как социально-экологическая проблема / Ю. А. Ракчеева // Молодой ученый. – М., 2018. – № 16. – С. 308–311.

Malena Zhurtova (Nalchik)

SOME FEATURES OF SOCIAL WORK WITH ADOLESCENTS OF DELINQUENT BEHAVIOUR: THE CASE OF THE KABARDINO-BALKARIAN REPUBLIC

Keywords: culture, social work, delinquent behavior, antisocial behavior, crime prevention.

Summary: The article is devoted to the study of certain aspects of social work with juvenile delinquents in the Kabardino-Balkarian Republic. The problem of asociality is regarded as a normal response to abnormal conditions of a child's sociocultural environment. The effectiveness of social work with delinquent children is examined on the sample of the Republic specialized institution activities. The importance of understanding preventive work as a system of different but interconnected methods and techniques in which different professionals participate is substantiated.

[К содержанию](#)

УДК 316.624.3

ДИАНА ЗАГАЗЕЖЕВА

Россия, Нальчик, Кабардино-Балкарский государственный университет имени Х. М. Бербекова

Научный руководитель – канд. психол. наук, доцент М. З. Шогенов

ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ СОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С ДЕВИАНТНЫМИ ПОДРОСТКАМИ В КАБАРДИНО- БАЛКАРСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Ключевые слова: социальная работа, девиантное поведение, профилактика правонарушений, социально-психологическая помощь.

Аннотация. Статья посвящена изучению актуальных причин, проблем и перспектив совершенствования социально-психологической работы с девиантными подростками в Кабардино-Балкарской Республике. В связи с активными процессами социокультурной трансформации как глобального, так и локального характеров междисциплинарный исследовательский интерес к проблеме отклоняющегося поведения возрастает. Многообразие подходов к данной проблеме проявляется также и при решении практических задач, связанных с ее преодолением в рамках оказания социально-психологической помощи. Отмечается, что недостаточная эффективность мер в системе профилактики правонарушений среди несовершеннолетних в республике связана с недостатком как актуальных профилактических и реабилитационных программ, так и квалифицированных специалистов.

Общество всегда уделяло особое внимание проблеме девиантного поведения людей. Разнообразие и сложность таких форм поведения лишь возрастают с развитием самого общества.

В последние годы в связи с процессами социальной трансформации как глобального, так и локального характера интерес к проблеме отклоняющегося поведения возрастает. Это подтверждает необходимость тщательного исследования причин, форм, динамики девиантного поведения, поиска более эффективных мер социального контроля – превентивных, профилактических, коррекционных, реабилитационных и др. Многообразие подходов к данной проблеме проявляется как при решении диагностических задач, так и практических, связанных с ее преодолением в рамках оказания социально-психологической помощи. Таким образом, изучение проблемы девиантности необходимо не только для измерения исходных факторов и отличительных особенностей личностей с девиантным поведением, но и для регуляции данного явления в обществе.

Многokrратно усложняет исследовательскую проблему и сопряженность термина с понятием «социальная норма», поскольку ее границы

весьма условны и подвижны в любом обществе. Характеристиками нормального, гармоничного поведения являются сбалансированность психических процессов, адаптивность и самоактуализация, духовность, ответственность и совесть. Аномалии и девиации основываются на этих же изменениях, отклонениях и нарушениях, составляющих индивидуальности. Девиантное поведение разделяют на позитивное, служащее прогрессу общества, и негативное, нарушающее его устой и тормозящее развитие. Происходящие в обществе трансформации в культурной, политической, экономической и других сферах оказывают специфическое влияние на систему ценностей всех социальных страт нашего общества. Особенно остро эти трансформации сказались на психологической жизни современных подростков, а девиантное поведение среди несовершеннолетних создает наиболее опасные для страны разрушительные тенденции.

Подростковый возраст считается наиболее трудным для обучения и воспитания, так как связан с серьезной перестройкой психики и ломкой сложившихся форм взаимоотношений с людьми, изменением условий жизни и деятельности, преобразованием всей структуры сознания. Гормональная перестройка организма подростка ведет к появлению новых ощущений, чувств, переживаний. Подросток требует признания своей самостоятельности, своего равенства со взрослыми, хотя для этого «отсутствуют реальные условия – и физические, и интеллектуальные, и социальные» [2, с. 325]. Такие противоречия зачастую ведут к внутриличностным конфликтам подростков, которые могут проявляться в девиантном поведении. Благополучное протекание подросткового возраста во многом зависит от того, насколько полно эти функции реализуются. При определенных нарушениях взаимодействия между подростком и семьей их реализация может давать «сбои», что способно повлечь за собой различные по тяжести и последствиям дезадаптивные состояния.

Существенным фактором формирования отклоняющегося поведения может стать информационно-просветительская группа причин – недостающие знания подростков о том, что, как и почему с ними происходит и какие могут быть последствия. Правосознание является существенным регулятором, помогающим подростку правильно разграничивать правомерные и противоправные требования и побуждения. Второй группой факторов возникновения девиантного поведения являются причины, связанные с индивидуальными и личностными качествами подростков. Третья группа причин связана с семейными проблемами. Во-первых, имеет место т. н. первичная «семейная патология» – это семьи, в которых присутствуют постоянные конфликты и эмоциональные кризисы. Во-вторых, непоследовательность в воспитании, гипо- или гиперопека, материнская и отцовская депривация, как следствие – формирование депрессивного, зависимого ти-

па личности, склонного к девиантному поведению. Четвертой группой причин возникновения девиантного поведения являются собственно социальные причины, связанные с негативными процессами на уровне всего общества [3, с. 48.]. Подростки остро переживают социальное расслоение, невозможность для многих получить желаемое образование, жить в достатке. К социальным причинам относятся и школьные проблемы – неуспеваемость, отсутствие желания учиться и др. [2, с. 55]. Вносят вклад в неблагоприятную картину и негативные стереотипы массовой культуры потребления, которые прочно связывают в сознании молодого человека зависимые формы поведения со свободой, достижениями и престижем.

Возвращаясь к вопросу многомерности проблемы, отметим, что девиантное поведение как феномен является предметом междисциплинарного исследования различных наук, а задачи профилактики девиантного поведения стоят перед различными социальными институтами. Выделяются три основные существующие стратегии профилактики девиантного поведения:

- устранение всех причин возникновения девиаций в поведении или всеобъемлющая (тотальная) профилактика;
- профилактика в соответствии с особенностями личности каждого учащегося или личностно ориентированная профилактика;
- профилактика девиаций на ранних этапах возникновения девиантного поведения или стратегия быстрого реагирования [5, с. 86].

Среди прочего следует особенно отметить важность совершенствования социально-психологической работы с подростками девиантного поведения. Это связано с ее огромной значимостью для решения проблем улучшения нравственного состояния общества, профилактики девиантного поведения. Для подростков-правонарушителей социально-психологическая реабилитация – один из основных путей интеграции в социум. В рамках этой работы выделяются различные направления деятельности, каждому из которых соответствует служба, непосредственно выполняющая закрепленные за ними функции. Процесс работы будет осуществляться успешно только в том случае, если подросток станет активным субъектом коррекционно-реабилитационной работы, при этом процесс социально-психологической работы должен строиться с учетом индивидуальных, психологических свойств ребенка, с учетом тех конкретных обстоятельств, неблагоприятных условий воспитания, которые способствовали возникновению отклонений в его поведении.

Проблема девиантного поведения подростков актуальная, к сожалению, и для Кабардино-Балкарской Республики. Одним из ведущих учреждений по предупреждению детской безнадзорности, семейного и детского неблагополучия является Республиканский социальнореабилитационный центр для несовершеннолетних «Намыс», существующий с 2002 г. Центр

был создан в целях социальной реабилитации детей и подростков, оказавшихся в трудной жизненной ситуации, профилактики безнадзорности и правонарушений несовершеннолетних. В различных структурных подразделениях Центра проводится достаточно сложная коррекционная работа. Она включает в себя элементы тренинговых мероприятий, физической культуры и арт-терапии, поскольку только в процессе использования целого комплекса мероприятий можно достичь максимально эффективных результатов.

Однако одного такого учреждения недостаточно для решения проблемы на республиканском уровне, хотя опыт работы Центра, несомненно, представляет собой значительный интерес. Несмотря на, казалось бы, полноценную систему профилактики правонарушений среди несовершеннолетних, сама система мер недостаточно эффективна по следующим причинам:

- приоритет учебных задач перед задачами воспитания в работе с детьми и подростками в образовательном учреждении;
- низкая доступность конкретных технологий профилактической работы для практических работников образования;
- осуществление помощи «трудным детям» преимущественно педагогами-энтузиастами;
- бессистемность и непоследовательность в реализации мер профилактики и реабилитации.

Для того чтобы меры профилактики были более эффективными, необходимо создание следующих условий:

- выявление адекватности применяемых мер профилактики на основе данных социально-педагогического мониторинга;
- научно-методическое оснащение процесса взаимодействия школы, семьи и других социальных институтов по организации работы с детьми с отклоняющимся поведением (организация межведомственного взаимодействия);
- повышение уровня компетентности специалистов.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что в современных условиях развития общества профилактика девиантного поведения несовершеннолетних обусловлена многофакторностью развития негативных проявлений и тревожных тенденций в подростковой среде. Новые данные исследований личности несовершеннолетних правонарушителей стремительно увеличивают потребность как в актуальных профилактических и реабилитационных программах, так и в квалифицированных специалистах, которые могли бы их реализовать.

Список использованной литературы

1. Арефьев, А. Л. Девиантные явления в среде учащейся молодежи / А. Л. Арефьев // Нар. образование. – 2003. – № 7. – С. 193–200.

2. Аронсон, Э. Социальная психология: психологические законы поведения человека в социуме / Э. Аронсон. – М. : Прайм-Еврознак, 2012. – 558 с.
3. Клейберг, Ю. А. Психология девиантного поведения / Ю. А. Клейберг. – М. : ТЦ Сфера, 2001. – 160 с.
4. Комарь, В. Д. Предупреждение и преодоление отклонений в поведении подростков / В. Д. Комарь // Классный руководитель. – 2003. – № 4. – С. 86–103.
5. Шнейдер, Л. Б. Девиантное поведение детей и подростков / Л. Б. Шнейдер. – М. : Академический Проект ; Трикста, 2015. – 336 с.

Diana Zagazezheva (Nalchik)

**PROBLEMS AND WAYS TO IMPROVE SOCIAL AND
PSYCHOLOGICAL WORK WITH DEVIANT ADOLESCENTS IN
THE KABARDINO-BALKARIAN REPUBLIC**

Keywords: social work, deviant behavior, crime prevention, social and psychological assistance.

Summary. The article is devoted to the study of causes, problems and ways to improve social and psychological work with deviant adolescents in the Kabardino-Balkarian Republic. Interdisciplinary research interest in the problem of deviant behavior is growing due to the active processes of socio-cultural transformation of both global and local nature. The variety of approaches to this problem is also manifested when solving practical tasks in the frameworks of social and psychological assistance. It is noted that the lack of efficiency of measures in the system of prevention of delinquency among young people in the Republic is associated with the lack of both relevant preventive and rehabilitation programs and qualified specialists.

[К содержанию](#)

УДК 070:316.7(4767)

АНАСТАСИЯ ЗИМЕНКОВА

Беларусь, Брест, медиашкола «NonstoP»

Научные руководители – А. Л. Ноздрин-Плотницкая, И. В. Кондратьева, магистр филологических наук

ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ В РОМАНЕ «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Ключевые слова: межличностные отношения, гендер.

Аннотация. Цель исследования – изучить гендерные особенности межличностного общения на материале романа «Герой нашего времени». Научная новизна работы заключается в подходе к изучению произведения М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» с точки зрения гендерного аспекта межличностных отношений. Выявлено, что гендерные различия в межличностном общении Печорина и Веры обусловлены не столько физиологическими отличиями представителей одного пола от другого, сколько особенностями их социализации и реализацией разных социальных ролей.

В романе М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» одной из женщин, с которой было тесно знаком Печорин, является Вера. Первый раз Вера перед читателями предстает в виноградной аллее, куда Печорин пришел, увлеченный размышлениями о женщине с родинкой. Встреча Веры с Печориным происходит неожиданно для обоих, хотя каждый понимал возможность пересечения. «В прохладной тени его свода, на каменной скамье сидит женщина, в соломенной шляпке, окутанная черной шалью, опустив голову на грудь; шляпка закрывала ее лицо» [1], – в таком виде находит Печорин Веру, погруженную в свои мечтания. В процессе их диалога выясняется, что Вера дважды была замужем и оба раза ее брак был несчастлив, она знакома с Печориным уже довольно давно.

Из текста романа мы узнаем о сильной привязанности Веры к главному герою. Женщина понимает и принимает Печорина таким, какой он есть, она готова его поддерживать и быть верной спутницей. Однако привязанная к Печорину, она все же остается с мужем, которого уважает за теплое отношение к сыну, но не любит. Свое отношение к Печорину она характеризует в тексте так: «Ты знаешь, что я твоя раба; я никогда не умела тебе противиться... и я буду за это наказана: ты меня разлюбишь! По крайней мере я хочу сберечь свою репутацию... не для себя: ты это знаешь очень хорошо! ...О, я прошу тебя: не мучь меня по-прежнему пустыми сомненьями и притворной холодностью: я, может быть, скоро умру, я чувствую, что слабею со дня на день... и, несмотря на это, я не могу думать о будущей жизни, я думаю только о тебе... Вы, мужчины, не понимаете наслаждений взора,

пожатия руки... а я, клянусь тебе, я, прислушиваясь к твоему голосу, чувствую такое глубокое, странное блаженство, что самые жаркие поцелуи не могут заменить его» [1]. Через этот монолог можно увидеть проявление гендерного неравенства: в отношениях того времени нет возможности для равноправия; женщина слабая и хрупкая остается заложницей утвердившихся порядков.

Все поступки Веры на протяжении всего текста рассматриваются с мужской точки зрения. Возможно, то, что автор произведения – мужчина, наложило свой отпечаток. В романе акцентируются именно те черты Веры, которые показывают ее подчинение, преданность Печорину: «Я для тебя потеряла все на свете...» [1].

До определенного момента Печорин относится к Вере как к приятному приключению. Понимая, что может утратить ее (получает ее письмо об отъезде), пытается догнать карету, в которой увозят Веру. Наверное, единственный раз герой демонстрирует привязанность к женщине: «Мысль не застать уже ее в Пятигорске молотком ударяла мне в сердце! – одну минуту, еще одну минуту видеть ее, проститься, пожать ее руку... При возможности потерять ее навеки Вера стала для меня дороже всего на свете – дороже жизни, чести, счастья!...» [1].

Печорин не смог догнать Веру, свои чувства он выразил так, как обычно выражают их женщины. При этом он констатирует гендерную непримлемость подобной реакции для мужчины: «Если б в эту минуту кто-нибудь меня увидел, он бы с презрением отвернулся» [1].

Взаимоотношения Веры и Печорина сложно назвать «взаимными»: на протяжении всего романа показывается преданность, покорность Веры и ее безмерная любовь к Печорину. Однако даже Вера понимает неравенство этих отношений: «Ты поступил со мною, как поступил бы всякий другой мужчина: ты любил меня как собственность, как источник радостей, тревог и печалей, сменявшихся взаимно, без которых жизнь скучна и однообразна» [1].

Тема гендерного неравенства сегодня в мире является одной из самых популярных. Женщины, выйдя на один стартовый уровень с мужчинами, получая наравне образование, опыт и рабочее место, сегодня претендуют на то, чтобы иметь равные права с мужчинами по определенным позициям [2, с. 14–16]. Но, к сожалению, отдельные стереотипы продолжают влиять на экономические процессы и представленность женских интересов. Хотя с момента, когда было написано произведение Лермонтова, прошло больше ста лет, подтекст «женщина – кухня – закрытые границы» продолжает существовать. Женское начало рассматривается как выполнение потребностей мужчины, как альтруизм, как подчинение мнению мужчины.

Несмотря на результаты, достигнутые женщинами в XX и XXI вв., образ «всепоклонной» Веры продолжает бытовать в обществе. Проблема остается актуальной. Риторический шекспировский вопрос в этом случае меняет свое предназначение: потребность в самореализации и принятии – это то, что присуще и мужчинам, и женщинам. И от того, насколько она необходимость будет реализована, зависит, как будет развиваться общество дальше и какое поколение придет вслед за нами.

Список использованной литературы

1. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/12/index.html>. – Дата доступа: 21.03.2021.
2. Шевченко, Л. А. Гендерная психология : учеб. пособие / Л. А. Шевченко. – Харьков : МИТ, 2004. – 100 с.

Anastasia Zimenkova (Brest)

THE GENDER ASPECT OF INTERPERSONAL RELATIONSHIPS IN THE NOVEL BY M. LERMONTOV “A HERO OF OUR TIME”

Keywords: interpersonal relations, gender.

Summary. The purpose of the research is to study the gender characteristics of interpersonal communication on the example of M. Lermontov’s novel “A hero of our time”. The scientific novelty of the work lies in the approach to the study of M. Lermontov’s “A hero of our time” taking into account the gender aspect of interpersonal relations. The existing gender differences in interpersonal communication of Pechorin and Vera are based not only on the physiological differences between two sexes, but on their socialization and implementation of different social roles.

[К содержанию](#)

УДК 070:316.7(4767)

АННА КАЛИЛЕЦ

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

Научный руководитель – И. А. Швед, д-р филол. наук, профессор

УСТНАЯ НАРРАТИВНАЯ ТРАДИЦИЯ В НЬЮФАУНДЛЕНДЕ

Ключевые слова: нарратив, повествование, Ньюфаундленд, устная традиция, вернакулярные теории и практики.

Аннотация. Статья посвящена традиции рассказывания историй европейскими поселенцами в Ньюфаундленде. Большая часть актуализируемых сегодня рассказов – это истории о личном опыте, которые нередко имеют фантастическую составляющую.

Рассказывание историй в Ньюфаундленде – это не просто культурное воспроизводство текстов ради их сохранения. Это часть живой традиции и нематериального культурного наследия провинции. Повествовательная традиция Ньюфаундленда – не некий сформировавшийся набор текстов и застывших правил их актуализации. Это феномен, который трансформируется под воздействием социально-культурных факторов и сам влияет на вернакулярные теории и практики, на формирование идентичности носителей повествовательной традиции.

Под нарративом в данной статье понимается сюжет, который вербализирован определенным рассказчиком в его собственной интерпретации. Иными словами, «нарратив» трактуется как «повествование» или «рассказ».

Повествование – это специфичный межкультурный феномен, к трактовке которого применяются разнообразные подходы либо целый их комплекс. Мы исходим из научного представления о том, что общества, в том числе бесписьменные, обязательно практикуют те или иные формы повествования. Способность к наррации обнаруживается повсеместно у разных людей в рамках различных культур. Хотя повествовательное мастерство варьируется от человека к человеку, способность генерировать нарратив не ограничивается исключительно высокоразвитыми в интеллектуальном, творческом плане людьми, равно как не требует оно какого-либо формального обучения, специального «образования», необходимого для овладения этим умением. В социально-культурном и научном дискурсах представлено множество различных повествований, имеющих древнее происхождение. Вместе с тем исследования наррации современных западных детей показывают, что рассказывание ими различных историй практикуется и в наше время и что способность наррации возникает в возрасте от 2 до 3 лет. Важно

подчеркнуть, что дети уже в этом возрасте могут различать повествовательные и не повествовательные способы использования языка [7, с. 69].

Ряд исследователей предполагает, что повествование является адаптацией человеческого вида и играет важную роль для его выживания и продолжения рода. Если бы повествование было исключительно культурным изобретением, можно было бы ожидать, что нарративы будут распространяться в результате контакта различных групп людей и что повествовательные традиции будут чрезвычайно развиты в одних культурах и отсутствовать в других. Но так не происходит. Хотя тематика повествования часто заимствуется из других культур, сама по себе повествовательная практика возникает даже у наиболее изолированных народов. Кроме того, повествование хорошо развито во всех культурах мира, включая самые технологически простые общества – как и следовало бы ожидать в случае, если бы оно было «древней и центральной частью человеческой жизни» [1, с. 164].

В данном материале хотелось бы уделить основное внимание традициям рассказывания историй европейских поселенцев в Ньюфаундленде и, опираясь на наблюдения Дейли Гилберт Джарвис [3], проследить особенности развития самобытной повествовательной традиции в контексте вернакулярных теорий и практик. Именно устная традиция, в частности баллады, рассказы, мифы, раскрывает культурные особенности Ньюфаундленда. Кроме того, их бытование свидетельствует о том, что культура острова очень многогранна и глубока и, вероятно, является одной из самых богатых в Северной Америке. Вместе с тем сегодня наиболее частотны так называемые истории из личного опыта (мемораты, былички – в восточнославянской фольклористической терминологии).

На данный момент наиболее полным печатным собранием фольклорных материалов Ньюфаундленда можно считать двухтомник «Сказки Ньюфаундленда» Халперта и Уиддоусона, который также содержит ценную информацию и заметки о происхождении и контексте традиции повествования на острове. Эта повествовательная традиция имеет историю столь же древнюю, как и европейское поселение на берегу Ньюфаундленда. Она в значительной степени опирается на фольклор Старого Света и в некоторых случаях продолжает традиции, которые исчезли в стране их происхождения (то же самое можно отметить и для других культур переселенцев, например, белорусов и украинцев в Сибири). Как отмечают Халперт и Уиддоусон, «Ньюфаундленд, старейшая заморская английская колония, уникальным образом сохраняет многие аспекты старых традиций Англии, Ирландии, Шотландии и Франции, которые остались относительно неизменными в прибрежных анклавах, хотя и видоизмененными их новой средой» [2, с. 23].

Исторически сложилось так, что многие из бытующих по сей день нарративов транслировались устно, причем они вообще могли не записываться и не тиражировались в печатной форме. Так, во введении к книге «Басни, Феи и фольклор Ньюфаундленда» ее авторы и вместе с тем носители повествовательной традиции Элис Леннон и Майкл Маккарти пишут, что первые три сказки в сборнике были «рассказаны нам в детстве нашей бабушкой Мэри (Странг) Маккарти. Когда она была маленькой девочкой в Лоуне, Плацентия-Бей, ей рассказывала эти истории пожилая тетя, родившаяся в Лоуне около 1820 г. Это означает, что эти истории передавались устно в нашей семье уже более ста пятидесяти лет» [4, с. 1].

Истории, которые представили Леннон и Маккарти и им подобные, в дополнение к огромному массиву материалов, собранных Халпертом и Уиддоусон, являются частью более широкой европейской традиции народных сказаний. Сохранение этих сказаний в устной традиции Ньюфаундленда в течение всего XX в. заслуживает особого внимания. Как пишет Уиддоусон (Маленький Джек): «Эти вымышленные истории, которые составляют часть международного запаса повествований, были распространены на Британских островах, но сохранились в Ньюфаундленде гораздо дольше, чем в большинстве англоговорящих стран» [8, с. 9].

Но не только большие сказания или декламации представляют устную традицию Ньюфаундленда. Халперт и Уиддоусон во введении к своему сборнику сказок подчеркивают тот факт, что «в то время как практически все опрошенные знали легенды, анекдоты и рассказы из личного опыта, очень немногие из них помнили более длинные международные сказки» [2, с. 34]. Именно в этих легендах, анекдотах, личных рассказах раскрывается истинное богатство ораторского искусства Ньюфаундленда. Жители Ньюфаундленда любят рассказывать фантастические истории, но большинство из них неизвестны за пределами конкретных мест актуализации повествовательной практики: местной парикмахерской, рыбацкой лодки, открытой обеденной площадки, ночлежки, лагеря для охоты на лосей, водоема для ловли форели.

Традиционно мужчины рассказывали истории зимой в рыбацких сараях, где чинили снасти и сети, а также строили лодки. Временами повествование приобретало почти соревновательный характер, когда один рассказывал свою историю, а другой пытался превзойти его. Эта традиция была описана рыбаком Исааком Праймером с острова Фога. Он говорил, что были определенные способы рассказать знакомую всем историю. Одни носители традиции умели рассказывать только истории из жизни, другие – анекдоты, а некоторые – и то, и другое. Мастера слова могли «сделать хорошую историю из ничего... Один попытался бы превзойти другого. Шкипер Крис мог бы рассказать историю о человеке, считающемся хорошим

стрелком... Потом каждый мужчина должен рассказать историю, которую он слышал. Некоторые, как вы знаете, могли бы добавить кое-что, чтобы сделать историю лучше. Хороший рассказчик знал, как рассказать историю, чтобы заинтересовать всех. Когда Хорман Кобб собирается рассказать историю, все хотят ее услышать. Он был хорош в этом деле» [5, с. 21]. Отметим, что в славянских традициях нарративы типа быличек исполняются подобным «соревновательным» образом, актуализируются циклически: присутствующие один за одним рассказывают свои истории.

Нарративы, бытуя в той либо иной традиции, выполняют различные функции, причем не только фатическую либо информативную, и вписаны в вернакулярные теории и практики. Историк Шеннон Райан [4, с. 4] отмечает, что «устная традиция играет значительную роль в создании и поддержании перспективы, без которой единство и структура общества были бы потеряны» [4, с. 4]. Он также утверждал, что «в большинстве культур, конечно, сельских и определенно в Ньюфаундленде, форма, с помощью которой передавалась большая часть истории, – это нарратив о личном опыте» [4, с. 4]. Повествовательная традиция – не некий застывший культурный феномен, сформировавшийся набор текстов и правил их актуализации, «она не статична, а постоянно меняется и постоянно развивается. Каждое последующее поколение накладывает свой отпечаток на то, что было ранее» [9].

Рассказывание историй, как и другие аспекты культуры, находится под влиянием социальных изменений и реагирует на них, а в Ньюфаундленде традиция повествования в различных ее аспектах эволюционировала на протяжении прошлого века и продолжает развиваться в нынешнем. Возможно, актуализация и развитие этой традиции способствуют не только преемственности самой оральной практики и стабильному существованию этнокультурной группы, но и обеспечению психоэмоционального благополучия и формированию позитивной социокультурной идентичности молодого (цифрового) поколения.

Список использованной литературы

1. Cosmides, L. Cognitive adaptations for social exchange / L. Cosmides, J. Tooby // *The adapted mind: evolutionary psychology and the generation of culture* / ed. : J. H. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby. Settle etc. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1992. – P. 163–228.
2. *Folktales of Newfoundland: the Resilience of the Oral Tradition* : in 2 vol. / ed.: H. Halpert, J. D. A. Widdowson. – New York : Garland Publishing, 1996. – Vol. 1. – 1273 p.
3. Jarvis, D. G. Not in my time, and not in your time: Storytelling, Change and the Oral Tradition in Newfoundland and Labrador [Electronic resource] / D. G. Jarvis. – Mode of access: https://www.academia.edu/31264065/Not_in_my_time_and_not_in_your_time_Story

telling_Change_and_the_Oral_Tradition_in_Newfoundland_and_Labrador. – Date of access: 15.01.2021.

4. Lannon, A. Fables, Fairies and Folklore of Newfoundland / A. Lannon, M. McCarthy. – Newfoundland : Jesperson, 1991. – 105 p.

5. Primmer, G. Winter Games and Storytelling of the Inshore Fishery, Fogo Island / G. Primmer // Culture and Tradition. – 1983 – № 7. – P. 17–36.

6. Ryan, S. The Personal Experience Narrator as Historian: the First Time Andy Short was Shipwrecked / S. Ryan // Newfoundland Quarterly. – 1997. – Vol. 73, № 2. – P. 4–5.

7. Sutton-Smith B. Children's fiction making // Narrative psychology: the storied nature of human conduct / ed. : T. R. Sarbin. – New York : Praeger, 1986. – P. 67–90.

8. Widdowson, J. D. A. Little Jack and Other Newfoundland Folktales / J. D. A. Widdowson, – Newfoundland : Memorial University of Newfoundland, Folklore and Language Publications, 2002. – 258 p.

9. What is Intangible Cultural Heritage? [Electronic resource] : Heritage Foundation of Newfoundland and Labrador, 2008. – Mode of access: https://www.mun.ca/ich/what_is_ich.pdf. – Date of access: 19.01.2021.

Anna Kalilets (Brest)

ORAL NARRATIVE TRADITION IN NEWFOUNDLAND

Keywords: narrative, storytelling, Newfoundland, oral tradition, vernacular theories and practices.

Summary. The article focuses on the storytelling tradition of European settlers in Newfoundland. Most of the narratives that are actualized today are stories of personal experience, which often have a fantastic component.

К содержанию

УДК 821.161.2'06 – 311.2.09

КАТЕРИНА КАЛИНИЧ

Україна, Чернівці, Чернівецький національний університет імені
Юрія Федьковича

Науковий керівник – О. В. Червінська, док. філол. наук, професор

CAMPUS NOVEL: СПЕЦИФІКА ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Ключові слова: жанр, campus novel, університетський роман, українська література.

Анотація: Досліджено витоки, етапи і своєрідність формування та становлення самобутнього жанру про університетське життя і побут – campus novel. Виокремлено жанрові ознаки університетського роману, які окреслено на прикладах української художньої літератури.

Поява університетів сприяла зародженню самобутнього інтелектуального середовища – факультетів (природничих і гуманітарних), деканів, професорів, викладачів та студентства. Саме останні завжди були і залишаються рушійним атрактором розвитку соціуму, історії, науки та прогресу. Тому не дивно, що університетська молодь стала першорядним об'єктом творів багатьох англо-американських авторів, перетворившись у оригінальний жанр – університетський роман (campus novel). Даний термін, що виник у 1950-х рр. в США, завперш, пов'язують із письменниками Чарльзом Персі Сноу (1905–1980) і його витвором «Наставники» (1951), Мері Маккарті (1912–1989) з її романом «Академічні куці» (1952) та його полемічним відгуком – твором Рендалла Джаррелла (1914–1965) «Картини університетського життя» (1954) [1, 2]. Проте деякі дослідники вважають, що даний жар зародився значно раніше – з виходом у світ роману британського письменника Івліна Во (1903-1966) «Повернення в Брайдсхед» (1945) [5]. Натомість, виокремлювати твори, тематично пов'язані з вишом, почали після публікації англійського літературного критика Джорджа Сейнтсбері «Романи про університетське життя» (1898), де вперше згадується поняття «університетський роман» [4].

Однак зауважимо, що даний жанр сягає свого коріння ще з часів Середньовіччя. Із розвитком ЗВО зароджується і набуває популярності лірика вагантів (бродячих студентів), зафіксована у «Кембриджському рукописі» та «Carmina Burana» [15], яка відтворює не лише веселощі та розгульність (приміром, «Канікулярна пісня» закликає до святкування та втіхи «Нумо веселімося / днем свободи тішмося – / голосами юними / і дзвінками струнами! / Радістю сповняймося, / в танцях повправляймося» (перекл. М. Бо-

рецького) [16, с. 49]), а й труднощі тогочасного спудейського життя. Наприклад, у вірші «Бідний студент» герой нарікає на свою нелегку злиденську долю: «Я до всіх премудростей / прагнув причаститись, / от лиш злидні капосні / не дали довчитись. // Одяг весь полатаний / на мені, недужім, / і в морозну днину я / аж тремчу від стужі» (перекл. М. Борецького) [16, с. 51].

Згодом у «Кентерберійських історіях» (1387) Джеффри Чосер (1344–1400) згадує про витівки хитромудрого студента Ніколаса. У дисертаційному дослідженні «Англо-американська університетська проза» (1989) літературознавець О. Люксембург підкреслює, що соціальний тип студента та вищі навчальні заклади в надто негативному річищі описані в англійських збірках анекдотів і коротких новел XV–XVI ст. («Сто потішних історій», «Анекдоти Скогина», «Потішні історії Скелтона» та ін.) і творах початку XVII ст. (романи Томаса Овербері (1581–1613), Джона Донна (1572–1631) та ін.). Письменники-просвітники також не оминули увагою університетське середовище (романи Генрі Філдінга (1707–1754) «Історія Тома Джонса, знайди» (1749), Тобіаса Смоллетта (1721–1771) «Пригоди Перегріна Пікля» (1759) тощо) [13]. Натомість рубіж XVIII–XIX ст. ознаменувався появою в Німеччині роману виховання («Bildungsroman»), де герой, як правило середнього прошарку, під час свого дорослішання стикається зі складним улаштуванням зовнішнього світу. Завдяки діяльності *Nebengestalten* (своєрідний наставник, ментор, учитель), який керує виховним процесом, йому вдається досягти внутрішньої зрілості, віднайти бажану духовність, отримати необхідний досвід (наприклад, «Роки навчання Вільгельма Майстра» (1796) Йоганна Вольфганга Гете (1749–1832)) [9, с. 100].

Серед англійських письменників XIX ст., яким вдалось вплинути на формування університетського роману, О. Люксембург виділяє Вільяма Теккерея (1811–1863) («Книга снобів» (1848), «Історія Пенденніса» (1848–50)), Семюеля Батлера (1835–1902) («Едін» (1872)), Томаса Харді («Джуд Непримітний» (1895)), особливо акцентуючи увагу на творі Джона Гібсона Локхарта (1794–1854) «Реджинальд Дальтон: Розповідь про англійське університетське життя» (1823) [13, с. 6–7]. У той час як американська література вже на початку XX ст. підготувала власний ґрунт для формування *campus novel*, насамперед завдяки творам Френсіса Скотта Фіцджеральда (1896–1940) «По той бік раю» (1920), Оуена Джонсона (1878–1952) «Стовер у Йельському університеті» (1911), А. Трейна (1875–1945) «Світ Томаса Келлі» (1917) та ін. [Там само]. У такий спосіб, беручи до уваги вищесказане, констатуємо, що жанр університетського роману (який у XIX ст. нарекли *college novel*) здобув особливу популярність саме в англійській та американській літературах.

Проте вагомого значення він набуває в післявоєнний період (50-ті рр.), вирізняючись природними національними ознаками. Насамперед це зумовлено особливостями мови: так, в Америці термін «campus novel» характеризує роман, дія якого відбувається безпосередньо в університеті чи коледжі, акцентуючи увагу саме на житті викладача(-ів), його відносинах зі студентами, колегами. Натомість в Англії такого поняття взагалі не існує, тому там використовують термін «versity novel» – роман, дія якого відбувається виключно в Оксфорді або Кембриджі (Оксбриджі), а головним героєм постає виключно студент (-ство) [17, с. 2].

Крім того, серед науковців досі точаться дискусії щодо вживання назви терміну «університетський роман». Часто синонімічним до даного поняття вважається – «академічний роман» (academic novel). Дослідниця Ю. Кім, підтримуючи точку зору теоретика і британського письменника Девіда Лоджа [17], вважає, що академічний роман виступає альтернативою університетському, оскільки не всі твори даного жанру описують виключно кампусівський простір, акцентуючи увагу саме на його сатиричній складовій [11]. Також тривалий час у Британії та США користувались термінами «university fiction» (університетська проза), «university novel» та «academic novel». Зважаючи на перекладацьку специфіку української мови, у нашій розвідці ми будемо послуговуватись терміном «університетський роман».

Важливою характеристикою роману ХІХ–ХХ ст., на думку науковиці О. Анциферової, постає мікросередовище, в якому перебувають протагоністи. Саме простір (особливо професійний) впливає на поведінку персонажів, їхню ідентичність та професіоналізм [2]. Тому в університетській прозі для підсилення всебічного розкриття характерів персонажів автори часто поєднують різні піджанри, наприклад роман-виховання (Д. Тартт «Таємна історія»), виробничий (Д. Лодж «Хороша робота»), політичний (Р. Мерль «За склом»), фантастичний (А. Коростелова «Квіти кориці, аромат сливи»), детектив (Б. Крайдер «Один мертвий декан»), психологічний трилер (Д. Тартт «Таємна історія»), філологічний (Дж. Вільямс «Стоунер»), любовний (Ф. Проуз «Блакитний ангел») тощо [8].

Позаяк «поняття жанру ґрунтується на спадкоємності сприйняття: читач, знаходячи у творі певні особливості сюжету, місця дії, поведінки героїв, відносить його до якого-небудь відомого йому жанру, згадуючи прочитане і впізнаючи в ньому знайоме» [6, с. 8], варто окреслити усталені жанрові ознаки університетського роману, серед яких виділяють наступні:

- обмежений простір (здебільшого академічний) як основне місце дії;
- зображення професійного і особистого життя викладачів, студентів;
- становлення індивідуальності протагоніста під тиском навчального закладу;

– гумор / сатира, через який(-у) викриваються недоліки вишу та викладацького складу. Однак зауважимо, що не всі університетські романи містять сатиричний підтекст: деякі з них, навпаки, драматичні / трагічні (наприклад, роман Дж. Вільямса «Стоунер»). Так, Е. Ахмедова зауважує, що саме наприкінці ХХ ст. академічний роман позбувається свого комічного компонента, а акцент із політичної сатири, постмодерністської іронії та комедії звичаїв зміщується на конфлікти персонажів з колегами та студентами і внутрішню кризу героїв [3];

– репрезентація політичних, історичних, економічних, культурних вад суспільства через університетське життя;

– відрита полеміка з навчальними концепціями відповідного часу [див.: 1, 2, 3, 18].

Вище перераховані особливості роману про вищу освіту відбито на сторінках багатьох англійських, американських, французьких, іспанських, норвезьких, польських, російських, українських та ін. творів кінця ХІХ – початку ХХІ ст.

Саме ж формування вищої освіти в Україні безпосередньо залежало від історико-політичних подій. Так, перебуваючи у різний час під гнітом польської, литовської, російської, румунської, німецької влади, українські освітні заклади підпорядковувались відповідним політичним змінам, кожного разу віддзеркалюючи значні соціальні заворушення. Тому в українській художній літературі тема освіти та подекуди скрутного становища інтелігенції часто представлена через реалії студентсько-викладацького життя. Значну роль у даному річизні відіграє повість Івана Нечуя-Левицького (1838–1918) «Хмари» (1874), відтворюючи побут Київської академії ХІХ ст. (повсякденне життя молоді, питання жіночої освіти, патріотизм, питання моралі, складний кар’єрний шлях становлення професора).

До проблеми українських революційно налаштованих інтелектуалів звернувся і Володимир Вииниченко (1880–1951), окреслюючи в оповіданні «Студент» (1907) трагічну долю одного з агітаторів, здобувача вищої освіти, під час революції 1905 р.; й Ірина Вільде (1907–1987) у романі «Повнолітні діти» (1939), змальовуючи нелегке становище рішуче налаштованої української молоді в умовах румунської окупації Буковини; і Теодот Галіп (1873–1943), демонструючи у «Перших зорях» (1985) фрагмент національно-визвольних буковинських змагань наприкінці ХІХ ст. крізь призму студентського побуту [12].

У творчості Павла Загребельного (1924–2009), Юрія Яновського (1902–1954), Любови Пономаренко (1955), Валер’яна Підмогильного (1901–1937), Агатангела Кримського (1871–1942), Василя Калити (1985), Анатолія Свидницького (1834–1871), Галини Бабич (1938), Василя Бондара

(1954), Дарини Березіної (1982), Олени Стяжкіної (1968) та Юрія Макарова (1955) вища освіта представлена в іншому ключі.

Так, А. Кримський у автобіографічному романі «Андрій Лаговський» (1905) розповідає про процес визрівання особистості інтелігента – молодого вченого, професора математики Московського університету Андрія Лаговського. Соціальні, етичні, національні, гендерні, освітні (духовне та шляхетське виховання) та сімейні проблеми українського народу 40–60-х років XIX ст. визрівають у романі А. Свидницького «Люборацькі» (1862). У «Повісті без назви...» (1933–1934) В. Підмогильного через особистість харківського студента Андрія Городовського розкриваються універсальні філософські та літературні питання. П. Загребельний у оповіданні «Син рибалки» змальовує студентське дозвілля: уривок життя Гриши Скрипки, пов'язаного зі шлюпочним переходом у Каховку, першою закоханістю та докорами совісті. «П'ятниця, чотирнадцяте» Л. Пономаренко оповідає не лише про містичні події, студентські взаємовідносини між Україною та Росією, а й любовну історію російського розчарованого в житті професора Стужи та молодой української студентки, патріотки Адріани Сороки. Ю. Яновський у творі «Мистецтво» описує пригоду трьох представників художнього інституту, які повинні проходити художню практику в колгоспі.

«Архаровці» (2011) – роман В. Калити (що складається з 34 оповідань) – репрезентує студентське життя у всіх його проявах (навчання, розваги та жарти, період сесії, кохання, розмови за чаркою тощо) та піднімає нагальну проблему сучасної молоді – незацікавленість у навчанні, непродуктивне здобуття вищої освіти, сліпе наслідування маси [10].

Викладачка Інституту журналістики університету Т. Шевченка, письменниця Галина Бабич (Галина Михайлівна Гримич) видала дві книги – «Тюті» (2007) та «Професор Шумейко» (2011) – безпосередньо пов'язані з діяльністю вишу. Повість «Професор Шумейко» описує студентське життя (50-х років XX ст.) абітурієнта Київського технікуму підготовки культосвітніх працівників Кліма Івановича. Значна увага тут зосереджується і на діяльності викладачів, тоді як «Тюті» ретроспективно представляють конкретні реалії студентського побуту, які пережила сама письменниця у 60-х роках того ж XX ст. [7].

В. Бондар у повісті «Старші курси» (2018) документально описує реальні факти навчання здобувачів вищої освіти (жарти, перебування в гуртожитку, сам процес отримання знань, викладацький склад університету, навіть, національне питання) на прикладі кафедри журналістики (80-ті роки XX ст.).

Роман «Факультет» (2017) Д. Березіної розкриває всі можливі негативні аспекти сучасного вишу: некомпетентність і відсутність мотивації деяких викладачів, складні відносини у колективі, корупція. Використовуючи сатиру, авторка у кожному з розділів демонструє тих, без кого не може фун-

кціонувати жоден факультет (у даному творі одного з вишів Миколаєва) – від допоміжного (лаборантки Светіка) до професорсько-викладацького персоналу (викладачі й сам декан) [14]. До проблеми університетської корупції звертається і О. Стяжкіна у творі «П'ята частина» [7].

Типову любовну пригоду між літнім викладачем іноземних мов (якому з поваги перед університетом дали проводити дві пари на тиждень) та юною дівчиною описує Ю. Макаров у дещо містичному творі «За чверть десята» (2013).

Отже, університет як установа, що віддзеркалює будь-які політичні та соціальні події, з плином часу завжди змінювався(-ється), а студенти, свідки історії, транслювали(-ють) все пережите на його функціонуванні. Тому тема студентсько-викладацького побуту, вишівського життя як такого стала популярною серед письменників ще з появою перших закладів освіти і спричинила появу популярного жанру *campus novel*. Даний жанр прижився у багатьох країнах, позаяк нерідко в гумористично-сатиричному, інколи драматичному, але часто в реалістичному ракурсі розкривав(є) не лише нагальні вишівські, а й суспільно значущі проблеми. Хоча наразі в літературі деяких держав простежується занепад університетського роману, а деякі письменники намагаються лише задовольнити смаки масового читача, в Україні *campus novel*, навпаки, стає більш популярною й актуальною, позаяк розкриває методику і зміст вищої освіти, особливості кар'єри викладача, діяльність кафедри та факультету, взаємозв'язок між викладачем і студентом, викладачем і викладачем, наукову діяльність вишу у всіх її аспектах, суспільне значення університету.

Список використаної літератури

1. Анцыферова, О. Университетский роман: жизнь и законы жанра / О. Анцыферова // Вопросы литературы. – 2008. – Вып. 4. – С. 264–295.
2. Анцыферова, О. Ю. Университетский роман: парадоксы жанровой номенклатуры / О. Ю. Анцыферова // Вестн. Иванов. гос. ун-та. Сер.: Гуманит. науки. – 2010. – Вып. 1. – С. 3–8.
3. Ахмедова, Э. Академический роман [Электронный ресурс] / Э. Ахмедова. – Режим доступа: <https://aesthesis.ru/magazine/july16/academic-novel>. – Дата доступа: 07.09.2011.
4. Бандровська, О. Т. Творчість Девіда Лоджа і англійський університетський роман 70-80-х рр. ХХ ст. : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / О. Т. Бандровська ; Дніпропетровський держ. ун-т. – Д., 1999. – 20 с.
5. Беспалова, Е. К. Университетская проза В. Набокова / Е. К. Беспалова // Ученые зап. Крым. федерального ун-та им. В. И. Вернадского. Филолог. науки. – 2020. – Т. 6 (72), № 3. – С. 117–134.
6. Бовсунівська, Т. В. Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підручник / Т. В. Бовсунівська. – К. : Київський ун-т, 2009. – 519 с.

7. Від університетських «тють» до факультету: фікшн про студентство. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2019/04/23/vid-universitetskih-tyut-do-fakultetu-fikshn-pro-studentstvo/>. Дата доступу: 23.04.2019.
8. Волков, И. В. Джон Барт: университет как универсум / И. В. Волков // Новое прошлое / The New Past. – 2016. – № 2. – С. 70–85.
9. Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVII–XX веков / Рук. авт. коллектива М. П. Мудесити. – К., О. : Вища школа, 1985. – 148 с.
10. Калита, В. Архаровці [Електронний ресурс] / В. Калита. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/news/prose/2011/09/07/155143.html>. – Дата доступу: 07.09.2011.
11. Ким, Ю. В. Художественные особенности раннего англо-американского академического романа (1950-х гг.) : дисс. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Ю. В. Ким. – М., 2019. – 168 с.
12. Колодій О. В. Теодот Галіп: життя і творчість: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / О. В. Колодій ; Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка – Л., 2006. – 20 с.
13. Люксембург, А. М. Англо-американская университетская проза. Проблемы эволюции и типологии : автореферат дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05 / А. М. Люксембург ; Ростовский гос. ун-т. – М., 1989. – 43 с.
14. Мельникова, Д. Обличчя українського вишу: рецензія на «Факультет» Дарини Березіної [Електронний ресурс] / Д. Мельникова. – <http://litakcent.com/2018/02/20/oblichchya-ukrayinskogo-vishu-retsenziya-na-fakultet-darini-berezinoi/>. – Дата доступу: 20.02.2018.
15. Погребная, Я. В. История зарубежной литературы Средних веков: учебное пособие. Тема 7. Поэзия вагантов [Электронный ресурс] / Я. В. Погребная. – Режим доступа: <http://svr-lit.ru/svr-lit/pogrebnaaya-srednie-veka/poeziya-vagantov.htm>. – Дата доступа: 20.02.2018.
16. Поэзия вагантів / Переклад Мирона Борецького та Андрія Содомори / Вибір поезії здійснив Мирон Борецький / Серія “Ad fonts – До джерел”. – Львів: Світ, 2007. – 264 с.
17. Lodge D. Nabokov and the Campus Novel / D. Lodge // Cynos. – 2007. – Vol. 24. – № 1. – P. 239.
18. Průšová, L. The Development of the Campus Novel Genre [Electronic resource] / L. Průšová. – České Budějovice, 2018. – Mode of access: https://theses.cz/id/vbdq2p/Liliana_Prov-DP-2018.pdf.

Kateryna Kalynych (Chernivtsi)

CAMPUS NOVEL: GENRE SPECIFICS IN UKRAINIAN LITERATURE

Keywords: genre, campus novel, university novel, Ukrainian literature.

Summary: The origins, stages and distinction of the formation and establishment of the original genre about university life and routine – campus novel, which have been given using the examples of Ukrainian fiction literature, have been determined.

К содержанию

УДК: 821.161.1.09(092)

НАТАЛЬЯ КАЛЮТЧИК

Беларусь, Минск, Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка
 Научный руководитель – О. Р. Хомякова, канд. филол. наук, доцент

КОНФЛИКТ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА «ДАМА С СОБАЧКОЙ»: АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: проза Чехова, комплементарное противоречие, событие, аксиология, субстанциальный конфликт.

Аннотация. Искреннее чувство чеховского Дон Жуана сталкивается с враждебностью мироустройства.

Повествование первых двух глав «Дамы с собачкой» построено на взаимодействии двух точек зрения – Гурова и Анны Сергеевны. В «дуэте» этих различных по своему мировидению «голосов» господствующая роль принадлежит Гурову [6, с. 255]. Господство касается как соотношения точек зрения в повествовании, так и характера взаимоотношений персонажей. Доминирующая роль героя в отношениях двоих говорит о том, что взаимодействие основано на неравенстве, представляющем такую разновидность конфликта, как *комплементарное противоречие* (как «взаимное соответствие, основанное на неравенстве» [11, с. 138]).

В присущей конфликту асимметрии отношений (В. А. Светлов) Дмитрий Дмитрич – «чеховский Дон Жуан» [5, с. 106–110] – играет роль *искусителя*, тогда как Анна Сергеевна является *искушаемой*.

«Кто ты, мой ангел ли хранитель, / Или коварный *искуситель*» (здесь и далее в статье курсив наш – Н. К.) [9, с. 67], – вопрошала в свое время Татьяна Ларина Онегина, исключившего «из опалы» Байрона – «певца Гяура и Жуана» [9, с. 159].

Среди литературных прототипов Гурова не только пушкинский Дон Гуан [5, с. 108], но и Евгений Онегин [8, с. 15, 42–43], открывающий галерею «лишних людей» – «унылую вереницу героев, бредущих через всю русскую литературу, вплоть до настоящего времени» [3, с. 279].

В образе Дмитрия Гурова различимы отдельные типологические черты «лишнего человека». Одна из них связана с нереализованностью на практике полученного образования: «...по образованию филолог, но служит в банке; готовился когда-то петь в частной опере, но бросил»

(X, с. 130)¹. Кроме того, герой несчастлив в личной жизни: «Его (Дмитрия Гурова. – Н. К.) женили рано, когда он был еще студентом второго курса, и теперь жена казалась в полтора раза старше его. ...Он втайне считал ее (жену. – Н. К.) недалекой, узкой, неизящной, боялся ее и не любил бывать дома» (X, с. 128); «многократный» же опыт супружеских измен назван «горьким» (X, с. 129). Гуров, как «лишний человек», не верит в Бога, поэтому он думает, что о его тайных свиданиях «ни одна живая душа не знает... и, вероятно, никогда не будет знать» (X, с. 141). Главное же, что выдает в главном герое данный литературный тип, – это «отсутствие... ясно-го осмысления собственной жизни», которое создает в душе человека «ничем не заполняемую пустоту» [3, с. 279].

Подобно Онегину, Гуров пытается найти заполнение пустоты в «науке страсти нежной»: «Изменять ей (жене. – Н. К.) он начал уже давно, изменял часто...» (X, с. 128). При этом каждый новый роман, как поначалу кажется герою, «приятно разнообразит жизнь», делая ее «простой и забавной» (X, с. 129). Очередной попыткой «приятно разнообразить жизнь» мотивировано и знакомство Дмитрия Дмитрича с Анной Сергеевной.

Завязка мотива любовного искушения приходится на первую главу. «А я уже *дотягиваю* здесь вторую неделю» (X, с. 129), – признается Гуров незнакомке. В ее душе эти слова тотчас же находят отклик: «“Время идет быстро, а между тем здесь такая *скука!*” – сказала она, не глядя на него» (X, с. 129).

В том, что молодая женщина отвечает «не глядя на него», проявляется принципиальное для ялтинских глав отличие между героями: он активен, она же – лицо страдательное, обремененное тем, что в лирике И. А. Бунина названо «блаженным стыдом». В этом переживании «антинормически соединяются осознание греховности человека и вместе с тем признание открывшейся в нем чувственности как источника телесного и душевного наслаждения» [1, с. 286]. Так *его* интенция «приятно разнообразить жизнь» сталкивается с *ее* уязвленной совестью, что и является источником асимметрии отношений искусителя и искушаемой.

Несмотря на уязвленную совесть героини, между новыми знакомыми вскоре начинается «шутливый, легкий разговор людей свободных и довольных, которым *всё равно, куда бы ни идти, о чем ни говорить*» (X, с. 130). Этот разговор «курортников» – скрытая метафора эвдемонистического отношения к жизни (о художественных особенностях скрытой метафоры в прозе А. П. Чехова пишет Н. Я. Берковский [2, с. 414–416]).

¹ Здесь и далее ссылки на чеховский текст приводятся в круглых скобках с указанием тома (римская цифра) и страницы по изданию: Чехов, А. П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. – М. : Наука, 1974–1986. 30 т.

Как ни странно, отношение «коварного искусителя» к его новой знакомой изначально таит в себе противоречие. С одной стороны, он «смотрит и говорит с ней с одною тайною целью» (X, с. 130), с другой – главный герой испытывает к Анне Сергеевне чувство жалости: «Что-то в ней есть *жалкое* все-таки» (там же). Жалость проявляется в том, что он видит в женщине черты своей юной дочери: «несмелость», «угловатость», «тонкую, слабую шею» (X, с. 130). Гуров, таким образом, бессознательно ценит в Анне Сергеевне «чистоту порядочной, наивной, мало жившей женщины» (X, с. 132), и это впоследствии станет предпосылкой изменения героя.

Вместе с тем в ялтинских главах в отношениях двоих преобладает отмеченная нами асимметрия, что проявляется в различной нравственной реакции героев на курортный роман. Так, Гуров вкушает сладость греха, или, как он сам мыслит это, «*сладкое* забытьё» (X, с. 135). Эта его линия поведения отмечена скрытой метафорой: после того, как «курортники» впервые преступили запретную черту, Дмитрий Дмитрич ест сладкий арбуз (X, с. 132). Анне Сергеевне сближение, напротив, приносит горечь, и она плачет (X, с. 133). В чувственности Гурова героиня видит не любовь, а ее отсутствие: «...она часто задумывалась и все просила его сознаться, что он ее не уважает, *нисколько не любит*» (X, с. 134).

В отличие от бывших любовниц чеховского Дон Жуана, на лице которых было «хищное выражение» и которые стремились «выхватить у жизни больше, чем она может дать» (X, с. 131–132), Анна Сергеевна, подобно пушкинской Татьяне Лариной, выказывает готовность покориться «судьбе»: «Это хорошо, что я уезжаю... Это сама судьба» (X, с. 134). Покидая Ялту, она уверена, что прощается с дорогим для нее человеком навсегда, и это говорит об определенной доле жертвенности ее чувства: «– Дайте я погляжу на вас еще... Погляжу еще раз. Вот так.

Она не плакала, но была грустна, точно больна, и лицо у нее дрожало.

– Я буду о вас думать... вспоминать, – говорила она. – Господь с вами, оставайтесь. Не поминайте лихом. Мы навсегда прощаемся, это так нужно, потому что не следовало бы вовсе встречаться. Ну, Господь с вами» (X, с. 135).

Благодаря решимости «навсегда проститься» спадает «зной греха» (о важности «для сюжета как такового и лирического сюжета» доминанты «жары, духоты, зноя (пекла греха) ялтинской встречи» [8, с. 13]) пишет И. Г. Минералова) – наступает осень: «Здесь на станции уже пахло осенью, вечер был прохладный» (X, с. 135), и в начале третьей главы уже «дышится мягко, славно» (X, с. 135). «Очарование» курортного романа теряет власть и над Дмитрием Дмитричем: «Гуров был москвич, вернулся он в Москву в хороший, морозный день, и когда надел шубу и теплые перчатки и прошелся по Петровке, и когда в субботу вечером услышал звон колоко-

лов, то недавняя поездка и места, в которых он был, *утеряли для него все очарование*» (X, с. 136). Так мотив любовного искушения первых двух глав получает развязку.

Поначалу отрезвленному Гурову кажется, что «пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна... покроется в памяти туманом» (X, с. 136). Но когда он погружается в рутину повседневности, состоящую из «ресторанов, клубов... званых обедов, юбилеев» (X, с. 136), единственным противоядием от нее становится память об Анне Сергеевне: «Закрывши глаза, он видел ее, как живую, и она казалась красивее, моложе, нежнее, чем была...» (там же). Здесь обнаруживается стирание неравенства отношений двоих: если раньше Анна Сергеевна была лицом страдательным, то теперь Дмитрий Дмитрич сам страдает. Его ранит непонимание чиновника, произносящего известную фразу об осетрине с душком (X, с. 137). Сама жизнь Гурова, ощущаемая с момента возникновения нового чувства как «куцая, бескрылая» (X, с. 137), становится для него источником страданий. Таким образом, «пассивная» Анна Сергеевна начинает невольно воздействовать на чеховского Дон Жуана.

В эпизоде встречи героев в городе С. повествователь передает искреннее чувство *двух одиноких душ* (М. М. Дунаев называет Гурова и Анну Сергеевну «безнадёжно одинокими людьми» [4, с. 704]): «...когда Гуров взглянул на нее (Анну Сергеевну. – Н. К.), то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете *нет ближе, дороже и важнее человека*» (X, с. 139); «Она глядела на него со страхом, с мольбой, *с любовью*» (X, с. 140). Глубина взаимного чувства объединяет его и ее, поэтому ее смущение его пугает (X, с. 139). Возникшая симметрия отношений является показателем того, что конфликт, определяемый в начале статьи как комплементарное противоречие, разрешен.

Конфликт, будучи конечной причиной всякого изменения [11, с. 65], дает Гурову толчок, чтобы от бессмысленного существования «пробудиться к жизни» [7, с. 93] (ср.: как далека Оленька Племянникова из рассказа «Душечка» от того, чтобы под влиянием «любви» оценить собственную жизнь как «куцую, бескрылую»). Новое чувство героя действительно является событием – релевантным с позиции аксиологической системы произведения изменением состояния субъекта [13, с. 16]. Событийный статус «этой их любви» (X, с. 143) в эпилоге подтверждается поэтическим сравнением двоих с «перелетными птицами» (там же).

Казалось бы, что может быть лучше искреннего чувства к женщине бывшего «закоренелого циника» [6, с. 262], однако в художественном мире рассказа внутреннее изменение человека к лучшему не приближает его к полноте бытия, ибо главный источник зла мыслится вовне. Художественным воплощением «зла “внеличного”, неперсонифицированного, рассредоточенного в окружающей реальности» [12, с. 150] выступает образ «от-

дельных клеток», в которых «заставили жить» «двух перелетных птиц» (Х, с. 143). Семантическая значимость данного образа, усиленная позицией финала, позволяет квалифицировать главный конфликт рассказа как субстанциональный.

Список использованной литературы

1. Бердникова, О. А. Мотив искушения в творчестве И. А. Бунина в аспекте христианской антропологии / О. А. Бердникова // Известия Рос. гос. пед. ун-та. им. А. И. Герцена. Общественные и гуманитар. науки. – 2008. – № 85. – С. 279–288.
2. Берковский, Н. Я. Чехов, повествователь и драматург / Н. Я. Берковский // Статьи о литературе / Н. Я. Берковский. – М. ; Л., 1962. – С. 404–451.
3. Дунаев, М. М. Православие и русская литература : в 6 т. / М. М. Дунаев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Христ. лит., 2001. – Т. 1 (Ч. I–II). – 736 с.
4. Дунаев, М. М. Православие и русская литература : в 6 т. / М. М. Дунаев. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Христ. лит., 2003. – Т. 3 (Ч. IV). – 784 с.
5. Катаев, В. Б. Литературные связи / В. Б. Катаев. – М. : МГУ, 1989. – 261 с.
6. Катаев, В. Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации / В. Б. Катаев. – М. : МГУ, 1979. – 327 с.
7. Линков, В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова / В. Я. Линков. – Изд. 2-е. – М. : ЛЕНАН, 2014. – 136 с.
8. Минералова, И. Г. Анализ художественного произведения: стиль и внутренняя форма : учеб. пособие / И. Г. Минералова. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2011. – 256 с.
9. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений : в 17 т. / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1994–1997. – Т. 6. – 1995. – 700 с.
10. Светлов, В. А. Введение в конфликтологию : учеб. пособие / В. А. Светлов. – М. : ФЛИНТА НОУ ВПО «МПСУ», 2014. – 520 с.
11. Хализев, В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : МГУ, 1986. – 260 с.
12. Шмид, В. Нарратология / В. Шмид – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

Natalya Kalyutchik (Minsk)

THE CONFLICT IN THE STORY BY A. P. CHEKHOV “A LADY WITH A DOG”: AXIOLOGICAL ASPECT

Keywords: Chekhov’s prose, complementary contradiction, event, axiology, substantial conflict.

Summary. The sincere feeling of Chekhov’s Don Juan encounters the world’s hostility.

К содержанию

УДК 075: 821.111(73)

АНТОН КАРПИЕВИЧ

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
Научный руководитель – А. М. Бутырчик, канд. филол. наук, доцент

ЭКСТРАПОЛЯЦИЯ ПОСТКОЛОНИАЛЬНОГО ПРОШЛОГО ЧЕРЕЗ КОНЦЕПТ «МОЛЧАНИЯ» В РОМАНЕ ЧИМАМАНДЫ НГОЗИ АДИЧИ «ЛИЛОВЫЙ ЦВЕТOK ГИБИСКУСА»

Ключевые слова: молчание, постколониализм, метафора метрополии, нигерийская литература, избежание конфликта.

Аннотация. Доказано, что в романе Ч. Н. Адичи «Лиловый цветок гибискуса» концепт «молчания» является основной оптикой, через которую экстраполируется ряд важных тем постколониальной литературы: гегемония чужой религии, политическая нестабильность в обществе, необходимость реформы института семьи, домашнее насилие и свобода воли. Обосновано, что фикциональные герои становятся рупором революционных идей, они проходят эволюцию от молчаливого принятия тирании до бунта против авторитарности. Выявлено, что метафора семьи как микросоциума позволяет универсализировать характерный для субалтерной литературы сюжет о восстании и спроецировать его на историческое прошлое Нигерии через «молчание» как определяющую доминанту угнетенного общества.

В мировой философии можно обнаружить несколько потенциально разных подходов к осмыслению концепта «молчания». Так, Мартин Хайдеггер определяет речь как один из онтологических компонентов «бытия-с-другими». Поэтому философ посвящает «молчанию» отдельный пласт исследований: «тот же самый экзистенциальный фундамент имеет другая сущностная возможность речи, молчание. Кто в друг-с-другом-говорении умолкает, способен лучше “дать понять”, то есть сформировать понятность, чем тот, у кого речам нет конца» [1, р. 132–133]. Язык у М. Хайдеггера – это дискурс, в котором взаимодействуют две категории: «слушание» и «молчание». Последнее преподносится как осуществимость рассуждения из-за наличия аналогичного фундамента – понимания [2, с. 205]. Молчание является априорным компонентом коммуникации, достигаемым в любом случае – это язык без речи, логос. Дискурс насыщает лингвистическое безмолвие, которое темпорально способно генерировать значения.

Принципиально новый вектор в развитии этой мысли задает Людвиг Витгенштейн, который синтезирует дзен-буддизм и логический аналитизм [3, с. 41]. Седьмой тезис «Логико-философского трактата» (1921) гласит: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [3, с. 73]. Главное

в понимании этой аксиомы заключается в том, что молчание – это не обычное отсутствие звука, а невозможность осмысленной артикуляции звуков, складывающихся в речь. То, что может быть сказано, должно иметь смысл, но безмолвие устанавливает отсутствие не означаемого, а логически верного высказывания.

В связи с проецированием концепта «молчания» через субъективную призму литературного произведения необходимо найти психологические корни данного коммуникативного феномена. Исследовательница Тамара Флоренская отмечает, что «понимание без слов возможно лишь при глубочайшей духовной близости людей. Им открыт внутренний опыт наполненности молчания» [4, с. 54]. Вершиной диалога она называет замыкание внутреннего «Я» человека, его обращение к вечному духовному началу, объединяющему всех. Сохранение имманентности молчания свойственно буддийской психологии, на ее основе возникает принцип «неподвижности» – веры в устойчивость и целостность мироздания и следующий из этого тезис невмешательства «Я» и невовлеченную перцепцию другого [5, р. 133–135].

Вышеперечисленные интерпретации концепта «молчания» исключительно важны для рецепции феномена постколониализма, если рассматривать последний в качестве структуры субъектно-объектных отношений подчинения, в которых позже роли перераспределяются. Культура метрополии выступает доминирующим фактором при формировании идентичности, и, если использовать терминологию исследователей Хоми Бхабхи и Гайятри Спивак, можно сказать, что «угнетенные» пока ищут возможность «говорить» мимикрируя [6]. Стадия молчания представляется переходной точкой в эволюции нации, после которой в колонии происходит подъем освободительного бунтарского движения. Имплицитность духовного «Я» приводит к возникновению гибридной идентичности, которая стремительно выходит из тени господствующего субъекта, синтезируя собственные культурные ценности [7].

В романе «Лиловый цветок гибискуса» (*Purple Hibiscus, 2003*) американо-нигерийская писательница Чимаманда Нгози Адичи (*Chimamanda Ngozi Adichie, род. 1977*) представляет постколониальное прошлое родной страны при помощи метафоры семьи как нации. Опыт вымышленных людей взаимодействует с историческими событиями, связывая нарратив и с реальной ситуацией во многих африканских семьях, и с аллегорией института власти.

Действие романа происходит в Нигерии, разрываемой экономическими и политическими противоречиями. Повествование ведется от лица девочки-подростка Камбили, описывающей быт собственной ультраортодоксальной католической семьи. Рассказчица зависима от отца-тирана, Юджи-

на, жестоко и фанатично подвергающего детей и жену психологическому и физическому насилию (мать Камбили, Беатрис, дважды переживает выкидыш) [8, с. 21]. Выбор подростковой оптики символичен: девушка воплощает развивающуюся Нигерию, которая не может выбраться из-под патриархальной опеки метрополии. Нарратив строится на противопоставлении свободы и зависимости; так, Камбили узнает, что реальный мир не замыкается на аскетичном поклонении Богу после того, как она проводит некоторое время в доме тети Ифеомы. Перед девочкой предстает абсолютно другая форма католической семьи, все члены которой учатся выражать мнение, заботиться друг о друге и вести счастливую жизнь. В благоприятном окружении Камбили и ее брат Джаджа раскрываются и становятся более открытыми и разговорчивыми. Если ранее тетя, под влиянием Юджина, списывает замкнутость детей на их застенчивость [8, с. 209], то теперь героини проявляют такие личные чувства, как любовь, дружба и опека. К этой идее восходит название книги: цветок гибискуса требует постоянного ухода, много тепла и света, он не может расти в замкнутом пространстве – так и Камбили распускается, подобно лепесткам гибискуса, и обнаруживает скрытую нежную натуру, которая способна противостоять тирании отца. Жизнь последнего заканчивается после отравления женой, которая не в силах больше терпеть агрессию мужа. Джаджа решает спасти мать от тюрьмы и берет вину на себя. В оптимистичной концовке романа утверждается, что испытания не сломили молодого парня и он выходит на свободу, чтобы построить новую жизнь. К этому времени восемнадцатилетняя Камбили полностью освобождается от дурных воспоминаний и готова последовать за новым жизненным опытом в Америку к переехавшей тете Ифеоме.

В дебютном романе Ч. Н. Адичи дает позитивный взгляд на будущее Нигерии, оставляя многообещающий финал, в котором она призывает оставить все пережитки прошлого и поблагодарить родителей за предоставленный фундамент для развития. Олицетворением этой идеи является мать Камбили, чье психическое состояние не выдерживает убийства мужа, поэтому Беатрис не способна соответствовать прогрессивным взглядам детей. С сюжетной точки зрения ее образ выполняет необходимую функцию, продвигая повествование и освобождая семью от тирании. На универсальном уровне Беатрис воплощает поработанный нигерийский народ, который в итоге избавляется от колониальной зависимости.

Антитеза молчания и речи является доминирующей темой всего нарратива, аллегорически трансформирующей идею в универсальную историю формирующейся нации. Структурно это воплощается в противопоставлении частей романа: названия двух разделов озаглавлены «Разговор с духами» и «Другое молчание». Для Камбили и ее семьи тишина воплощает отсутствие сопротивления отцу, неспособность выразить противоре-

чия, возникающие в микросоциуме. Молчание, царящее в доме Камбили, описывается как годы страха из-за возможности недовольства отца: «в доме, пока папа не закончит послеполуденный отдых и не спустится к столу, чтобы мы все смогли отобедать, стояла тишина» [8, с. 31]. Девочка разговаривает с братом жестами, многозначительными взглядами, а засилье Юджина не проявляется эксплицитно: для окружающих их семья – это апофеоз благопристойности, богатства и порядочности. Проблемы с разговором у Камбили приводят к возникновению психосоматического заикания: она боится мямлить и сказать что-то не так, чтобы не разгневать папу [8, с. 229]. Для девочки становится шоком, что в семье ее тети детям можно свободно разговаривать и петь. Привыкнув к дружескому окружению, Камбили отказывается подчиняться токсичному воздействию отца и превращает защитный механизм молчания в оружие, игнорируя приказы папы. Аналогично, свобода речи в семье модифицируется в тему политического деспотизма и авторитарного подчинения журналистики. Символом своеобразной «оттепели» в романе становится музыка, которая начинает играть на улицах – необходимый для нигерийского народа знак близящихся перемен.

Таким образом, нужно отметить, что в романе Ч. Н. Адичи «Лиловый цветок гибискуса» концепт «молчания» является основной оптикой, через которую экстраполируется череда важных тем постколониальной литературы: гегемония чужой религии, политическая нестабильность в обществе, необходимость реформы института семьи, домашнее насилие и свобода воли. Фикциональные герои становятся рупором революционных идей, они проходят эволюцию от молчаливого принятия тирании до бунта против авторитарности. Метафора семьи как микросоциума позволяет универсализировать характерный для субалтерной литературы сюжет о восстании и спроецировать его на историческое прошлое Нигерии через «молчание» как определяющую доминанту угнетенного общества.

Список использованной литературы

1. O'Connell, A. M. *Le langage de l'être chez Martin Heidegger* / A. M. O'Connell. – Toulouse : Université de Toulouse 2 Le Mirail, 2009. – 538 p.
2. Медведев, Н. В. Роль молчания в онтологии языка Витгенштейна и Хайдеггера / Н. В. Медведев, Е. Ю. Федотова // *Каспийский регион: политика, экономика, культура*. – 2015. – № 1 (42). – С. 199–209.
3. Витгенштейн, Л. *Философские исследования* / Л. Витгенштейн. – М. : Гнозис, 1994. – 612 с.
4. Флоренская, Т. А. Слово и молчание в диалоге / Т. А. Флоренская // *Диалог. Карнавал. Хронотоп*. – 1996. – № 1. – С. 49–63.
5. Brazier, C. *Buddhist Psychology* / C. Brazier. – London : Constable and Robinson, 2003. – 336 p.
6. Спивак, Г. Ч. Могут ли угнетенные говорить? / Г. Ч. Спивак // *Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия*. – СПб., 2001. – С. 649–670.

7. Bhabha, H. The Location of Culture / H. Bhabha. – New York : Routledge, 1994. – 285 p.

8. Адичи, Ч. Н. Лиловый цветок гибискуса [Электронный ресурс] / Ч. Н. Адичи. – Режим доступа: <https://clck.ru/TsNHo>. – Дата доступа: 23.03.2021.

Anton Karpievich (Minsk)

EXTRAPOLATION OF THE POSTCOLONIAL PAST THROUGH THE CONCEPT OF “SILENCE” IN THE NOVEL “THE PURPLE HIBISCUS FLOWER” BY CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Keywords: silence; postcolonialism, the metaphor of the metropolis, Nigerian literature, avoiding conflict.

Summary. The article proves that in the novel “The Purple Hibiscus Flower” by Ch. N. Adichie the concept of “silence” is the main optics through which a series of important themes of postcolonial literature is extrapolated: the dominance of foreign religion, political instability in society, the need to reform the institution of family, domestic violence and free will. It is asserted that fictional heroes become the horn of revolutionary ideas, they evolve from tacit acceptance of tyranny to rebellion against authoritarianism. The author of the article reveals that the metaphor of the family as a micro-society allows universalizing the characteristic for the subaltern literature plot of the uprising and projecting it on the historical past of Nigeria through “silence” as the defining dominant of the oppressed society.

К содержанию

УДК 811.161.1

ОКСАНА КИЗУН

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

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

**КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ
РОМАНОВ «ЗАЩИТА ЛУЖИНА» В. НАБОКОВА
И «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» САШИ СОКОЛОВА**

Ключевые слова: темпоральность, постмодернизм, дискурс, поток сознания, восприятие времени, игра, полифоничность, пространственно-временные оппозиции.

Аннотация. Предмет исследования – способы и приемы художественной реализации концепции времени в романах «Защита Лужина» В. Набокова, «Школа для дураков» Саши Соколова.

Постмодернистский темпоральный модус существенно отличается от временной картины предыдущих литературных традиций, поскольку постмодернизм представляет собой попытку написать «историю настоящего». В силу того, что данный период подобным действием «ломает» традиционный временной модус, возникает и одна из проблем постмодернизма – проблема конца истории.

Постмодернисты трансформируют все базовые категории текста, в том числе и художественное время-пространство. Так, темпоральность на данном этапе литературного процесса достигает нового уровня писательского восприятия (оно субъективно), в частности, из-за применения приема «потока сознания». Особое место отводится рассмотрению читательской рецепции: адресат теперь так же важен, как и адресант, потому что постмодернистский дискурс подразумевает отношения «кодирования/декодирования».

Иллюстрацию специфики художественного воплощения категории времени можно проследить на примере романов «Защита Лужина» Владимира Набокова и «Школа для дураков» Саши Соколова. Эти произведения репрезентируют художественно-литературный корпус эмигрантской прозы и представляют дискурс, оппозиционный соцреалистическому и реалистическому искусству.

Общее представление о постмодернизме дано в работе русско-американского исследователя «Постмодерн в русской литературе» (2000) М. Н. Эпштейна [9], который рассматривает российский постмодернизм в культурно-историческом контексте, указывает истоки, выделяет этапы

данного явления, а также показывает отличие от европейских вариантов постмодерна.

Роман Саши Соколова изучается в контексте разнообразных литературных направлений, о чем пишет Н. Л. Лейдерман («Русский постмодернизм. Поэтика прозы» [5]). Особенности поэтики его произведений рассматриваются в трудах М. Н. Липовецкого («Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики» [6]), И. С. Скоропановой («Русская постмодернистская литература» [7]), М. Эпштейна («Постмодернизм в русской литературе» [9]).

Разные аспекты романа В. Набокова стали предметом научных интересов Б. Бойда, Д. Б. Джонсона, Г. П. Струве, Б. Носика и др. Так, Г. П. Струве [8] дал высокую оценку творчеству писателя, указывал на писательскую индивидуальность автора, сближающую его творчество с произведениями Пруста, Гофмана, Бунина, Чехова. Б. Бойд [2] занялся исследованием природы гениальности, безумия, трагедии одиночества раннего человеческого «я», анализом роли художника, размышлением о беге времени. Г. Барабтарло [1] в статье «Троичное начало у Набокова: о движении набоковских тем» изучает движение от «внутреннего» к «внешнему» в романе. Д. Б. Джонсон [3] осмыслил отношения «текст/предтекст» в романе В. Набокова.

Роман «Защита Лужина» в литературоведении чаще позиционируется как модернистский текст, хотя современные исследователи уже указали на постмодернистскую составляющую данного произведения, например, И. В. Дубровина в статье «Иллюзорный метамир героя романа В. Набокова “Защита Лужина” как знак постмодернистских интенций» [4].

Отметим, однако, что художественная реализация концепции времени в романах В. Набокова и Саши Соколова не становилась предметом отдельного исследования. Между тем сопоставление авторских решений проблемы времени позволит сформировать объективное представление о закономерностях эволюции темпоральной картины мира в постмодернистском дискурсе.

Историко-культурный обзор темпоральных концепций свидетельствует о том, что феномен времени – предмет постоянного интереса известных ученых, представляющих разные векторы научного дискурса. При этом вопрос о времени как всеобщей форме бытия материи, как и прежде, остается открытым. Не исключение и научное истолкование эстетического моделирования темпоральной картины мира, представленной в произведениях изящной словесности.

Художественная темпоральная картина не менее разнообразна, чем парадигма философских концепций времени. Проблематика художественного времени интересует литературоведов со второй четверти XX в., когда

появляются специализированные исследования М. М. Бахтина. Далее его идеи развивают такие ученые, как Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман и др.

Основными методологическими подходами литературоведческого дискурса к осмыслению категории «время» в художественном тексте являются генетический, историко-культурный, семиотический, структуралистский, причем последние два органично связаны с произведениями В. Набокова и Саши Соколова, ставшими объектом нашего исследования.

Саша Соколов – единственный из современных русских писателей, удостоившийся похвалы В. Набокова. Слова «обаятельная, трагическая и трогательная книга», адресованные В. Набоковым роману «Школа для дураков» Саши Соколова, стали визитной карточкой молодого писателя-эмигранта из СССР.

Признание В. Набокова означало больше, чем стандартная похвала зрелого писателя молодому: В. Набоков чуть ли не в одиночку, в течение более чем полувека, строил «здание» русского модернизма как неотделимой части мирового художественного процесса. Эта «линия», продолжающая наследие Серебряного века, встретила с поисками молодой русской литературы, пытавшейся вдохнуть новую жизнь в модернистский опыт, а на самом деле закладывающей основы русского постмодернизма.

Постмодернистский дискурс моделирует время через ненормированность, игровую природу. Темпоральность в литературе постмодернизма проявляется в сосуществовании в тексте приемов коллажа, монтажа, игровых начал, взаимодействия временных модусов. Демиургом художественной действительности становится язык; время же конструируется для каждой личности в отдельности.

Модель времени, художественно созданная Сашей Соколовым, и его герой, пребывающий в специфическом времени-пространстве, во многом сходны с концепцией времени и героя романа В. Набокова.

В основе временной организации романа «Защита Лужина» В. Набокова лежит идея двоемирия, основанная на экзистенциальной оппозиции «жизнь – смерть», «живое – неживое». Однако автор, исключая ценностный аспект этой дихотомии, актуализирует игровой характер времени-пространства: темпоритм жизни уподобляется шахматной игре.

В. Набоков моделирует жизнь Лужина в духе хайдеггеровской идеи временности: герой движется к финалу как конечному пункту бытия через собственную экзатичность и моменты субъективных переживаний знаков смерти, устраняющих понятие повседневности. Темпоральная структура жизни героя представляет собой, с одной стороны, небольшой временной фрагмент (поступление в школу – погружение в мир шахмат), с другой – это вечный круговорот времени, нивелирующий любые эмпирические границы.

Этот второй план представлен в виде пространственного объекта – шахматной доски, на которой расставлены фигуры. Однако время игры не определено: игра может начаться в любой момент или уже идет – в поле жизни человека, где он – жертвенный конь.

Защита героя романа В. Набокова – это защита от враждебного мира, попытка противопоставить хаосу реальности логически выверенный порядок внутреннего бытия личности, противостояние времени человека и времени бытия, обреченное на трагический исход.

Как и В. Набоков в «Защите Лужина», Саша Соколов в романе «Школа для дураков» отказывается от концепции линейного времени и еще более усложняет темпоральную структуру. В его произведении Время становится центральным мирообразом, в поле притяжения которого разворачивается сюжет текста.

В романе «Школа для дураков» реализована модель статического времени: все события происходят в настоящем, их разграничение происходит по принципу «раньше – позже». В этом плане концептуальное поле романа соприкасается с идеями Платона и его представлением о времени, согласно которому статическое время соответствует вечному «миру идей», динамическое – «времени вещей», которое возникает и гибнет, но не существует на самом деле.

В отличие от В. Набокова, Саша Соколов ставит под сомнение «самый ход времени», измеряет бытие личности в категориях природы и языка. Отсюда трансформации реальных образов и людей, демонстрируемые сознанием главного героя, который считает, что имя, название – бессмысленная условность. В сюжете романа время тянется в разные стороны, умершие сосуществуют с живущими, железнодорожная ветка трансформируется в ветвь акации, а потом становится девушкой по имени Вета и т. п.

В «Школе для дураков» сопоставляются эмпирический и сакральный временные планы. Приметы эмпирического времени имеют реальный характер, однако они позиционируются как бессмысленные, ненужные, глупые (надо приносить в школу тапочки, учиться на инженера и «отвечать на все вопросы» и т. п.). Этот временной план дисгармоничен, в отличие от второго, сакрального, наполненного идеальной гармонией мира, соединенного с природой. Центром сакрального времени становится мифологема «Река», которая называется Лета и позволяет автору «обратить время», повернуть течение от смерти к бессмертию. В целом концепция времени в романе «Школа для дураков» характеризуется взаимопроникновением, совмещением и замещением антиномичных пространственных деталей и временных состояний.

Романы «Защита Лужина» В. Набокова и «Школа для дураков» Саши Соколова иллюстрируют специфику художественного воплощения време-

ни в постмодернистском дискурсе, являющегося оппозиционным соцреалистическому и реалистическому типам словесного искусства.

Список использованной литературы

1. Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 457 с.
2. Бойд, Б. Набоков. Русские годы. Биография / Б. Бойд. – СПб. : Симпозиум, 2010. – 720 с.
3. Джонсон, Д. Б. Миры и антимирсы Владимира Набокова. – СПб. : Symposium, 2011. – 695 с.
4. Дубровина, И. В. Иллюзорный метамир героя романа В. Набокова «Защита Лужина» как знак постмодернистских интенций / И. В. Дубровина // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания : сб. материалов VI Междунар. студ. науч.-практ. конф., Новосибирск, 18 мая 2011 г. / Центр развития науч. сотрудничества ; под общ. ред. С. С. Чернова. – Новосибирск : ЦРНС, 2011. – № 6. – С. 93–103.
5. Лейдерман, М. Н. Русский постмодернизм: поэтика прозы : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01, 10.01.08 / М. Н. Лейдерман ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1996. – 39 с.
6. Липовецкий, М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. – Екатеринбург : УрГПУ, – 1997. – 317 с.
7. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / И. С. Скоропанова ; 3-е изд., испр. и доп. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 608 с.
8. Струве, Г. П. Русская литература в изгнании / Г. П. Струве. – М. : YMCA-press, 1996. – 445 с.
9. Эпштейн, М. П. Постмодерн в русской литературе / М. П. Эпштейн. – М. : Изд. Р. Элинина, 2000. – 368 с.

Oksana Kizun (Brest)

THE CONCEPT OF TIME IN THE LITERARY WORLD OF NOVELS “LUZHIN DEFENSE” BY V. NABOKOV AND “SCHOOL FOR FOOLS” BY SASHA SOKOLOV

Keywords: temporality, postmodernism, discourse, stream of consciousness, time perception, play, polyphony, space-time oppositions.

Summary. The subject of research in this article is the methods and techniques of artistic implementation of the concept of time in the novels “Luzhin Defense” by V. Nabokov, “School for Fools” by Sasha Sokolov.

К содержанию

УДК 373.2

НАТАЛЬЯ КОБЕЦ

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

Научный руководитель – Вяч. Н. Смаль, канд. филол. наук, доцент

ЮМОРИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОЦЕССЕ УЧРЕЖДЕНИЙ ДОШКОЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Ключевые слова: смех, ирония, юмор, небылицы, теория несоответствия.

Аннотация. В работе представлен анализ использования юмористической литературы в образовательном процессе учреждений дошкольного образования. Рассматриваются познавательные и воспитательные особенности различных литературных жанров, функциональная направленность юмористических текстов, которые предполагают сформированность у детей навыков анализировать, сравнивать, оценивать.

Смех, юмор, комическое в литературе выполняют важные функции в жизни ребенка: помогают социализироваться, самоидентифицироваться, дают образцы компромиссов и поведения в сложных обстоятельствах. В Древней Греции и Риме сатира широко использовалась для исправления нравов (комедии Аристофана, Лукиана, Пигрета и др.). Концепция Аристотеля определяла назначение комедии как высмеивание, не причиняющее обиды и страданий. В эпоху средневековья юмор становится более саркастичным и жестоким, однако в среде литераторов агрессивные формы смеха особой популярностью не пользовались. Ряд исследователей (В. Я. Пропп, М. М. Бахтин и др.) связывали юмор с игрой, карнавальной культурой. Современных детей важно знакомить именно с такими юмористическими произведениями: игровыми, развлекательными, дидактическими, осуждающими негативные стороны жизни, снимающими напряжение и формирующими у подрастающего поколения эмоциональную сферу, оптимизм, уверенность.

В фольклоре и авторской литературе исторически сложились специфические жанры юмора – шутка, карикатура, анекдот, частушка, байка, комедия, пародия и др. В работе с дошкольниками редко используют басни, так как детям данного возраста сложно понять аллегорический подтекст произведений. Сложности возникают и в восприятии юмора на основе игры слов, словесных каламбуров. В учреждениях дошкольного образования в детском чтении чаще всего используются юмористические стихи и рассказы, сказки с элементами иронии и смеха. Однако в рекомендационном списке литературы для дошкольников в «Учебной программе дошкольного образования» юмористических произведений очень мало.

Юмористические тексты должны развлекать и воспитывать малышей. Рассказы Н. Н. Носова, М. М. Зощенко, стихи К. И. Чуковского, С. Я. Маршака, А. Л. Барто, С. В. Михалкова являются классикой детского юмора. В них даются моральные ориентиры, высмеиваются лень, непослушание, жадность, заносчивость, неаккуратность, трусливость, завистливость. Старшим дошкольникам посильно воспринять содержание и авторский замысел юмористических рассказов Н. Н. Носова «Живая шляпа», «Бобик в гостях у Барбоса», «Фантазеры», герои которых – непоседы, выдумщики, затейники – попадают в смешные и поучительные истории.

Дети могут радоваться и смеяться, когда герои совершают нелепые поступки. Маленькие слушатели не осуждают героев, а иногда даже ставят себя на их место. Их привлекает в первую очередь смелость героев, их инициатива, что позволяет детям переоценить свои возможности и отсутствие жизненного опыта. Неудачи не порождают страх, не обескураживают, а вызывают смех, желание фантазировать. Чувство юмора у детей зачастую является специфической позитивной реакцией на противоречия жизненного опыта и окружающего мира, что является проявлением теории несоответствия (*incongruity theory*), когда дети осознают, что так быть не должно, что-то идет не так, противоречит логичности, последовательности, правильности. Именно поэтому дошкольников привлекают тексты-небылицы. Иногда дети смеются над жестокостью, что свидетельствует о желании освободиться от внутреннего страха, тревоги, напряжения. Педагогу необходимо помогать в формировании чувства юмора у дошкольников, подбирать хорошие книги, организовывать беседы по содержанию. «Поскольку у ребенка жизненный опыт очень мал, он часто видит только внешнюю сторону. Например, ребенок может засмеяться с пожилого человека, который упал. Задача взрослых: воспитывать в ребенке такие эмоции, как сочувствие к чужому несчастью, чувство стыда и виновности за свой плохой поступок. Как не странно, но именно чувство юмора и умение представить себе и посмотреть на себя со стороны, помогает развитию сочувствия. Исследователи пришли к выводу о том, что наиболее “веселым” можно считать возраст 6 лет, когда ребенок смеется и хохочет по 300–400 раз в день» [1, с. 2]. Именно поэтому воспитатель не только читает или рассказывает литературное произведение, но и предлагает сравнить его с другими текстами, высказать свое отношение к героям, задает вопросы, подталкивающие детей к осознанию смысла и авторской идеи.

Таким образом, в учреждении дошкольного образования необходимо вести спланированную, целенаправленную работу по формированию чувства юмора у детей на специально организованных занятиях и вне их. Юмористические произведения, выполняя моральную, эстетическую, интеллектуальную, социальную функции, особым образом регулируют взаи-

моотношения взрослых и детей, являются стимульным средством воспитания, активизируют речевые высказывания. Уровень осмысления детьми юмористических текстов отражает сформированность навыков анализа, сравнения, оценки, характеризует заботы и волнения дошкольников, этап их взросления.

Список использованной литературы

1. Развитие чувства юмора у детей дошкольного возраста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://infourok.ru/razvitiie-chuvstva-yumora-u-detey-doshkolnogo-vozrasta-2488360.html>. – Дата доступа: 01.04.2021.

Natalia Kobets (Brest)

HUMOROUS LITERATURE IN THE EDUCATIONAL PROCESS OF PRESCHOOL EDUCATION INSTITUTIONS

Keywords: laughter, irony, humor, tall tales, the theory of inconsistency.

Summary. The article analyzes of the use of humorous literature in the educational process of preschool education institutions. The cognitive and educational features of various literary genres, the functional orientation of humorous texts, which assume the formation of children's skills to analyze, compare, and evaluate are regarded.

К содержанию

УДК 811'42+316.77

АННА КОНОНОВА

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Научный руководитель – А. А. Булгакова, канд. филол. наук, доцент

**ИЗУЧЕНИЕ ЦЕЛЕВОЙ АУДИТОРИИ КАК ОСНОВА
РАЗРАБОТКИ КОММУНИКАЦИОННОЙ СТРАТЕГИИ
В СОЦИАЛЬНЫХ СЕТЯХ (НА ПРИМЕРЕ НАУЧНОЙ
БИБЛИОТЕКИ ГРГУ ИМ. ЯНКИ КУПАЛЫ)**

Ключевые слова: SMM-стратегия, социальные сети, коммуникация, целевая аудитория, ценности, потребности.

Аннотация. Статья содержит обоснование необходимости изучения целевой аудитории организации для разработки SMM-стратегии. В качестве базисного субъекта рассматривается научная библиотека Гродненского государственного университета имени Янки Купалы. Представляются результаты исследования целевой аудитории социальных сетей библиотеки посредством анкетирования, определяются ее социально-демографические характеристики, выявляется степень удовлетворенности услугами, обозначаются потребности пользователей в определенных видах контента. Исследование служит основой для подготовки качественного ведения социальных сетей.

В настоящее время учреждения культуры, к числу которых относятся и библиотеки, являются полноправными субъектами рыночной экономики (в том числе цифровой экономики) и находятся в том же положении, что и коммерческие организации. Для успешной адаптации к изменившейся внешней среде им необходимо использовать маркетинговые стратегии, расширять общественные связи, выходить в цифровое пространство. Во многих библиотеках меняется структура, формируются новые подразделения, задачей которых является налаживание коммуникации со стейкхолдерами. В традиционный язык их деятельности входят такие новые понятия, как «маркетинг», «PR», «реклама», «комьюнити-менеджмент». Продолжая заниматься основной профессиональной деятельностью, библиотеки активно продвигают мероприятия, адресованные посетителям, прислушиваются к их пожеланиям и изучают их потребности.

Желание удержать аудиторию, не потерять посетителей усиливается, и современным библиотекам уже недостаточно выхода в сетевое пространство. Чтобы комплексно воздействовать на своих посетителей, формировать их лояльность, необходимо осваивать различные инструменты коммуникации, одним из которых является SMM (social media marketing), дающий возможность продвигать через социальные платформы информаци-

онные продукты, а также создавать и улучшать имидж организации. В социальных сетях легче узнать свою целевую аудиторию, выйти на нее, получить обратную связь, формировать имидж, повысить информированность о продуктах и услугах базисного субъекта, а также увеличить спрос на них. Налаживание коммуникации в социальных сетях важно и потому, что оно основано на субъект-субъектном взаимодействии, предполагает персонифицированные обращения, прямое общение и обратную связь.

Социальные сети рассматриваются как возможность осуществления библиотечного обслуживания в двух аспектах: как пространство для традиционных библиотечных услуг и как инструмент для создания новых форм взаимодействия с пользователями [1]. Там же мы найдем ответы на вопросы, как выглядит современный читатель, какие у него интересы, какой он желает видеть современную библиотеку и каковы вообще прогнозы по чтению книг.

Итак, задача современной библиотеки – освоить коммуникацию в социальных сетях, тогда реальное и виртуальное пространство библиотек будет комфортным для пользователей и они будут видеть в них качественно новые возможности информационной и социальной поддержки [2], что особенно важно для работы библиотек со своей аудиторией – участниками образовательного процесса. При этом следует отметить, что при планировании работы с SMM необходимо четко представлять цели и задачи этой коммуникационной деятельности, а также параметры для оценки своей работы. Необходимо понимать, для чего нужен SMM, почему пользователи в социальных сетях должны заинтересоваться именно данным предложением. Спонтанная, хаотичная работа с социальными сетями библиотеки не принесет результата. Как утверждает Д. Халилов, продвижение в социальных сетях не может строиться интуитивно – необходимо выстраивать определенную стратегию [цит. по: 3]. Как известно, основой любой стратегии, в том числе коммуникационной, являются исследования. Поскольку в социальных сетях происходит непосредственная коммуникация с пользователями, для привлечения туда посетителей и эффективного взаимодействия с ними необходимо изучение целевой аудитории (далее – ЦА).

Мы разрабатываем коммуникационную стратегию для научной библиотеки ГрГУ имени Янки Купалы. Она имеет богатую историю (более 80 лет) и библиотечный фонд, насчитывающий более 650 тыс. экземпляров документов. Библиотека включает в себя 10 абонементов и 9 читальных залов, располагает сектором периодических, справочных изданий и диссертационного фонда, переплётной мастерской, то есть может оказывать разнообразные услуги. Сотрудничает с информационными центрами и библиотеками Республики Беларусь, Российской Федерации и европейскими партнерами, что позволяет использовать их информационные ресурсы.

Посетители могут воспользоваться базами данных научной электронной библиотеки eLibrary.ru, издательства «Лань» ЭБС, электронной библиотеки Юрайт, EBSCOhost, ScienceDirect, Scopus, Harvard Business Review Россия и других библиотек.

Ядро ЦА научной библиотеки ГрГУ имени Янки Купалы составляют преподаватели и студенты университета, учащиеся его колледжей. Услугами библиотеки пользуются также студенты и преподаватели Гродненского государственного аграрного и медицинского университетов, представители других учреждений, занимающиеся образовательной или научной деятельностью. Для более детального описания ЦА, создания ее портрета мы провели исследование.

В качестве метода исследования был выбран анкетный опрос, так как он больше, чем другие, способствует достижению цели – изучению потребностей ЦА в социальных сетях научной библиотеки: респондент свободен в выборе варианта ответа на вопрос и выражении своего мнения; влияние исследователя на ход и результат опроса сведено к минимуму; процедура обеспечивает полную анонимность, конфиденциальность и отсутствие коммуникативного и психологического барьера между анкетером и респондентом; респондент самостоятельно работает с анкетой, понимает вопрос, обдумывает его и отвечает в соответствии со своими знаниями, убеждениями и ценностными ориентациями.

Исследование ЦА социальных сетей научной библиотеки проводилось методом простого случайного отбора. Было распечатано 50 анкет, 46 из которых были отданы в библиотеку и раздавались библиотекарями потребителям услуг. 4 анкеты были оставлены на кафедре для профессорско-преподавательского состава с целью сохранения репрезентативности. Все анкеты были отданы на самозаполнение.

Общее число библиотечных учётных карточек на обучающихся составляет 12 711 и 1 068 для профессорско-преподавательского состава, что составляет в сумме 13 779 – генеральную совокупность. Доверительная вероятность составила 85 %, доверительный интервал – 10,16 %. Таким образом, выборочная совокупность составила 50 анкет.

Таким образом, в исследовании приняли участие 50 респондентов, 36 % из которых выбрали мужской пол, 60 % – женский и 4 % – другое. 88 % из них в возрасте от 17 до 25 лет, 8 % – от 26 до 35 лет, 4 % – от 36 до 45 лет. Среди них 43 студента (-ки), 2 магистранта (-ки), 1 аспирантка, 3 представительницы профессорско-преподавательского состава и 1 респондент в категории «Другое».

Респондентам предлагалось оценить качество предлагаемых библиотекой услуг и предложить пути их повышения, а также, что было для нас наиболее важно, оценить в целом осведомленность о существовании тех

или иных услуг. Результаты получились следующими: библиотечно-информационные услуги могут оценить 70 % респондентов (-ок), 14 % знают о существовании, 4 % пользовались. Из 35 респондентов (-ок), способных оценить услуги, высший балл поставили 34 %, 4 – 26 %, 3 – 8 % и 1 – 2 %.

Электронный каталог научной библиотеки ГрГУ имени Янки Купалы смогли оценить 74 %, 12 % осведомлены о нем и 4 % используют. На 5 оценивают 28 %, на 4 – 16 %, на 3 – 24 %, на 2 – 2 %, на 1 – 4 % опрошенных.

Доступ к базам данных по подписке и в тестовом режиме способны оценить 48 %, 22 % владеют информацией о нем, при этом не пользовались. Баллы распределились следующим образом: на 5 оценивают 12 %, на 4 – 16 %, на 3 – 14 %, на 2 – 2 %, на 1 – 4 % респондентов.

Межбиблиотечный абонемент и электронную доставку документов могут оценить меньше половины (42 %) респондентов, знают о ней, но не используют 24 %. Из опрошенных 12 % оценивают высшим баллом, 10 % выставили 4, 12 % – 3, 2 % – 2 и 6 % – 1.

Определение УДК, ББК оценили 52 %, 20 % из них полностью удовлетворены качеством услуги. Услугу «Спроси библиотекаря» могут оценить 56 % (оценка варьируется от 3 до 5 баллов), знают о ней, но никогда не пользовались 10 %. О платных услугах, которые предоставляет библиотека, осведомлены 22 % опрошенных, из них пользовались услугой лишь 4 %.

Следующий блок вопросов касался социальных сетей. Самыми популярными из них оказались ВКонтакте (40 %) и Instagram (38 %). 38 % опрошенных знают о присутствии библиотеки в данных социальных сетях, не подписаны на ее аккаунты; 30 % являются подписчиками и 30 % впервые об этом слышат. 35 % удовлетворены информацией в постах, 20 % нравится визуальное оформление, такому же количеству импонирует подача материала. 25 % опрошенных хотя и являются подписчиками, но не следят за обновлениями в аккаунтах библиотеки.

На вопрос об источнике информации о странице библиотеки в социальных сетях 10 % ответили, что увидели аккаунты в рекомендациях, ещё 8 % узнали от коллег и знакомых, а 6 % пришли по совету работников (-иц) библиотеки. 25,6 % респондентов не видят смысла подписываться и следить за информацией на страницах библиотеки, столько же ответили, что никогда не подписываются на подобные аккаунты. 23,1 % отталкивает неинтересный, на их взгляд, контент и такой же процент не устраивает непривлекательное, по их мнению, визуальное оформление.

Подписчикам на страницы библиотеки больше всего не хватает информации о новых поступлениях, об услугах и возможностях, которые предоставляет библиотека, информации о жизни библиотеки «за кулисами» и ивентах, организуемых ею. Подобная информация стала бы мотиватором для подписки на аккаунты для большинства опрошенных из числа тех, кто

не подписан на библиотеку. При этом 5 % респондентов не придут на страницы библиотеки в социальных сетях даже при наличии в аккаунтах интересующей их информации.

Таким образом, в результате изучения целевой аудитории научной библиотеки ГрГУ имени Янки Купалы, ее характеристик, потребностей и поведения в социальных сетях мы пришли к следующим выводам:

1. Основная социально-демографическая группа пользователей услугами библиотеки – это студенты (-ки) высшего учебного заведения в возрасте от 17 до 25 лет, которые чаще всего пользуются социальными сетями ВКонтакте и Instagram.

2. Респонденты достаточно часто могут оценить услуги и при этом оценивают их высоко. Но услуги, которые оказываются непосредственно для научной деятельности – электронный каталог, межбиблиотечный абонемент и электронная доставка документов, доступ к базам данных – не пользуются большим спросом.

3. Треть целевой аудитории подписана на аккаунты библиотеки в социальных сетях, треть знает об их существовании, но не является подписчиками, треть не осведомлена об их наличии. По количеству подписчиков лидируют такие социальные сети, как ВКонтакте и Instagram.

4. Аудитории недостаточно информации о внутренней жизни библиотеки, о новых поступлениях, об услугах и возможностях, которые предоставляет библиотека, о внутренней жизни библиотеки как структурного подразделения университета и ивентах, организуемых ею. Такой контент привлек бы 25 % аудитории, а потому именно он должен стать основой постов в социальных сетях. Еще 10 % можно привлечь, размещая посты развлекательного и вовлекающего характера.

Данное исследование, представляющее портрет целевой аудитории научной библиотеки ГрГУ имени Янки Купалы, может послужить отправной точкой для подготовки качественного ведения социальных сетей, определения конкретных запросов от целевой аудитории, что позволило бы укрепить имидж научной библиотеки и университета, увеличить лояльность потребителей, повысить культуру осознанного пользования услугами, улучшить качество образовательного процесса.

Список использованной литературы

1. Алексейчик, П. Продвижение библиотеки в социальных сетях: анализ зарубежного опыта / П. Алексейчик // Проблемы экономики и информационных технологий : материалы 54 науч. конф. аспирантов, магистрантов и студентов, Минск, 23–27 апр. 2017 г. / Белорус. гос. ун-т информатики и радиоэлектроники ; редкол.: ??? – Минск : БГУИР, 2018. – С. 90–92.

2. Неретина, Е. А. Использование интегрированных маркетинговых коммуникаций в продвижении образовательных услуг вуза / Е. А. Неретина, А. Б. Макарец // Интеграция образования. – 2013. – № 1. – С. 3–12.

3. Нигматзянова, А. В. SMM как неотъемлемая часть коммуникативной политики современных компаний в сети Интернет / А. В. Нигматзянова // Регион. проблемы преобразования экономики. – 2018. – № 12. – С. 354–359.

Anna Kononova (Grodno)

**STUDY OF THE TARGET AUDIENCE AS A BASIS FOR DEVELOPING
A COMMUNICATION STRATEGY ON SOCIAL NETWORKS
(ON THE EXAMPLE OF THE SCIENTIFIC LIBRARY OF YANKA KUPALA
STATE UNIVERSITY OF GRODNO)**

Keywords: SMM strategy, social networks, communication, target audience, values, needs.

Summary. The article contains the grounding for the need to study the target audience of the organization to develop SMM strategy. The Scientific Library of Yanka Kupala State University of Grodno is considered as a basic subject. The results of the study of the library's social networks target audience through a questionnaire are presented, its socio-demographic characteristics are determined, the degree of satisfaction with services is revealed, the needs of users in certain types of content are indicated. The study serves as the basis for preparing high-quality social media management.

[К содержанию](#)

УДК 070+316.77

EMILIA KURPISZ

Polska, Siedlce, Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach
Kierownik naukowy – dr A. Roguska

KOMUNIKACJA WERBALNA W CZASIE PANDEMII COVID-19 WŚRÓD STUDENTÓW

Słowa kluczowe: komunikacja werbalna, pandemia, studenci, umiejętności interpersonalne, relacje, nauczanie on-line.

Streszczenie. Badania ujawniły, że bezpośrednia komunikacja werbalna w odczuciu studentów zmieniła się podczas pandemii COVID-19. Dostrzegają plusey i minusy zaistniałej sytuacji. Przeważają skutki ujemne. Ludzie stają się anonimowi, oddalają się od siebie, zanika potrzeba budowania więzi spoza kręgu najbliższego otoczenia.

Wstęp. Relacje międzyludzkie stanowią trzon prawidłowego funkcjonowania społeczeństwa. Dla każdego człowieka interakcja z innymi ludźmi jest wewnętrzną potrzebą, której często sobie nie uświadamia, dopóki nie zacznie odczuwać jej braku. Pandemia COVID-19, która zdominowała cały współczesny świat jest tego jak najlepszym dowodem. Anna Okutna-Skowroń podejmując temat trudności w utrzymaniu relacji z innymi powiedziała, że ponieważ nasze organizmy są podobne, już chociażby na podłożu biologicznym, odczuwamy fizyczną potrzebę kontaktu z drugim człowiekiem. Utrzymywanie kontaktu z innymi zmniejsza między innymi poziom kortyzolu, hormonu odpowiedzialnego za eskalację stresu [4]. Anna Jawor także odniosła się do tej myśli, wspominając o fatalnym wpływie pandemii w kontekście interakcji międzyludzkich, ponieważ siłą rzeczy boją się oni zakażenia i stosując się do zaleceń sanitarnych, izolują się od innych zachowując nakazany dystans [1].

Andrzej Koniuk stoi na stanowisku, że kluczem do właściwych relacji i umiejętności interpersonalnych jest komunikacja [2]. Jak można zauważyć z obserwacji dzisiejszej codzienności, może ona być dość ograniczona z powodu braku możliwości tradycyjnych spotkań. Jeśli chodzi o młodzież i dorosłych komunikacja za pomocą dobrodziejstw techniki jest dla nich dostępna. Jednak nic nie zastąpi zabawy i rozmowy z rówieśnikiem małemu dziecku, które dostęp do mediów społecznościowych ma w pewien sposób ograniczony (brak konta na portalach społecznościowych ze względu na wiek, w przypadku małych dzieci, brak własnego telefonu komórkowego). Niedogodność w możliwości kontaktowania się z innymi mogą także odczuć seniorzy, którzy mogą mieć problem w odnalezieniu się w dzisiejszych mediach.

Socjolog Paula Pustułka na podstawie badań wysnuła wniosek, że unikanie i ograniczanie kontaktu z innymi wcale nie jest jednoznaczne z utratą

więzi, a jedynie podjętą odpowiedzialnością za siebie i innych oraz przejawem solidarności [5].

Konrad Maj radzi jednak, aby nie przejmować się napotkanymi przeciwnościami i starać się jak najlepiej wykorzystać dostępne środki w procesie komunikacji. Dla niektórych może będzie to trudne do wykonania, jednak warto przemóc się, aby choć w sam sposób werbalny, w czasie kiedy przekaz niewerbalny jest ograniczony, utrzymywać relacje z innymi [3]

Metodologia badań własnych. Celem badania było badawcze przyjrzenie się bezpośredniej komunikacji werbalnej studentów w dobie pandemii. W badaniach wykorzystano metodę sondażu diagnostycznego oraz technikę ankiety. Narzędziem badań był autorski kwestionariusz ankiety. W oparciu o tematykę i cel badań, sformułowano następujące problemy badawcze: 1. Jak wygląda bezpośrednia komunikacja werbalna w dobie pandemii koronawirusa? 2. Jakie znaczenie ma bezpośrednia komunikacja werbalna dla osób poddanych badaniu? 3. Jaki stosunek badani mają do zdalnej formy studiowania w kontekście komunikacji? 4. Jak zmieniła się bezpośrednia komunikacja zdaniem młodych ludzi podczas trwania pandemii COVID-19?

Badania przeprowadzono on-line wśród 50 studentów: 41 (91,1 %) studiów stacjonarnych oraz 9 (8,9 %) studiów niestacjonarnych w styczniu 2021 roku. Wyboru ankietowanych dokonano losowo.

Analiza badań. Badania pokazały, że tylko 46 % respondentów prowadzi dłuższe rozmowy z innymi kilka razy dziennie, pozostali podejmują takie rozmowy raz dziennie (24 %), kilka razy w tygodniu (18 %), a nawet rzadziej niż raz w tygodniu (12 %).

Ponadto podczas rozmów w ciągu dnia zaledwie 36 % poświęca na to więcej niż jedną godzinę. 48 % poświęca na to około godziny, 12 % kilka minut, a pozostali (4 %) przekazują lub odbierają zdawkowe informacje.

Jeśli chodzi o postrzeganie ważności komunikacji werbalnej dla ankietowanych to większość z nich uważa za znaczące prowadzenie rozmów twarzą w twarz (66 %), pozostali natomiast (34 %) utrzymuje, że zależy to od treści rozmowy.

88 % biorących udział w badaniu zaznaczyło, że brakuje im bezpośrednich rozmów z innymi, pozostali (12 %) odpowiedzieli, że nie odczuwają takiego braku.

Komunikując się za pomocą nowoczesnych urządzeń technologicznych respondenci najczęściej robili to za pomocą komunikatora internetowego (54 %). Podczas takiej rozmowy jednak tylko 2 % zdecydowanie skupiała się na swoim rozmówcy. 26 % odpowiedziało, że owszem skupiali się, ale jednocześnie podejmowali w tym czasie inne czynności. W przypadku 18 % badanych bywało różnie w zależności od tego, z kim prowadzili rozmowę, czego dotyczyła czy byli w tym czasie zajęci.

Studentów zapytano o stosunek do zdalnej formy studiowania i możliwość wypowiedzi podczas zajęć on-line. Połowa ankietowanych odpowiedziała, że woli zabierać głos z włączoną kamerą. Zaledwie 10 % preferuje bycie widocznymi podczas wypowiedzi, pozostali najchętniej napisaliby odpowiedź na zadane pytanie na czacie (16 %) lub nie odzywaliby się w ogóle (24 %). Ankietowani wyrazili chęć powrotu na zajęcia stacjonarne w 46 %, 34 % wolałoby rozwiązanie hybrydowe. Zdalny tryb nauczania w dalszym ciągu preferuje 16 %. Zaledwie 2 % badanych stwierdziło, że nie ma dla nich znaczenia, czy wolą nauczanie zdalne czy stacjonarne.

W badaniu podjęto także pytania otwarte mające na celu dostarczenie informacji o postrzeganiu zmian, jakie dokonały się w bezpośredniej komunikacji werbalnej wraz z rozwojem pandemii koronawirusa. Ankietowani wyeksponowali pozytywne skutki w poszczególnych dziedzinach życia. Między innymi zdalne funkcjonowanie uniwersytetów umożliwiło studentom jednoczesne podjęcie pracy. W większości jednak badani ubolewali nad ograniczoną możliwością spotkań na żywo i koniecznością przeprowadzania rozmów za pomocą mediów, czyli komunikacji zdalnej. Studenci uważają, że taki sposób prowadzenia rozmowy utrudnia wyrażanie emocji i prowadzenie dłuższych, rozbudowanych wypowiedzi. Co więcej, niektórzy z badanych uważają, że zdalna forma komunikacji uniemożliwia nawiązanie nowych przyjaźni (szczególnie jeśli chodzi o studentów pierwszego roku) oraz utrudnia wypowiadanie się podczas zajęć i udział w nich w sposób aktywny. Wpływa to na trudności w lepszym poznawaniu się, integrowaniu i budowaniu więzi.

Podsumowanie. Wyniki badań ujawniły, że bezpośrednia komunikacja werbalna w odczuciu studentów zmieniła się podczas pandemii koronawirusa. Dostrzegają oni zarówno plusy, jak i minusy zaistniałej sytuacji. Niewątpliwą zaletą jest możliwość prowadzenia dłuższych rozmów z najbliższymi i pielęgnowanie relacji naprawdę ważnych dla poszczególnych ludzi. Respondenci odbierają też pozytywnie możliwość kontaktowania się w każdej chwili z osobami z którymi dzieli je duża odległość. Mimo to przeważają wady zdalnej formy komunikacji. Ludzie stają się anonimowi, oddalają się od siebie, zanika potrzeba budowania więzi spoza kręgu najbliższego otoczenia. Ciągłe przebywanie w domu często skutkuje brakiem tematów do rozmów, ponieważ w codziennej rutynie nie dzieje się nic, o czym chcielibyśmy opowiadać komuś innemu. Poprzez natłok obowiązków i brak możliwości zobaczenia się na żywo, siłą rzeczy kontakt z drugim człowiekiem traci na głębi przekazu i przekazie wachlarza emocji. Zastanawia jakość bezpośredniego komunikowania się po wyjściu z pandemii.

Spis wykorzystanej literatury

1. Jawor, A. za: J. Leśnicka. Pandemia fatalnie wpływa na relacje międzyludzkie [Zacob elektroniczny] / J. Leśnicka. – Tryb dostępu: <https://www.rp.pl/Covid-19/200819655-Pandemia-fatalnie-wplywa-na-relacje-miedzyludzkie.html> – Data dostępu: 16.02.2021.
2. Koniuk, A. Jak budować relacje w czasie epidemii? / A. Koniuk. – Tryb dostępu: <https://tqmsoft.com/pl/qnowhow/2020-03-23/jak-budowac-relacje-w-czasie-epidemii>. – Data dostępu: 13.02.2021.
3. Maj, K. Jak utrzymać relacje w czasach pandemii? Rozmowa z psychologiem społecznym / K. Maj. – Tryb dostępu: <https://media.ergohestia.pl/pr/496070/jak-utrzymac-relacje-w-czasach-pandemii-rozmowa-z-psychologiem-spoecznym>. – Data dostępu: 03.02.2021.
4. Okrutna-Skowroń, A. Wasze sprawy: jak dbać o relacje podczas pandemii? / A. Okrutna-Skowroń. – Tryb dostępu: <https://pzn.org.pl/wasze-sprawy-jak-dbac-o-relacje-podczas-pandemii>. – Data dostępu: 22.02.2021.
5. Pustułka, P., Relacje i spotkania Polaków w czasie pandemii. Dom bezpieczną przystanią. / P. Pustułka. – Tryb dostępu: <https://www.vox.pl/artykul-relacje-i-spotkania-polakow-w-czasie-pandemii>. – Data dostępu: 10.03.2021.

Emilia Kurpisz (Polska)

VERBAL COMMUNICATION DURING THE COVID-19 PANDEMIC AMONG STUDENTS

Keywords: verbal communication, pandemic, students, interpersonal skills, relationships, online learning.

Summary. The research reveals that direct verbal communication as perceived by students changed during the COVID-19 pandemic. They see the pros and cons of the situation. Negative effects predominate. People become anonymous, they distance themselves from each other, the need to build relationships outside the circle of their immediate surroundings disappears.

К содержанию

УДК 82.0

КРИСТИНА ЛЕОНЧУК, ЯНИНА БЕРЕСТЕНЬ

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

Научный руководитель – Вяч. Н. Смаль, канд. филол. наук, доцент

**ФИЛОСОФСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА СКАЗКИ
АНТУАНА ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»**

Ключевые слова: творческая манера, философская проблематика, рефлексия, инклюзивность, символ, метафора.

Аннотация. В работе представлено исследование философской проблематики сказки-притчи Антуана де Сент-Экзюпери «Маленький Принц», трактуются авторские концепции «бытия», «смысла жизни», «детства», «одинокчества», «дружбы», «любви». Показана обусловленность философичной манеры писателя общими литературными тенденциями и обстоятельствами личного характера.

Философия является одной из попыток человека справиться со сложными мировоззренческими проблемами. Важные, смыслодержающие проблемы затрагиваются во многих литературных текстах, однако из великого множества принято называть философскими именно те, в которых раскрыто глубочайшее критико-рефлексивное отношение к жизни, в которых содержание ориентирует читателя на истину и доброту. В этом смысле творчество ряда писателей называют философским, некоторых считают основоположниками новых философских учений (Ж. П. Сартр, А. Камю, Г. Г. Маркес, Ф. М. Достоевский, У. Эко и др.).

Выдающимся писателем-философом можно назвать А. де Сент-Экзюпери. Его сказка «Маленький Принц» – образец философской притчи, в которой посредством иносказания (символами, аллегориями, метафорами) автор раскрывает ряд философских проблем: добра и зла, любви, дружбы, внутренней красоты человека, смысла человеческой жизни, смерти, одинокчества, взаимоотношения толпы и личности и др.

Особым образом в произведении «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери выявлена философская проблема детства. В художественном мире писателя детство – не только биологический возраст, но и особое состояние мировидения, мировосприятия и самопроявления духовности, интуитивности, любознательности, эмоциональности, фантазирования, игр-рисунков. Противопоставление я-взрослого и я-ребенка основано на концепции инклюзивности как особой включенности личности в бытие, на противопоставлении принципов потребительства, бездуховности, эгоизма и культуры соучастия, этичности и проявления творчества. В этом смысле

сказка А. де Сент-Экзюпери представляет собой специфическую философскую концепцию охраны детства и возвращения взрослому детской нравственности, умения ценить каждое мгновение и бережно относиться к окружающим. По справедливому замечанию Л. Г. Александровой, «мир детства – это мир фантазий и чудес, мечтаний и сбываний, неизвестно каким образом. Детство обладает своей оптикой мировидения, радужно-калейдоскопичный ряд которого создается посредством бессознательных импульсов, воображения, ярких вспышек эмоций, непосредственности, алогичности, замешанной на абсурде и нонсенсе. В итоге рождается уникальное пространство, удержать которое как в памяти, так и на протяжении жизни удастся немногим. Философская притча французского летчика насыщена символами, несущими в себе энергичные заряды того, чего не хватает человеку во взрослой жизни, и связанными с искренностью и чистотой человеческих взаимоотношений, чуждых искусственности и лицемерия. Символы притчи не только многозначны, но порой и противоречивы: они включают в себя полярные понятия и ценности (среди них добро и зло, жизнь и смерть), что позволяет говорить об их философичности» [1, с. 31].

Мир я-взрослого и я-ребенка в сказке интерпретируется на основе разделения бытия на реальное и идеальное. В сказке значимым является метафора детства как светильника: человеку важно пронести свет детства через всю жизнь, избавляясь от комплексов и воплощая мечты. Идеальным в окружающем мире, по мнению автора, является «то, чего не увидишь глазами» [2, с. 76], например смех, показанный в сказке «точно родник в пустыне» [2, с. 84]. Детство – мир особого пространства и времени. Для детей пространство бесконечно протяженно и одновременно универсально познаваемо благодаря воображению и виртуальности. Так, для Маленького Принца не составляет особого труда перемещаться между планетами, астероидами, звездами.

Маленький Принц символизирует чистоту, бескорыстие, чуткое видение мира, потребность в любви, заботе, внимании близких людей. В сказке показано, что взрослые, к сожалению, не умеют любить, дружить, жалеть, радоваться настолько чисто, как делают это дети. А если не умеешь отдавать тепло, то оно к тебе и не придет. Поэтому взрослый становится несчастным, не может самореализоваться. А чтобы найти себя, нужно знать две истины, которые открываются в произведении: «зорко одно лишь сердце», «ты всегда в ответе за всех, кого приручил». Именно дети понимают эти истины наиболее правильно, потому что они доверяют больше чувствам. Особый интерес в произведении представляет виртуозная стилизация детской речи с характерными ей упрощенными предложениями, усеченными фразами, диалоговой манерой, вопросно-ответными ходами.

Философская проблема поиска смысла жизни – одна из центральных в произведении. Именно поиск ответов на данный вопрос подтолкнул Маленького Принца к путешествию, к стремлению заглянуть в тайны собственной души. Маленький Принц становится другом для летчика, у которого сломался самолет и закончилась вода. Но главное, что сблизило их, было общение, взгляд маленького мальчика на жизнь, как он относится ко всему, с чем пришлось столкнуться в жизни. Маленький Принц рационально смотрит на мир сквозь призму своего чистого сердца, с внутренним волнением и внешней уверенностью. Его жизнь наполнена смыслом, он умеет трудиться, чувствует, сопереживает, жалеет, радуется и любит. Его образ привлекателен своими живостью и великодушием, именно тем, что отсутствует в жизни его спутников: короля, честолюбца, пьяницы, делового человека, фонарщика, географа. Писатель не дает прямого ответа на вопрос: в чем смысл жизни? Для Маленького Принца смыслом является общение с любимой Розой, ради которой он возвращается на астероид, чтобы продолжать заботиться о ней. Результатом общения с обитателями Земли становится осмысление и признание собственных ошибок и заблуждений.

Смысл человеческой жизни, по мнению автора, – постичь дружбу, любовь и красоту. Ценность дружбы писатель подчеркивает и эпиграфом-посвящением. Расставание со своими друзьями (Лисом и Розой) вызывают одиночество, отчужденность, грусть. Категория дружбы включает такие понятия, как «взаимопонимание», «доверие», «прощение», «взаимопомощь», «ответственность», «заботу».

Проблема дружбы выразительно выявлена через взаимоотношения Маленького Принца и Лиса. «Вы ничуть не похожи на мою розу. – Сказал он им. – Вы еще ничто. Никто вас не приручил, и вы никого не приручили. Таким был прежде мой Лис. Он ничем не отличался от ста тысяч других лисиц. Но я с ним подружился, и теперь он – единственный в целом свете» [2, с. 27]. Дружба – это не корыстные, потребительские отношения между людьми, это нечто большее. Если вы стали другом, значит нужно понимать ответственность этих отношений, значит кто-то нуждается в вас, в вашей поддержке, кто-то готов открыть свою душу, самое сокровенное именно вам.

Философская проблема одиночества выявлена амбивалентно. С одной стороны, одиночество имеет положительный импульс как возможность переосмыслить важнейшие бытийные координаты и в результате вернуть утраченную самость, натуральность. С другой стороны, одиночество негативно, так как представляет собой невозможность реализоваться, удаленность и непонимание других. Несмотря на различные причины, одиночество Маленького Принца и летчика одинаково вынужденное, является результатом кризисных ситуаций. В сказке звучит осуждение потребительских отношений общества и конкретного человека к отдельной лич-

ности, вынужденной, подобно Маленькому Принцу, искать новое место, путешествовать, заводить знакомства с духовно близкими людьми, пробовать области и способы самовыражения, духовного совершенствования. В этой ситуации человек обречен на переживание трагедии, ностальгии, самости. Символом одиночества, духовной жажды, осмысления жизненных ценностей и векторов личностного развития в сказке является образ пустыни. Человечество, в представлении Маленького принца, является странным присутствием людей, которые, не имея достаточного воображения, повторяют то, что им скажут, становятся субъектами манипуляционных тактик. Пустыня – это также и символ опустошенной войной, хаосом, разрухой планеты, в которой процветают эгоизм, алчность, зависть.

Многоаспектно, проблемно выявлена в сказке проблема любви. Сложно сказать, что Маленький Принц счастлив в любви и его отношения не противоречивы, однако главное, что он стремится переосмыслить ценностную шкалу взаимоотношений, пытается постичь смысл любви, поэтому и подчеркивает: «Вы красивые, но пустые. Ради вас не захочется умереть. Конечно, случайный прохожий, поглядев на мою розу, скажет, что она точно такая же, как вы. Но мне она одна дороже всех вас. Ведь это ее, а не вас я поливал каждый день. Ее, а не вас накрывал стеклянным колпаком. Ее загораживал ширмой, оберегая от ветра». Любить по-настоящему очень тяжело, порой даже больно. Но какие бы трудности тебя не постигали, если любишь, ты готов терпеть, преодолевать преграды и от этого получать удовольствие, от того, что любимый человек или что-то другое испытывает радость благодаря тебе. Ведь любить – значит жертвовать чем-либо своим ради кого-то, заботиться, испытывать радость. А чем больше заботишься, тем дороже становится человек. Это вечная истина, на тему которой можно вечно философствовать и до конца не объяснить. «Твоя роза так дорога тебе, потому что ты отдавал ей всю душу» [2, с. 45].

Любовь в философской концепции А. де Сент-Экзюпери помогает постичь гармонию бытия, преодолеть жизненные проблемы, вызванные несовершенством норм, законов, правил, догм. Такой путь самосовершенствования, подобно Заратустре Ф. Ницше, позволяет понять себя и смысл жизни, путь борьбы и освобождения духа через любовь ко всему миру.

Многие философские проблемы показываются через отношения героев, учат нас задуматься о вечных истинах. Стоит задать себе пару вопросов: по-настоящему ли мы любим своих близких, относимся ли бережно ко всему миру и к тому, что нас окружает, или же мы эгоисты, думаем и заботимся только о себе, забывая самое главное? Герой ежедневно трудился, обороняя свою планету, очищая ее и ухаживая за ней. Настолько Маленький Принц любил и лелеял Розу, что лишь его заботами она осталась жива.

Сказка очень проста по сюжету, но имеет глубокий философский смысл. Благодаря фантастическому содержанию она интересна не только детям и юношам, но и взрослым. А поучительный характер сказки формирует нравственные качества у читателей. Сказка – отражение реальной жизни, но действительность подается читателю через вымысел. Каждый из нас может увидеть себя в ком-то из героев произведения. Нам остается поразмышлять, сделать выводы и попытаться не стать черствыми существами, а нести в мир доброту и тепло, любовь и понимание, заботу и уважение.

А. де Сент-Экзюпери, под влиянием мистицизма жены Консуэлы, учения Ф. Ницше о «сверхчеловеке» и концепций одиночества и «мира в себе» А. Шопенгауэра, несомненно был склонен к философскому мировосприятию. Однако, как справедливо отметила исследовательница его творчества Е. Л. Яковлева, «зашифровав философские аллегории в тексте сказки, Экзюпери, конечно, не предполагал полноту раскрытия их смысла. На это повлияла краткость, “притчевость” самой формы, жанра. Скорее, поэтизация древних оккультных мифов была для него оригинальным средством изображения и отнюдь не целью произведения» [3, с. 27]. Вероятно, данное обстоятельство в значительной мере повлияло на фантастичность фабулы, мотивные повторы, символизм, рефлексивность, иносказательность, символизм, философичность творческой манеры автора.

Список использованной литературы

1. Александров, Л. Г. Сент-Экзюпери: философия и космология творчества / Л. Г. Александров // Вестн. Челяб. гос. ун-та. Сер., Искусствоведение. – 1994. – № 1. – С. 67.
2. Сент-Экзюпери, А. Маленький Принц / А. де Сент-Экзюпери. – М.: Эксмо, 2017. – 160 с.
3. Яковлева, Е. Л. Воспоминание о невозвратном, или попытка взрослого осмысления мира детства / Е. Л. Яковлева // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. – 2016. – № 1. – С. 31.

Kristina Leonchuk, Yanina Beresten (Brest)

THE PHILOSOPHICAL PROBLEMS OF THE FAIRY TALE “THE LITTLE PRINCE” BY ANTOINE DE SAINT-EXUPERY

Keywords: creative style, philosophical problems, reflection, inclusiveness, symbol, metaphor.

Summary. The article presents a study of the philosophical problems of the fairy tale-parable “The Little Prince” by Antoine de Saint-Exupery, interprets the author’s concepts of “being”, “the meaning of life”, “childhood”, “loneliness”, “friendship”, “love”. The author of the article shows that the philosophical manner of the writer is conditioned by general literary tendencies and his personal circumstances.

К содержанию

УДК 821.161.1/82-3

МАРИЯ ЛУКША

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

ОБРАЗЫ «СВОЕГО» И «ЧУЖОГО» ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ «ОБЛОМОВ» И. А. ГОНЧАРОВА

Ключевые слова: художественное пространство, топологические свойства, мифологическая модель, роман.

Аннотация. В статье рассматривается художественное изображение «своего» и «чужого» пространства, ассоциирующегося в сознании героя с Обломовкой и Петербургом. Раскрываются особенности мировосприятия главного героя через топологические свойства пространства и способы его художественного воплощения.

Пространство является важной составляющей художественного произведения, обусловленного культурно-историческим контекстом. Состоящее из совокупности деталей и разного рода мелочей, в которых изображен герой и мир вокруг него, оно, тем не менее, не сводится лишь к размещению в научно объективном трехмерном виде неких художественных форм, а является отражением важных стилистических и мировоззренческих установок автора, а также средством характеристики мировосприятия героя.

Художественное пространство обладает как общими, так и специфическими свойствами реального континуума. Различают метрические (связанные с изменениями) и топологические свойства пространства. «Общие топологические свойства включают в себя расширение, связность, прерывистость/непрерывность, структуру, трехмерность и связь со временем» [3, с. 76]. Топологические свойства определенного типа включают в себя форму, местоположение, границу.

Понятие границы становится существенной отличительной чертой художественного пространства. Ю. М. Лотман отмечает, что она разделяет все текстовое пространство на два подпространства. Главной характеристикой границы является «непроницаемость, так как внутренняя структура каждого из подпространств должна быть различной. То, как текст делится по краю, является одной из его основных особенностей. Это может быть деление на друзей и врагов, живых и мертвых, богатых и бедных» [2, с. 168].

Известно также деление пространства на «свое» и «чужое» как следствие самоопределения, идентификации героев произведения, которое соотносимо с мифологической моделью художественного пространства, являющегося не столько отражением фактической местности, сколько

воспроизведением мировосприятия героев, ценностных установок, мифологем и стереотипов мышления. Так, И. А. Гончаров в романе «Обломов» создает два принципиально разных пространства – Петербург и Обломовку – сквозь призму восприятия главного героя, придавая данному изображению дополнительную психологическую функцию.

Таким образом, художественное пространство приобретает ряд особенностей, отличных от реальных: то есть может быть открытым, перспективным, глубоким и закрытым, замкнутым (комната, сад, дом, город). Петербургское пространство под воздействием восприятия самого Обломова становится местом далеким и чужим: город для него находится «там», петербургская жизнь – не его, он считает ее чужой: «Не нравится мне эта ваша петербургская жизнь!» – продолжал он, ложась на диван» [1]. Перспективность города пугает Обломова, ассоциируется с чужеродностью, враждебностью и равнодушием.

Для Обломова город наполнен безнравственными, распутными людьми, которым интересны лишь сплетни и интриги: «... вечная беготня взапуски, вечная игра дрянных страстишек, особенно жадности, перебиванья друг у друга дороги, сплетни, пересуды, щелчки друг другу, это оглядывание с ног до головы, послушаешь, о чем говорят, так голова закружится, одуреешь» [1]. Пространство Петербурга искажается под влиянием образов его товарищей, которые являются олицетворением чужеродного прогресса, цивилизации и сопутствующих им пороков: эгоизма, алчности, зависти и злословия. Тарантьев, Пенкин, Судьбинский, Алексеев, Волков в той или иной мере репрезентируют эти качества, определяющие общий облик Петербурга для Обломова: «“В десять мест в один день – несчастный!.. И это жизнь!.. Где же тут человек? На что он раздробляется и рассыпается? Конечно, недурно заглянуть и в театр, и влюбиться в какую-нибудь Лидию... она миленькая! В деревне с ней цветы рвать, кататься – хорошо; да в десять мест в один день – несчастный!”» – заключил он, перевертываясь на спину и радуясь, что нет у него таких пустых желаний и мыслей, что он не мыкается, а лежит вот тут, сохраняя свое человеческое достоинство и свой покой» [1]. Выбор между двумя пространствами происходит в контексте выбора между нравственными ценностями и безнравственностью, философской созерцательностью и пустой суетой.

Неприятие и чужеродность пространства особенно заметны в использовании определенной лексико-тематической группы (со значением движения) слов с ярко выраженной негативной окраской: «вечная игра», «беготня», «взапуски», «перебиванья», «мыкаться», «щелчки». Обломов не деятельный, а созерцательный тип, поэтому ему все это чуждо.

Обломов с неприметным отвращением встречает каждого визитера, потому что они входят в его Обломовку, нарушая душевный покой

и идиллию, царящую вокруг. Товарищи Ильи Ильича репрезентируют широкое, открытое пространство, в котором они с легкостью перемещаются, а вот для Обломова подобное поведение является чуждым. Он и его друзья отправились сначала в Екатерингоф, где «все будут там», потом на ужин, где будет сотня человек, где обо всем расскажут, потом в балет, потом куда-нибудь еще. Обломов не испытывает ни зависти, ни желания во всем этом участвовать: «Это, должно быть, адская скука! Столетие примерно то же самое – какая скука! И тебе не лень бить изо дня в день!» [1]. Для Обломова это не жизнь: «А это жизнь! Где же тут человек? На что он распадается и разваливается? Десять мест за один день – несчастный!» [1]. Для героя подобная суетность противоречит жизни в его понимании, т. к. жизнь для него заключена не в физическом движении.

В «своем» пространстве Обломов как бы замыкается, ограничивая доступ к себе посетителей извне. В романе показано гиперсужение пространства и через стремление Обломова изолироваться не просто в доме или в комнате, а в окружающем вещном мире: на диване, в халате. «У него было еще три комнаты, но он редко туда заглядывал» [1]. Обломов сужает свое пространство до дивана: «...Он обыкновенно ложился тут же на диване на спину...» [1]. С особым трепетом автор описывает халат Обломова, уделяя внимание каждой детали: «Как шел домашний костюм Обломова к покойным чертам лица его и к изнеженному телу! На нем был халат из персидской материи, настоящий восточный халат, без малейшего намека на Европу, без кистей, без бархата, без талии, весьма поместительный, так что и Обломов мог дважды завернуться в него. Рукава, по неизменной азиатской моде, шли от пальцев к плечу все шире и шире. Хотя халат этот и утратил свою первоначальную свежесть и местами заменил свой первобытный, естественный лоск другим, благоприобретенным, но все еще сохранял яркость восточной краски и прочность ткани. Халат имел в глазах Обломова тьму нецененных достоинств: он мягок, гибок, тело не чувствует его на себе, он, как послушный раб, покоряется самомалейшему движению тела» [1]. Границы «своего» пространства героя начинаются с Обломовки, а заканчиваются халатом, широта и объем которого прямо пропорциональны внешней широте пространства, комфортного для Обломова. Для него чужд мир вне этих предметов. При попытке выйти из «своего» пространства в «чужое» герой чувствует страх, боязнь всего нового: «Ах, боже мой! – сказал Обломов. – Этого еще не доставало! Обломовка была в таком затишье, в стороне, а теперь ярмарка, большая дорога! Мужики повадятся в город, к нам будут таскаться купцы – все пропало! Беда!» [1]. Герой болезненно реагирует на всякое расширение пространства, всякую активность, движение и прогресс.

Прослеживается асимметрия (несоответствие привычному) пространства на даче у Обломова, когда в нем просыпаются чувства к Ольге: «...пришел он домой, сел в угол дивана и быстро начертил по пыли на столе крупными буквами: “Ольга” [1], «...задумчиво закурил сигару и сел на диван. Прежде бы он лег, но теперь отвык...» [1]. Изменение образа жизни связано с любовью к Ильинской, которая видит в нем очень умного, интересного и не ленивого человека. Ольга, поверив в Обломова, подарила ему веру в себя. Именно в этот период его жизни он покидает «свое» пространство и стоит на границе между «своим» и «чужим»: это проявляется в активизации героя, его прогулках, отказе от типичных обломовских привычек: «Встает он в семь часов, читает, носит куда-то книги. На лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги или, по крайней мере, самоуверенности. Халата не видать на нем...» [1], «Он с Ольгой с утра до вечера; он читает с ней, посылает цветы, гуляет по озеру, по горам... он, Обломов...» [1]. Обломов в «чужом» открытом и большом пространстве ощущает себя очень скованно и пытается перебороть себя, преодолеть тяготение к статике.

Но после расставания Обломов меняет открытое пространство на привычное закрытое, и оказывается в реконструированной Пшеницыной Обломовке: «“...Деревню напоминают, Обломовку”, – сказал он...» [1]. Симметрия топологического пространства героя заключена в воссоздании им привычного «обломовского» у Пшеницыной, включая сам диван: «...После обеда, лишь только было он, лежа на диване, начал кивать головой, одолеваемый дремотой...», в зашитом халате: « – Хозяйка сегодня принесла: вымыли и починили халат» [1].

Пространство Обломова благодаря Агафье стало снова закрытым, спокойным, теплым, родным, однако «...отношения к ней были гораздо проще: для него в Агафье Матвеевне, в ее вечно движущихся локтях, в заботливо останавливающихся на всем глазах, в вечном хождении из шкафа в кухню, из кухни в кладовую, оттуда в погреб, во всезнании всех домашних и хозяйственных удобств воплощался идеал того необозримого, как океан, и ненарушимого покоя жизни, картина которого неизгладимо легла на его душу в детстве, под отеческой кровлей» [1]. «Свое» пространство выражается в ежедневных хлопотах вокруг него, как в отроческой Обломовке, в монотонной повторяемости действий изо дня в день, создающих циклическое пространство.

В романе И. А. Гончарова «Обломов» наблюдается циклическое пространство, отражающее мировоззрение самого Обломова. Он изначально делит пространство на «свое» – закрытое обломовское – и чужое, враждебное и открытое, петербургское. С любовными переживаниями ненадолго стирается граница между «чужим» и «своим» и кажется, что Петербург

не такой уж и далекий. Но при утрате любви герой торопится вернуться в свое замкнутое пространство, безвозвратно отстраняясь от холодного Петербурга и прячась в своем ограниченном мире.

Список использованной литературы

1. Гончаров, И. А. Обломов [Электронный ресурс] / И. А. Гончаров. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/475/index.html>. – Дата доступа: 25.03.2021.
2. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь : кн. для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 353 с.
3. Лихачев, Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопр. лит. – 1968. – № 8. – С. 74–87.

Maria Luksha (Brest)

THE IMAGES OF “ONE’S” AND “OTHER’S” SPACE IN THE NOVEL “OBLOMOV” BY I. A. GONCHAROV

Keywords: literary space, topological properties, mythological model, novel.

Summary. The article deals with the literary image of “one’s” and “other’s” space, which is associated with Oblomovka and St. Petersburg in the mind of the main hero. The author of the article reveals the peculiarities of the main character’s perception of the world through topological properties of space and ways of its literary embodiment.

К содержанию

УДК 82.0

ВАЛЕРИЯ ЛУКЪЯНЧИК, ВЛАДИСЛАВА ФОТИНА

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

Научный руководитель – канд. филол. наук, доцент Вяч. Н. Смаль

РЕМЕЙК КАК ФЕНОМЕН ТВОРЧЕСТВА К. И. ЧУКОВСКОГО ДЛЯ ДЕТЕЙ

Ключевые слова: трансформация, ремейк, жанровая парадигма, жанровая «полигенетичность».

Аннотация. В работе представлен анализ трансформации как литературной традиции, рассматриваются особенности феномена ремейка в творчестве К. И. Чуковского. В исследовании показана природа сказочного эпоса писателя, специфика его «комического эпоса» и принцип жанровой «полигенетичности» его детских текстов.

Сложность анализа литературных текстов содействовала появлению в современном литературоведении достаточно неоднозначных, отчасти нелогичных и противоречивых дефиниций, типа фанфикшн, мэшап, литература эпохи повторения, которые, по сути, корректней было бы объединить таким конституционным понятием, как «трансформация». Анализировать литературные трансформации следует не только с точки зрения сходств и различий, оценки художественных качеств, но и сравнивая эпохи написания, национальный менталитет автора и эпигона-подражателя. Феномен трансформации следует рассматривать двояко: с одной стороны удачные ее образцы являются толчком к появлению новых жанров и жанровых модификаций, пришедших из зарубежной литературы, с другой – низкопробные произведения приводят к своеобразной «инфляции классики» (Ж. Деррида).

Художественные трансформации – явление новое только условно, так как в русской литературе существовала достаточно развитая традиция литературного «заимствования» подобного рода – лубочная литература (календари, сонники, любовные романы и т. д.), обычно невысокого качества, юмористическая, созданная безымянными авторами-самоучками. С конца XVII до начала XX вв. лубочные тексты в сокращенной форме, с измененным сюжетом продавались на толкучих рынках в огромных количествах. Например, насчитывалось около 20 лубочных изданий «Тараса Бульбы», причем имя Н. Гоголя на обложке отсутствовало.

Одним из вариантов трансформации является литературная переделка, основанная на стилизации, подделке, зачастую низкого художественного уровня. Примерами данных трансформаций являются многотомные романы Д. Емец о Тане Гроттер, книга А. Жвалевского и И. Мытько «Порри Гаттер

и Каменный Философ», роман С. Панарина «Харри Проглоттер и волшебная шаурматрица», написанных под «Гари Поттера» Д. Роулинг и др.

Особой формой трансформации (буквально изменения формы) зарубежных произведений стал жанр ремейка, пришедший в литературу из западного кинематографа и получивший особую популярность в 1990-е гг. Ремейк представляет собой самостоятельный вариант произведения, продолжающий сюжетную линию оригинала. М. А. Черняк, анализируя трансформацию классического художественного текста как феномена современной массовой литературы, отмечает, что «ремейк, как правило, не пародирует классическое произведение и не цитирует его, а наполняет новым, актуальным содержанием, при этом обязательной остается оглядка на классический образец: повторяются его основные сюжетные ходы, практически не изменяются типы характеров, а иногда и имена героев, но другим оказываются доминантные символы времени. Задача ремейка – проявить, дописать (или переписать) оригинальный текст, который по ряду причин сохраняет свою актуальность и востребованность в новой культурной ситуации, но в то же время нуждается в содержательной ревизии» [1, с. 134].

Ремейк в детской литературе – явление уникальное, так как в результате не цитируется или пародируется первоисточник, а происходит наполнение текста новым и актуальным содержанием, правда, «с оглядкой» на образец. В результате могут повторяться сюжетные ходы оригинала, типы характеров, но при этом они изображаются в новых исторических, социально-политических условиях. В некотором смысле авторы ремейков пробуют «модернизировать» уже известное. Таковы, например, сказочная повесть «Волшебник Изумрудного города» А. Волкова, повесть «Старик Хоттабыч» Л. Лагина, сказки «Мойдодыр» и «Айболит» К. И. Чуковского.

К. И. Чуковский, самый издаваемый советский детский писатель, является создателем специфического жанра детской сказочной субкультуры, для которой характерны юмор, оптимизм, размеренность ритма. В произведениях для детей он синтезировал фольклорное и литературное начала, элементы лирического, эпического и драматического, поэтику сатиры, народного карнавала, балагана, тем самым расширив жанровую парадигму детской стихотворной сказки, обогатив ее особой игровой атмосферой. Жанр сказки позволил автору выявить свою индивидуальность и вовлечь читателей в игру.

М. Ю. Кузьмина, анализируя особенность сказочного эпоса писателя, отметила уникальность выявления К. Чуковским авторского «я»: «Благодаря игровому поведению сказочного повествователя, который в основном действует незримо, в масках персонажей, в сказке помимо прямого, этического, содержания возникает новое эстетическое и концептуальное. Радостное чувство сопричастности яркой фантазии автора высвобождает читателя из плена обыденного и уносит на крыльях мечты в страну, где царит атмосфера игры

и веселого карнавального представления. В этом смысле играющий автор стирает границы между сказкой и действительностью, расширяет сказочное время и пространство, утверждая универсальность жанра, его нравственно-эстетическую ценность: как для детей, так и для взрослых» [2, с. 9].

Чуковский дебютировал как автор прозаической сказки «Цыпленок», в которой наравне с текстом немаловажную роль играли иллюстрации. Взаимодополнение текста и рисунка становятся основой его творчества: «мыслить рисунками» [3, с. 74]. Его очаровывающее и детей и взрослых «детское» творчество – плод серьезных педагогических, психологических наблюдений и исследований. Однако Чуковский был не просто писателем, но и исследователем английского фольклора, а главное – переводчиком детских английских песенок («Жил на свете человек, скрюченные ножки...» или дразнилка – Барабек), английских и шотландских народных сказок, сказок Р. Киплинга, повести Х. Лофтинга «Доктор Айболит» и др.

Специфика восприятия малышами литературного творчества состоит в том, что литературные произведения как будто бы создаются сейчас – в момент общения с ребенком. Стихи и сказки Чуковского легко запоминаются, готовы к различного вида заменам, подменам, разбегаются на цитаты, которыми малыш вслед за мамой начинает украшать свою речь. Волшебным образом творения Корнея Ивановича попадают в детскую эмоцию: и ритмически, и лирически. Этому способствуют обаятельные образы мальчиков и девочек: Танечка и Ванечка, мальчишка-повествователь из сказки «Мойдодыр» или героиня стихотворений Чуковского «Мурочка». Творчество детского поэта привлекательно своей близостью к народному творчеству. Фольклорное начало его стихов сказывается и в их ритмической основе, и в прибауточной, частушечной стилистике, в деталях и приемах.

Попадание в детское мировосприятие обеспечено особым взглядом на мир – немножко «из-под стола». Образы, герои, характеры и их речевое воплощение, лексика полностью соответствуют ребячьему речевому опыту. Даже для современных детей, которым могут быть незнакомы кочерга или самовар, в сказках Чуковского нет сложных, речевых фигур или словесных оборотов. Все предельно просто и легко. Его сказки образуют свой особый мир, населенный удобными для запоминания фразами, понятными, но не примитивными героями, совершенно привычными событиями. Многообразие этого сказочного животного мира сочетается с одновременным единообразием – из сказки в сказку кочуют веселая и любящая потанцевать слониха-щеголиха, музыканты – бараны, крокодил, наделенный очень непростым характером. И даже не имеющие пересечений с другими сказками «Муха-Цокотуха» и «Федорино горе» как бы расширяют рамки общего сказочного мира, отнюдь не выбиваясь из него [4].

К. И. Чуковский – новатор и классик советской детской литературы, автор специфического жанра «детского комического эпоса» (Ю. Тынянов), соединивший в своих сказках эпос, лирику и драматургию, игровое «детское» и сатирическое «взрослое» начала. Принцип жанровой «полигенетичности» сказок К. Чуковского определил такие «правила игры», при которых его сказка вступает в синтез с другими жанрами в изобразительно-выразительных целях и в целях актуализации и эстетизации детского сознания. Данное обстоятельство вызывало при жизни писателя резкую критику за аполитичность, бессодержательность и даже вредность для детей. Например, негативно трактовалась сказка «Муха-цокотуха», в которой были отмечены «нежелательные» для детей идеи материального обогащения.

К. И. Чуковский, автор оригинальных ремейков детских произведений, явился создателем уникальной алгоритмически организованной жанровой парадигмы, объединившей поэму, сказку, пьесу, прибаутку, игровой фольклор, юмор и сказочную фантастику, а также элементы так называемых «страшных» жанров: детективного рассказа, былички, страшной истории, игровой «пугалки» и др. Основным принципом смыслопорождения его художественного текста явилась игра на уровне образов, сюжета, композиции, интертекста, многократное и многообразное повторение мотивов, заимствований чужих текстов, биографических фактов.

Список использованной литературы

1. Черняк, М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие / М. А. Черняк. – М. : Флинта, 2013. – 457 с.
2. Кузьмина, М. Ю. Сказочный эпос К. Чуковского: стилевое выражение авторской позиции [Электронный ресурс] / М. Ю. Кузьмина. – Режим доступа: <https://www.dissercat.com/content/skazochnyi-epos>. – Дата доступа: 01.04.2021.
3. Смирнова, В. Корней Иванович Чуковский / В. Смирнова // Чуковский К. И. Стихи и сказки. От двух до пяти / К. И. Чуковский ; предисл. В. Смирновой. – М. : Педагогика, 1984. – С. 4–5.
4. Перовский, М. Поэт Корней Чуковский [Электронный ресурс] / М. Перовский. – Режим доступа: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/poet-kornej-chukovskij>. – Дата доступа: 21.03.2021.

Valeria Lukyanchik, Vladislava Fotina (Brest)

REMAKE AS A PHENOMENON OF K. I. CHUKOVSKY'S LITERARY WORKS FOR CHILDREN

Keywords: transformation, remake, genre paradigm, genre “polygenetics”.

Summary. The article presents an analysis of transformation as a literary tradition, examines the features of the remake phenomenon in the literary works of K. I. Chukovsky. The study shows the nature of the writer's fairy-tale epic, the specifics of his “comic epic” and the principle of genre “polygenetics” of his texts for children. К содержанию

УДК 070:316.7(4767)

ДАРЬЯ МАРТЭН

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

ТЕМА ОДИНОЧЕСТВА В РАННЕЙ ЛИРИКЕ

В. В. МАЯКОВСКОГО

Ключевые слова: В. Маяковский, футуризм, лирика, одиночество, трагизм.

Аннотация. В статье раскрывается тема одиночества в ранней лирике В. В. Маяковского, обусловленная как эстетикой футуризма, так и автобиографизмом отраженных в ней личных переживаний автора. Предметом исследования становятся стихотворения поэта 1913–1915 гг.

Интерес к творческому наследию В. Маяковского всегда был достаточно высок, так как в русском культурном сознании эта фигура традиционно имеет двойную позицию: представитель советского дискурса и поэт, который, по выражению А. К. Жолковского, «завещан нам авангардом», тем не менее неоднозначен, сложно соотносим «с тем или иным литературным направлением» [5, с. 57]. Устремленность эстетики В. Маяковского в будущее, к новым неизведанным поэзией вершинам, желание поэта с помощью искусства воздействовать на жизнь общества определяют действенность его поэзии и новаторский ее характер, что всегда вызывало интерес у читателей и слушателей. Произведения В. Маяковского, будь то лирика, поэтический эпос или драматургия, отличаются исключительным своеобразием, оригинальностью манеры, отмечены печатью яркой, неповторимой художественной индивидуальности. Самобытность его таланта признавали почти все крупные поэты века, даже те, кому не импонировала его воинствующая политизированная эстетика, сопровождавшаяся эпатажным обращением к современникам и несущая в себе своеобразный бунт против закостенелости, застоя общества, морали и поэзии.

Известно, что В. Маяковский вошел в литературу как участник футуристического движения. Отношение критики к его поэзии в первые годы становления его творчества неотделимо от отношения к футуризму в целом, которое было негативным. Деятели русского зарубежья лирику В. Маяковского также воспринимали настороженно. На оценку его творчества распространялись стереотипы, сложившиеся в литературной среде русской эмиграции по отношению к футуризму, не принимавшему культурных традиций, и новой советской власти в России. Творчество поэта

оценивалось с точки зрения политики и в рамках более крупной проблемы – возможности существования литературы в условиях тоталитарного государства. Негативное отношение к тоталитаризму накладывало отпечаток на оценку творчества В. Маяковского. Широко известен отзыв о творчестве поэта писателя И. А. Бунина, который назвал его «самым низким, самым циничным и вредным слугой советского людоедства» [4]. Такая явная враждебность проистекала из политических убеждений оппонентов и неприемлемого новаторского подхода к поэзии.

Уже первые стихотворения В. Маяковского выявили лирический характер его дарования, то, что он есть лирик «по самой строчечной сути». Это означает, что все переживания и настроения поэт пропускал через свое «я», аккумулируя свои собственные чувства в образе «лирического героя, вырастающего как нечто цельное из его стихотворений и поэм» [2]. Позиция раннего В. Маяковского необыкновенно активна, преображающая мир в некое фантастическое пространство. Все оттого, что бушующие в нем страсти организуются в целенаправленные потоки, наводящие свой порядок, переоценивающие традиционные ценности, устанавливающие свою меру в оценке всего сущего. Герой дореволюционной поэзии В. Маяковского – Человек с большой буквы. Он смог вместить в своей душе огромный мир со всеми его войнами, конфликтами, катастрофами, революциями. Поэтому все вокруг пронизано его волей, мыслью, живым чувством. Масштабность мысли и переживаний В. Маяковского поражают своим размахом.

В ранней лирике В. Маяковского окружающий мир трансформируется в яркие, порой противоречивые образы. Каждый штрих, каждая деталь, любое слово – все несет на себе отпечаток личности, настроения, чувства автора. Например, нередко поэт обращается в лирических стихотворениях к небесной своей подруге – луне. Она для него может быть и «любовницей рыжеволосой», и матерью его поэзии. Он наделяет ее чертами женщины – ее теплом, чуткостью, пониманием. Он обращается к ней со словами: «Ведь это ж дочь твоя – моя песня...» («Несколько слов о моей жене»). Но вот «настроение кроткой любви, какого-то неуловимого духовного единения с окружающим миром сменяется неожиданным прозрением. Так же остро и сильно, как ранее любил, теперь чувствует поэт всю мерзость, склизкую и безысходную враждебность этого мира» [3]. И луна теперь видится поэту совершенно иной: «...а за солнцами улиц где-то ковыляла никому не нужная дряблая луна» («Адище города»). Луна ассоциируется в художественном сознании поэта с Музой, вдохновением и тонкой связью творца с миром запредельно недоступным, который опошляется миром земным, человеческим, повергая поэта в уныние. В. Маяковский выразил

этим стихом атмосферу «адища» и томление всех неустроенных и несчастных, проживающих в нем и близких поэту своим мироощущением.

Лирического героя ранней поэзии В. Маяковского можно назвать бунтарем-романтиком, «мятежником, убежденным в своем праве выступать от имени “уличных тыщ”, ниспровергателем устоев мироздания. В то же время этот герой-индивидуалист ощущает свое трагическое одиночество среди людей» [2]. Поэтому его стихи первых лет творчества – это иступленный крик одинокой, растерзанной души, которая ищет выхода то в грубости, то в богоборчестве, то в бунтующем вызове обществу, то в яростной борьбе против старого искусства.

Мир не раскрывает свои тайны перед поэтом, и он взывает к читателям: «Послушайте!». Данное стихотворение В. Маяковского необыкновенно искренне, проникновенно и интимно по своей сути. Оно заставляет читателей задуматься о философских проблемах связи человека с миром, причастности к великому мирозданию и способности к великому природному сотворчеству. «Лирический герой один, поэтому его так притягивают звезды. Одиночество – величайшая трагедия человека, поэтому лирический герой боится и тяжело переживает его» [1]. Однако одиночество является и неизбежной участью художника, постигающего тайны мироздания своим творчеством.

Глубокое, сильное лирическое дарование В. Маяковского проявилось не только в стихотворении «Послушайте!» (1914), но и в поэтическом посвящении «Лиличка!» (1915). Это взволнованные монологи о любви и чувстве одиночества, которые соединялись у поэта с неприятием мира (поэма «Облако в штанах», 1915). Первая часть поэмы не случайно называется «Долой вашу любовь!». «Лирический герой Маяковского монументален, но одновременно “стонет, корчится”, переживает отчаяние и страдание» [6, с. 24], свою драматическую «ненужность», чувство дисгармонии от своей внешней «монументальности» и необычайной чувственности и ранимости, ставшей причиной его тотального одиночества, которое он пытался маскировать так, что никто и не подозревал о его истерзанной и опустошенной душе. В. Маяковский был голосом эпохи, которая стремительно шагала в пропасть. Тема одиночества приобретает в его ранней лирике невероятный масштаб, разрастаясь до трагедии. Поэт был востребован у народа, но чем больше его принимал читатель, тем пронзительнее становилось его одиночество.

Список использованной литературы

1. Бельнова, О. А. Ранняя лирика В. В. Маяковского [Электронный ресурс] / О. А. Бельнова. – Режим доступа: <https://urok.1sept.ru/articles/651566>. – Дата доступа: 10.03.2021.

2. Кормилов, С. И. Маяковский // История русской литературы XX века (20–90-е годы): основные имена [Электронный ресурс] / С. И. Кормилов. – М., 1998. – Режим доступа: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Korm/07.php. – Дата доступа: 15.02.2021.

3. Маяковский-лирик [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://lit-helper.com/p_Mayakovskii_-_lirik. – Дата доступа: 10.02.2021.

4. Покотыло, М. В. Маяковский. Судьба поэта: особенности восприятия творчества поэта [Электронный ресурс] / М. В. Покотыло. – Режим доступа: <http://www.jurnal.org/articles/2010/fill20.html>. – Дата доступа: 15.03.2021.

5. Тернова, Т. А. Неоромантизм в раннем творчестве В. Маяковского / Т. А. Тернова // Науч. вестн. Воронеж. гос. архитектурно-строит. ун-та. – Воронеж, 2011. – Вып. 7. – 8 с.

6. Чапайкин, И. В. Русская литература начала XX века : учеб.-метод. пособие / И. В. Чапайкин. – М. : МГУП, 2008. – 39 с.

Daria Marten (Brest)

THE THEME OF LONELINESS IN THE EARLY LYRICS OF V. V. MAYAKOVSKY

Keywords: V. Mayakovsky, futurism, lyrics, loneliness, tragedy.

Summary. The article reveals the theme of loneliness in the early lyrics of V. V. Mayakovsky, due to both the aesthetics of futurism and the autobiographic character of the author's personal experiences reflected in his poems. The subject of research is the poet's verses of 1913–1915.

К содержанию

УДК 81:811.161.3

АЛІНА МІЛЕЎСКАЯ

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

МЕТАФАРА Ў ТВОРАХ М. СТРАЛЬЦОВА

Ключавыя словы: метафара, кантэкст, семантыка, прамое значэнне, пераноснае значэнне.

Анатацыя. У артыкуле праведзены аналіз асноўных тыпаў метафар, выяўленых у праявічых творах М. Стральцова. Вылучаны асноўныя семантычныя адметнасці прыкладаў метафарычнага словаўжывання пісьменніка.

Метафара, як слушна адзначае вялікая колькасць мовазнаўцаў, з’яўляецца найбольш распаўсюджанай з’явай у большасці моў свету незалежна ад іх генетычнай і тыпалагічнай будовы і адносіцца да ліку семантычных універсальных. Яна разглядаецца як своеасаблівы канцэнтрат інфармацыі, спосаб пашырэння семантычнай прасторы мовы, як новы інфармацыйны ўваход у пэўную кагнітыўную мадэль, лічыцца важным сродкам стварэння новага зместу і атрымання новых ведаў праз ствараемае ёю магутае асацыятыўнае поле, праз інструмент пераносу вядомага на невядомае [3, с. 42–43]. Метафара адлюстроўвае аб’ектыўную рэчаіснасць ва ўсіх яе праяўленнях і грунтуецца на падабенстве зрокавых і слыхавых успрыманняў, эмацыянальна-псіхалагічных і смакавых уяўленняў, унутраных біялагічных асаблівасцей, колькасных і метрычных уласцівасцей (памераў, працягласці), на падабенстве вонкавага выгляду, формы, размяшчэння ў прасторы, функцыі і інш. [3, с. 44].

Стаўленне да метафары ў розныя часы і ў прадстаўнікоў розных школ было неадназначным. Большасць даследчыкаў лічаць метафару праяўленнем заканамернасці ў лексіка-семантычнай сістэме і важнейшым семасіялагічным законам. Ёсць нават спробы паэтычнага асэнсавання гэтай з’явы. Так, на думку В. Адамчыка, метафара, мастацкае ўзвышанае слова, уквечвае прымерклы, шэры свет [1, с. 34]. А. Русецкі падкрэслівае такую рысу метафары, як здольнасць аб’ядноўваць, злучаць, знаходзіць адзінае ў розных прадметах і з’явах навакольнай рэчаіснасці: “Метафарай – з’яў, рэчаў падабенствам / Душа сусвет свой лучыла з маленства: / Крыж на шляху з птушыным крыжам лёту, / Затым і з крыжам надмагільным лёсу; / Зямлі й нябёсаў колеры з высокім / Зіхоткім летнім выгінам вясёлкі; / Узор сівы на шыбіне марозу / З высокай белаі постаццю бярозы” [2, с. 15].

У лінгвістычным плане метафара – гэта перанос назвы з аднаго прадмета рэчаіснасці на другі на аснове падабенства іх прыкмет.

Прызнаючы ці адмаўляючы такую рысу метафары, як магчымасць аб'ядноўваць, злучаць, знаходзіць агульнае ў розных прадметах і з'явах навакольнай рэчаіснасці, падкрэсліваючы ці закрэсліваючы яе здольнасць мастацкага “ўзвышэння” слова, уквечвання аднастайнага, шэрага свету, практычна кожны пісьменнік (свядома ці несвядома) карыстаецца ўніверсальным прыёмам метафарызацыі – унутраным рухавіком развіцця мовы. Не з'яўляецца выключэннем і пісьменнік Міхась Стральцоў. Метафара ў творах М. Стральцова выкарыстоўваецца ў першую чаргу для вылучэння істотнай рысы з'явы, што відавочна нават на прыкладзе мікракантэкстаў: **падкрадваўся смутак, распрасцёрлася ноч, завіяляла дарога, маўчаў лес, намітка смугі, азвалася сонца, сплывалі хмаркі, шумеў ручай, грукае вясна і інш.**

Амаль у кожным творы М. Стральцова можна без цяжкасці адшукаць самыя розныя тыпы метафар. Напрыклад: **Быў верасень, стаялі цёплыя, ціхія, поўныя празрыстасці і бляску дні** [4, с. 24]; На другую палову дня **хіліцца сонца**, спадаючы на сосны, і **спакайнейшым робіцца яго святло** там, дзе шырэй **расступаюцца дрэвы**, адкрываючы дарогу [4, с. 38]; Стаяла бяроза на самым краі баравіны, высокая, роўная, і **калі ўпілася ў яе сякера, здрыгануўся** адразу звонкі **ствол** ад шурпатага камля да зялёнага лісця – і ўся бяроза стала як шумлівая хмара трапяткіх зялёных матылёў [4, с. 42].

У творах М. Стральцова, акрамя простых метафар: У радасці свая вясна, і **калі стане вясновай душа – народзіцца радасць** [4, с. 9]; **Цякуць**, як рэкі, **дарогі** па зямлі, і па **сініх лугах маленства вырастаюць надзеі** [4, с. 11]; **Праразаліся**, нясмела блішчалі першыя **зоркі** [4, с. 97]; На горад **насоўвалася** цёмная маўклівая **хмара** [4, с. 82]; А мы сёння пастараліся ўранку і вунь які **клін** на расцяробах дабілі: ведаеш, там, дзе летась Аўдзея **секанула маланка** [4, с. 88], – можна вылучыць і разгорнутыя метафары: Яшчэ бліжэй, пасярод баравіны, спадзіна: **цэлы статак серабрыстых асінак пасецца** там, і адтуль, **разам з сонечнымі скавышамі**, што струменіста **ходзяць** між сасновых ствалоў, прыплывае часам нязвыкла гаркаваты пах асіны, а то і негусты водар менш, чым дзе, нагрэтай сонцам зямлі [4, с. 36]; А вось чамусьці **расце, вытанчаецца стваламі і паволі сунецца ўгару сцяна лесу** [4, с. 42]; **Кволасць і знямога**, здавалася, **былі разліты ў** паветры, яны **адчуваліся** ва ўсім: у слабым зіхаценні ужо халаднаватай смугі, у самотным **іржышчы**, што млява **сірацела** на сонцы [4, с. 24]. Метафары ў тэкстах М. Стральцова разнастайныя па сваім змесце. Найбольш пашыраную частку метафар у кантэкстах праявілі твораў М. Стральцова складаюць агульнамоўныя метафары – гэта агульнаўжывальныя пераносныя

назвы прадметаў, з’яў, дзеянняў і прыкмет, заснаваныя на шырокім спектры падабенстваў прадметаў і з’яў аб’ектыўнай рэчаіснасці. Напрыклад: Тады, помню, была восень, парывіста **шумеў** пад ветрам бярозавы **гаёк** [4, с. 82]; Ізноў, як удзень, калі прыехаў з лугу, на Максіма **сыходзіў** незразумелы, дзіўны **настрой**, **падкрадваўся смутак**, але быў ён нейкі лёгкі, не вярэдзіў болям душы [4, с. 92]; Ты пачуеш, як **хрумсціць** тонкі **лядок** пад нагамі, а вось бачыш, **прайшла машына**, але яшчэ доўга будзе **стаяць** у паветры вастраваты **пах** бензіну [4, с. 37]; Яшчэ я ведаю цяпер, што з гадамі **душа цішэе**, **лагаднее**, супакойваецца, але **не засынае**, як і раней, **шукае** радасці, толькі ведае ўжо, што хоча іменна яе [4, с. 73]; Раз’ятрана **білася** ў трубах **вада**, **сінія маланкі паласавалі неба**, на вуліцы нешта гуло, сіпела, булькала, – водгулле грывотаў кацілася імкліва і бурна, бы гул рэактыўнага самалёта [4, с. 84]. З прыведзеных кантэкстаў відавочна, што большасць такіх метафар стварае жывы малюнак прыроды ў творах М. Стральцова або перадае тонкія псіхалагічныя адчуванні і перажыванні герояў.

У творчасці М. Стральцова жыццё чалавека адлюстоўваецца ў непасрэднай сувязі з навакольным асяроддзем, светам прыроды. Прыродныя з’явы і іншыя нежывыя прадметы часта адухаўляюцца на старонках кніг пісьменніка, напрыклад: **народзіцца радасць**, **хата жыве**, **прыходзіць вясна**, **хваля падхапіла**, **аблачынкi застылі**, **лажылася раса**, **плыве час**, **вырастаюць надзеі**, **стаяў сад**, **шуміць лес**, **гарадок сцішыўся**, **расступаюцца дрэвы**. Прыкладаў такіх метафар дастаткова многа.

Сустракаюцца ў творах пісьменніка таксама метафары індывідуальна-аўтарскія. Яны з’яўляюцца часткай канкрэтнага тэксту, цесна звязаны з ім і матывуюцца ім, паколькі семантычныя прыкметы выяўляюцца толькі ў межах пэўнага фрагмента ці цэлага тэксту, дзе звычайна адлюстроўваецца аўтарскае бачанне свету, узнаўляецца матэрыяльная рэчаіснасць, духоўна асвоена і змадэляваная мастаком слова. Напрыклад: Я бачыў з самалёта неба: сонца залаціла перыстыя **аблокi**, і яны **гарэлі** чыстым незямным **агнём** [4, с. 83]; Васіль, можа, і зрабіў бы гэтак, ды на двары **загаварылі**, рыпнулі **вароты**, і ён убачыў Марыну з вялікім мяшком за плячамі, а побач – яе гаспадыню, старую Сымоніху, у мокрым фартуху і з сярпом на руцэ [4, с. 38]; О, салодкая, ляютная бяздумнасць, о, жыццё душы, дрымотнае, як звон вады, тамлівае, як сіняя **намітка смугі** [4, с. 75]; Яго драбнаваты **твар мякчэў**, губы **кволіла ўсмешка**, а ўважныя вочы глядзелі пільна з-пад доўгіх век [4, с. 25].

Сцёртыя метафары – гэта метафары, якія перасталі ўжывацца як вобразныя пераносныя значэнні слоў. У тэкстах М. Стральцова падобныя прыклады словаўжывання найперш ілюструюць намінацыйную функцыю. Напрыклад: У тую восень, калі мы ўпершыню селі за парту, яшчэ **ішла вайна** [4, с. 80]; Вёска хадзіла цяпер па ягады, а на грыбы яна накінецца

пазней, калі **баравікі пойдучь** – хоць касою касі [4, с. 6]; Калі ён канчаў работу, **заходзіла сонца** – чырвонае, халаднаватае, але на вуліцы было ціха, цёпла, і ўспамін пра жонку, у нейкі момант скалануўшы яго, неўзабаве адступіўся [4, с. 94]; – **Плот** у мяне, такое ліха, **паваліўся**, – сказала яна [4, с. 93]. Такіх метафар у тэкстах М. Стральцова няшмат. Прывядзём яшчэ некаторыя: **плыве рака, дзень стаяў, стаіць пах, ідзе дождж, час бяжыць, шапаціць дождж, стаіць смуга**. У кантэксте апісанняў прыроды, стварэння пейзажнага малюнка падобныя прыклады таксама выконваюць выяўленчую і эстэтычную функцыі.

Метафары ў творах М. Стральцова насамрэч выконваюць разнастайныя функцыі, якія спалучаюцца, перакрываюцца, знаходзяцца ў адносінах не толькі ўзаемнага дапаўнення, але і ўзаемнай індукцыі. Дзякуючы гэтай шматфункцыянальнасці метафары ў творах пісьменніка не толькі адлюстроўваюць аб'ектыўную рэчаіснасць, але і служаць важным вобразна-выяўленчым, экспрэсіўным, ацэначным, камунікацыйным, аргументацыйным, актывізацыйным, пазнавальным, інтэграцыйным сродкам.

Аналіз сабраных намі адзінак-метафар паказвае, што часцей М. Стральцоў выкарыстоўвае агульнамоўныя метафары – больш як 70 % ад усяго сабранага матэрыялу, колькасць індывідуальна-аўтарскіх метафар – каля 20 % і сцёртых – каля 10 %. Сярод іх простых – каля 70 %, а разгорнутых – каля 30 %.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Адамчык, В. Чорны адбітак на белай сцяне : старонкі з дзённікаў / В. Адамчык // Маладосць. – 1998. – № 10. – С. 106–127.
2. Русецкі, А. Метафара / А. Русецкі // ЛіМ. – 2000. – № 30. – С. 6–12.
3. Старычонак, В. Д. Многазначнасць слова ў беларускай мове : у 3 кн. / В. Д. Старычонак. – Мінск : Колорград, 2017. – Кн. 1 : Асноўныя тыпы полісеміі, кірункі семантычнай дэрывацыі. – 273 с.
4. Стральцоў, М. Л. Ад маладзіка да поўні : апавяданні, аповесці, эсэ / М. Л. Стральцоў. – Мінск : Маст. літ., 2015. – 430 с.

Alina Mileuskaya (Brest)

METAPHOR IN THE LITERARY WORKS OF M. STRALTSOV

Keywords: metaphora, context, semantics, direct meaning, figurative meaning.

Summary. The article analyzes the main types of metaphors found in the prose works of M. Straltsov. The basic semantic features of metaphors used by the writer are defined.

К содержанию

УДК 821.161.1-312.1Достоевский.06:17.022

ЕКАТЕРИНА МИЛОХОВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

АКСИОЛОГИЧЕСКИЙ БАЗИС И СПОСОБЫ ЕГО ПЕРЕОЦЕНКИ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Ключевые слова: аксиология, Достоевский, русская литература, «Преступление и наказание», проза, роман, идея, конфликт.

Аннотация. Автор статьи рассуждает о специфике жанра романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского, указывая синтетическую природу жанра. Отмечены важные ценностные установки, которые подвергаются переосмыслению в тексте произведения (власть идеи, фанатизм, социальные стандарты и др.), проанализированы способы его реализации (прием двойника, диалоги-споры и др.).

«Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского принято считать философским романом, однако философским в чистом виде его назвать нельзя, скорее это социально-философский роман. Само преступление не занимает значительного места в структуре произведения. Центральной темой романа становится наказание за содеянное. В научной литературе о Достоевском была распространена мысль, что в основе «Преступления и наказания» лежит тема восстановления погибшего человека. Г. Фридлендер опирался на самого Достоевского, который в предисловии к «Собору Парижской богоматери» В. Гюго, напечатанном в 1862 г. в журнале «Время», писал, что «основная мысль всего искусства XIX столетия – это восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков...» [5, с. 44]. Ф. М. Достоевский поставил в центре своего романа судьбу Раскольникова и Сони, «убийцы и блудницы», потому что она позволяла ему связать в финале великие «вечные», с точки зрения писателя, проблемы человеческой нравственности с проблемами современности.

Убийство старухи-процентщицы не только не подтверждает взгляда Раскольникова на себя как на «необыкновенного» человека, но влечет за собой трагический крах всех философско-этических и моральных построений, приведших его к преступлению. Раскольникову казалось, что он обдумал наперед и точно рассчитал все обстоятельства преступления, но живая жизнь оказывается гораздо сложнее, чем отвлеченные, «книжные» мечты героя-индивидуалиста. У Ф. М. Достоевского встречается новый

образ экзистенциального скитальца – озлобленного, умного богоотступника, готового подорвать «основы».

Это приводит к рождению нового типа – типа «русского богоборца». Таким образом, унаследовав «экзистенциальный опыт» своих выдающихся предшественников, Достоевский стал писателем, «предугадавшим и обозначившим неизбежность второго экзистенциального поворота» в русской литературе и культуре [1, с. 8]. Вместо убийства одной старухи-ростовщицы Раскольников оказывается вынужденным поднять топор на ее младшую сестру, забитую и бессловесную Лизавету, возвратившуюся домой и заставшую его на месте преступления. Раскольников обманулся, полагая, что ему безразличен суд других людей. И главное – совершив преступление, Раскольников уничтожил свои связи с другими людьми, поставил себя вне морального закона. Он думал убить ненавистную ему бесполезную старуху, а убил «себя» – так говорит сам герой Соне.

Преступление его идейное, то есть стимулировано не личными целями, не как более распространенный тип нарушения закона, а из некоторой теоретической и бескорыстной идеи, каковы бы ни были ее качества. Умный Порфирий, судебный следователь, отлично это понимает: «Тут дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое... Туть – книжные мечты-с, тут теоретически раздраженное сердце, убили по теории» [4, с. 20].

«Но личность не есть орудие осуществления каких бы то ни было планов, даже благороднейших планов общего блага». Мысль о преступлении родилась в нем не сразу и не на наших глазах, убийство не было результатом неожиданного взрыва чувств, минутного отчаяния, такого кризиса, когда «человек перестает себя помнить, когда мутится рассудок. Знакомство с Мармеладовым, письмо матери только ускорили и отяжелили события» [7, с. 32]. Мысль, созревшая в его голове, была тщательно продумана от исходных теоретических посылок (он их даже изложил в статье «О преступлении») до мельчайших практических деталей (например, петли для топора на подкладке пальто). Теорию, идею Раскольникова Ф. М. Достоевский раскрывает в романе постепенно, но мы узнаем о ней от самого создателя из его диалогов – споров то со следователем Порфирием Петровичем, то с университетским товарищем Разумихиным, то с Соней Мармеладовой. Первым выходом в область теорий в романе является воспоминание Раскольникова о разговоре студента и офицера.

Этот переданный на одной странице спор офицера и студента, в котором офицер выступал противником кровопролитий, а студент – сторонником, служит завязкой всей философской линии романа, в которой сформулированы вопросы, решаемые на протяжении всего дальнейшего повествования: это, во-первых, вопрос о том, можно ли в принципе «поправ-

лять и направлять природу» путем кровопролитий, во-вторых, вопрос о том, кто должен эти поправки осуществлять, в-третьих, вопрос о допустимости кровопролитий с точки зрения нравственных норм.

Именно вокруг этих вопросов «разворачивается диспут-допрос следователя Порфирия Петровича, человека гибкого ума, весьма широкой образованности, незаурядного психолога и профессионала в своём деле, с Раскольниковым. В этой-то теоретичности преступления и заключается весь ужас, весь бесконечный трагизм положения Раскольникова. Он не может и раскаяться, потому что и после убийства, когда угрызения жгут его, он продолжает твердо верить в свои убеждения, оправдывающие убийство. Единственное, что он ставит себе в вину, – это то, что не вынес его. Он “убил принцип”, и его преступление настолько глубже, сложнее и непоправимее обыкновенного эгоистического нарушения закона, что о последнем он мечтает, как о счастье. “Знаешь, что я тебе скажу, признается он Соне, – если бы только я зарезал из того, что голоден был, то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!”» [4, с. 102].

Самая отвлеченная, неутолимая и разрушительная из страстей – фанатизм, страсть идеи. Она создает великих аскетов, неуязвимых ни для каких нарушений, она закаляет, пронизывает личность до самых глубин. Действительность не в состоянии дать фанатику ни одной минуты не только пресыщения, но даже временного утешения, потому что он преследует недостижимую цель – воплотить в жизни теоретический идеал. Чем более он сознает невозможность цели, неутолимость страсти, тем более страсть ожесточается. Жизнь, страдания людей – для них ничто, теория, логическая формула – все. К такому типу фанатиков принадлежит и Раскольников, но не всецело, а только одной из сторон своего существа.

Идея у Ф. М. Достоевского является «пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой обнаружения, или тем „медиумом“, той средой, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности» [2, с. 98]. Раскольников хотел бы быть одним из великих фанатиков, – это его идеал. У него есть с ними, несомненно, общие черты: та же неутолимая жестокость логических выводов и готовность воплотить их в жизнь любой ценой, тот же страстный, аскетический жар и мрачный восторг фанатизма, та же громадная сила воли и вера.

В «Преступлении и наказании» история главного героя тесно переплетается с двумя сюжетными линиями: историей семьи Мармеладовых и судьбой Дунечки и Пульхерии Александровны, а также с историями Свидригайлова и Лужина. Эти две параллельно развивающиеся фабулы теснейшим образом связаны с Раскольниковым и его теорией. Особо значимое место в композиции занимает линия следователя Порфирия Петровича. Оно настолько велико, что, по словам исследователя начала XIX века

К. К. Истомина, три встречи Раскольникова со следователем «представляют собою как бы законченную трагедию с тремя действиями по строго проведенному плану развития сюжета» [9, с. 11].

Первая встреча намечает тему, характер борьбы и главных героев трагедии; во второй так называемая перипетия, то есть поворот действия от хорошего к плохому или от плохого к хорошему: Раскольников, впадший в уныние, воспрянул духом после самоговора Николая и посещения мещанина («Теперь мы еще поборемся»); третье действие – неожиданная катастрофа, поражение Раскольникова: Порфирий «представляет ему все выгоды добровольного покаяния» [6, с. 115]. После обретения веры в Христа Ф. М. Достоевский понял, что только страдание может помочь человеку в богоподобном становлении, и неслучайно эта тема касается многих героев поздних романов писателя. «В страдании душа совершенствуется», – напишет Достоевский потом в «Братьях Карамазовых».

В романе отсутствует «привязка» событий к разбивке на главы и части. Это отсутствие синхронизации между днями и главами, вероятно, можно считать задумкой автора. Таким способом Достоевский хотел подчеркнуть «потерянное» состояние Раскольникова, который после преступления живет в «своем мире», теряя ощущение времени. Полнее всего сознание Раскольникова раскрывается в его внутренних монологах, т. е. в прямой психологической характеристике. На протяжении всего романа герой поглощен своей идеей, ведет постоянный спор с самим собой, почти не замечая того, что происходит в окружающем его мире. Лишь изредка он, как бы пробуждаясь от грез, пристально всматривается в случайно встреченные им лица. Внимательно выслушивает он исповедь Мармеладова, изучает, как ученый-естественник, быт его семьи, а затем вновь погружается в свою теорию, сопоставляя полученные им сведения о реальном мире с теми теоретическими выводами, к которым он пришел в часы тягостных раздумий о судьбах мира. Непрерывные внутренние искания героя автор сопровождает своими комментариями, дающими сведения о предшествующих тому или иному выводу событиях из прошлого героя, поясняет, как именно герой пришел к данному выводу. Так, «повествуя в начале романа о первом приближении Раскольникова к теории об особом предназначении великой личности, детально разработанной позднее, автор упоминает о произошедшей за полтора месяца до описываемых событий встрече героя со старухой-процентщицей, о случайно подслушанном им в трактире разговоре между студентом и офицером. Раскольников поражен тем, насколько совпали его собственные, еще не ясные ему самому до конца мысли с рассуждениями его сверстников, допускающих, как и он, убийство из “арифметических” соображений: что значит жизнь зловредной ста-

рухи в сравнении с теми благодеяниями, которые могут быть совершены на ее деньги?» [8, с. 6].

Такое возвращение к прошлому героя, прочно увязанное с его нынешним состоянием, позволяет говорить о том, что сведения о прошлом Раскольникова заключены в круг трагического настоящего. Они поясняют, с одной стороны, и усугубляют, с другой, его трагические переживания, вызванные неспособностью окончательно разрешить мучивший его вопрос: какое место он сам занимает в созданной им модели мира – тварь ли он дрожащая, дело которой – повиноваться сильному, или сам он сильная личность, способная повелевать миром?

Находясь в состоянии истерической взволнованности, Катерина Ивановна Мармеладова обнаруживает все, что таится в глубинах ее истерзанной души, включая ее подсознательные движения. На грани нервного срыва находятся почти все героини романа Ф. М. Достоевского, в каждом из которых, в большей или меньшей степени, есть трагическая раздвоенность души, балансирующей на грани между добром и злом. Как и многие русские писатели, Ф. М. Достоевский обнаруживает нравственные искания героев, их мировоззренческую позицию с помощью разного рода диалогов.

Использует писатель и традиционный классический диалог-спор, изображая, к примеру, первую встречу Порфирия Петровича и Раскольникова, когда речь заходит об опубликованной неожиданно для Раскольникова статье. Но обращается он и к диалогу-допросу, повествуя о напряженном поединке следователя (Порфирия) и преступника (Раскольникова), показывая беседы главного героя с его противником-двойником Свидригайловым. Есть в романе диалог-исповедь, использованный в сцене признания Раскольникова в совершенном злодеянии Соне. Эти элементы уголовно-детективного жанра помогли Достоевскому «выявить все аспекты созданной Раскольниковым теории, обнаружить противоречия между позитивным намерением героя и достигнутым им негативным результатом» [3, с. 84]. Ту же функцию – выявить двойственность и противоречивость внутреннего мира героя и созданной им теории – выполняет в романе система двойников Раскольникова.

Одним из традиционных средств раскрытия внутреннего мира героев в литературном произведении является пейзаж. В романе Ф. М. Достоевского пейзаж занимает сравнительно скромное место, но созданный им образ Петербурга – «города полусумасшедших», по определению Свидригайлова, – является не только фоном, средой обитания героев, но и предпосылкой появления человеконенавистнических теорий, какой и является философия Раскольникова. Создавая городские пейзажи в романе, автор стирает грань между кошмаром и действительностью, сном и явью, вводя экзистенциальную образность. В этом призрачном мире само преступле-

ние, совершенное Раскольниковым с невероятной для него жестокостью, предстает не как реальное событие, но как продолжение кошмара, мучившего героя. Таким образом, аксиологический базис в романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского представляется подвергнутым переоценке и утвержденным заново.

Список использованной литературы

1. Бачинин, В. А. Об экзистенциальном пространстве русской литературы / В. А. Бачинин // Журн. клуб Интелрос «Свободная мысль». – 2012. – № 9–10. – С. 89–102.
2. Гроссман, Л. П. Достоевский / Л. П. Гроссман. – М. : Молодая гвардия, 1965. – 608 с.
3. Гарин, И. И. Многоликий Достоевский / И. И. Гарин. – М. : ТЕРРА, 1997. – 396 с.
4. Достоевский, Ф. М. Преступление и наказание : роман / Ф. М. Достоевский. – Минск : Юнацтва, 1983. – 512 с.
5. Лопата, П. В. Любовь как духовный прорыв. Философия любви Ф. М. Достоевского / П. В. Лопата // Рус. яз. и лит. – 2012. – № 5. – С. 44–46.
6. Мелетинский, Е. М. Заметки о творчестве Достоевского / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 2001. – 190 с.
7. Сергушева, С. В. Тема детства в творчестве Ф. М. Достоевского / С. В. Сергушева // Лит. в shk. – 2003. – № 5. – С. 32–34.
8. Смирнов, С. В. По поводу сюжета романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» / С. В. Смирнов // Лит. в shk. – 2007. – № 5. – С. 2–8.
9. Смирнова, Л. Н. Концепция благодеяния в идейно-художественном мире романов Ф. М. Достоевского (от «Бедных людей» к «Преступлению и наказанию») / Л. Н. Смирнова // Лит. в shk. – 2007. – № 2. – С. 8–12.

Katsiaryna Milokhava (Brest)

THE AXIOLOGICAL BASIS AND WAYS OF ITS RE-EVALUATION IN THE NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT” BY F. M. DOSTOEVSKY

Keywords: axiology, Dostoevsky, Russian literature, “Crime and Punishment”, prose, novel, idea, conflict.

Summary. The author of the article discusses the genre specifics of the novel “Crime and Punishment” by F. M. Dostoevsky, indicating the synthetic nature of the genre. Important values that are subject to reinterpretation in the novel (the power of the idea, fanaticism, social standards, etc.) are considered, and the ways of its implementation (the double technique, dialogues-disputes, etc.) are analyzed.

К содержанию

УДК 811.161.1

АННА МОИСЕЙЧИК

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

Научный руководитель – Т. М. Лянцевич, канд. филол. наук, доцент

СТИХОТВОРЕНИЕ «ТЕБЕ ПИШУ Я ЭТОТ ДИФИРАМБ...» КАК ЧАСТЬ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ С. Я. МАРШАКА

Ключевые слова: лингвистический анализ художественного текста, стихотворение, тема поэта и поэзии, пятистопный ямб, глубинный смысл поэтического текста, разноуровневые языковые единицы, изобразительно-выразительные языковые средства.

Аннотация. В статье приводится лингвистический анализ стихотворения С. Я. Маршака «Тебе пишу я этот дифирамб...». В рамках анализа была дана характеристика основных уровней языковой системы, представленных в поэтическом тексте. Также было обращено внимание на особенности композиции, хронотопа и на использование изобразительно-языковых средств в данном художественном тексте.

С. Я. Маршак известен широкому кругу читателей как автор популярных произведений детской литературы: сказок «Двенадцать месяцев», «Кошкин Дом», «Умные вещи», «Теремок», стихотворений «Вот такой рассеянный», «Багаж», «Пожар», «Почта», «Усатый-полосатый» и др. По многим произведениям поэта были сняты лучшие советские мультфильмы.

Однако, помимо сказок и дидактических произведений, С. Я. Маршак писал на военные и политические темы (произведения «Почта военная», «На страже мира», «Круглый год» и др.), а также на тему поэта и поэзии. О том, как работал известный писатель, вспоминал В. Познер: «Мне позволялось находиться в “лаборатории” Маршака, в его кабинете, когда он писал. Я был свидетелем того, как он работал, как раз за разом правил, перечеркивал, начинал с начала и вновь перечеркивал. Писательство – дело трудное, это знают все, это, так сказать, общее место; но чтобы понять, насколько оно трудное, надо увидеть муки сидящего за столом. Маршак садился за стол в девять утра и выходил из-за него в девять вечера, он работал как одержимый, доводя себя до полного изнеможения в поисках точного слова, точной рифмы. Самуил Яковлевич уже был на литературном Олимпе, ему не требовалось никому ничего доказывать, все, что он писал, печаталось без разговоров. Словом, он мог не стараться. А он трудился на пределе своих возможностей» [2]. Может быть, именно потому, что С. Я. Маршак не понаслышке знал: в основе творчества писателя лежит вдохновение, помноженное на скрупулезную, нелегкую ежеднев-

ную работу, тема творческого труда писателя не могла быть не отражена и в художественных произведениях писателя.

К теме поэта и поэзии обращались в своем творчестве писатели и поэты разных литературных направлений и эпох: М. Ю. Лермонтов, А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, В. В. Маяковский и другие мастера слова. С. Я. Маршак посвятил теме источника вдохновения стихотворение «Тебе пишу я этот дифирамб...», которое датируется 1944–1945 гг. и напечатано по ясному черновому автографу из блокнота военных лет писателя. Главным персонажем стихотворения является стихотворный размер – пятистопный ямб. Уже с первых строк мы чувствуем интонацию восхищения: лирический герой восхваляет «не легковесный и не тяжелый», «свободный» пятистопный ямб.

Тема поэтического творчества, природы стихосложения раскрывается в данном художественном тексте посредством развития нескольких микротем: 1) торжественное обращение к предмету речи – стихотворному размеру, 2) хвала пятистопному ямбу, 3) особенности и характерные черты пятистопного ямба. В произведении можно отметить стройную строфичную композицию: оно состоит из двух шестистиший и одного четверостишия, обладающих точной рифмой. В первом шестистишии рифма опоясывающая, во втором шестистишии и в четверостишии – парная. Точное созвучие рифмуемых стихов, опирающееся на аллитерацию (повтор звонких согласных звуков [б], [й'], [д], [м], [р]) и ассонанс (повтор гласных [о], [а]), создает восторженную и одновременно легкую атмосферу поэтического текста.

В этом художественном произведении ямб – полноценный самостоятельный образ, предмет восхищения поэта. Именно к нему через использования личных местоимений 2-го л. ед. ч. и стилистические приемы апострофы (оборота поэтической речи, состоящего в обращении к неодушевленному предмету как к одушевленному) и олицетворения обращается лирический герой как к живому существу: «Тебе пишу я этот дифирамб, / Мой конь крылатый – пятистопный ямб». Особую стилистическую нагрузку в данном контексте несут существительное «дифирамб» и образ-символ «крылатый конь». Дифирамб – песнь восторженного характера; один из видов торжественной лирики в древней поэзии. Автор не только воссоздает восхищенное обращение лирического героя к объекту своего поклонения, но и описательно отсылает нас к родине стихотворного размера: ведь ямб тоже пришел к нам из Древней Греции, ямбические песнопения были неотъемлемой частью праздников плодородия в честь Деметры, этот термин связывали с именем служанки элевсинского царя Келея Ямбы. Согласно мифу, Ямба развеселила безутешную Деметру, которая повсюду искала дочь Персефону, стихотворениями [1].

Использование многопланового образа-символа крылатого коня, с которым сравнивается пятистопный стихотворный размер, тоже неслучайно. Крылатые лошади издревле считаются солнечным и духовным символом. Именно они везут колесницу Солнца в античной, иранской, вавилонской, индийской и скандинавской мифологиях. На крылатых лошадях скачут многие другие боги, включая Одина, чей восьминогий конь Слейпнир символизирует восемь ветров. Облака выступают как кони валькирий – скандинавских дев-воительниц. Кроме того, крылатый конь – символ поэтического вдохновения, выразителем которого стал Пегас, волшебный конь, который родился из тела убитой Персеем горгоны Медузы. Впоследствии он вознесся на Олимп, где доставлял Зевсу молнии. От удара копытом Пегаса на горе Геликон возник источник Гипокрены, вода которого, по преданиям, вдохновляла поэтов. На укрощенном им Пегасе мифологический герой Беллерофонт победил трехглавое чудовище Химеру (ср. иноск. «крылья Пегаса возносятся выше крыльев Химеры»). Древние связывали Пегаса с богиней зари Эос и считали, что после смерти Беллеронфа он был помещен на небо в виде созвездия Пегаса [3].

Морфологические особенности анализируемого текста связаны с преобладанием именных частей речи над глагольными формами. Причем конкретные имена существительные (*конь, поэт, терцины, стих, драма, край*), относящиеся преимущественно к лексико-семантическому полю «литературное творчество», гармонично сочетаются с абстрактными (*радость, гнев, грусть*), репрезентирующими сферу эмоций, что указывает на двупланность произведения, в котором переплетаются реальная, прагматичная и эмоциональная, экспрессивная линии.

Созданию особой тональности стихотворения на лексическом уровне текста способствуют и противопоставление антонимов (*ад и рай, радость и грусть, легковесен и тяжел*), и использование экспрессивно окрашенных лексических единиц (*невыносим, победно*), и введение ярких образительно-выразительных языковых средств – метафоры (*конь крылатый*), эпитетов (*классика холодная, легкие стопы*), олицетворения (*чуждаешься, не терпишь* (о ямбе)), апострофы («Невыносим тебе казенный штамп, / Размер свободный – пятистопный ямба»), обратного порядка слов (*пишу я, передаешь ты, несут пять стоп*), стилистического приема повтора.

Передаче описательного характера стихотворения служит и частотное употребление как полных, так и кратких имен прилагательных: *крылатый, сумасбродный, холодный; легковесен, поэтичен, тяжел*.

Доминирование местоимений 2-го л. ед. ч. (*ты, тебя*) в сильной позиции текста (в начале стихотворения) и в позиции первого ранга в предложении (в роли подлежащего) над личными местоимениями 1-го л. ед. ч. выдвигает образ пятистопного ямба на уровень собеседника, друга и

даже советника, учителя восхищенного лирического героя: «Передаешь ты радость, гнев и грусть, / Тебя легко запомнить наизусть, / Ты поэтичен в самой трезвой дозе, / И приближаешься порою к прозе».

Чередование коротких и объемных (простых, осложненных многочленными однородными рядами, и сложных) синтаксических конструкций подчеркивает плавность, непрерывность и динамичность мысли, а также имитирует структуру древнего поэтического текста: «Чуждаешься ты речи сумасбродной, / Не терпишь ты и классики холодной. / Несут поэта, о волшебный стих, / И в ад и в рай пять легких стоп твоих».

Посредством глагольных форм настоящего времени с совмещенным значением настоящего актуального (как момента обращения к пятистопному ямбу) и настоящего вневременного (*пишу, передаешь, приближаешься, невыносим, чуждаешься, не терпишь, несут*), а также составных именных сказуемых (*не легковесен ты и не тяжел, ты поэтичен*) в тексте формируется вневременной, вечный и внепространственный хронотоп, ведь поэзия вечна, она не имеет границ ни во времени, ни в пространстве, она существует всегда и везде.

Лингвистический анализ стихотворения С. Я. Маршака «Тебе пишу я этот дифирамб...» позволил установить роль разноуровневых языковых средств в выражении глубинного смысла оригинального, уникального поэтического произведения, главным героем которого является стихотворный размер – пятистопный ямб, с помощью которого с древних времен и до наших дней создаются великие произведения поэзии.

Список использованной литературы

1. Мифы и легенды Древней Греции [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ancientmyth.ru>. – Дата доступа: 11.12.2020.
2. Познер, В. В. Прощание с иллюзиями. «Поедемте в Англию» [Электронный ресурс] В. В. Познер – Режим доступа: [by/books?id=o-A-CgAAooks.google.bQBAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s](http://books?id=o-A-CgAAooks.google.bQBAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s). – Дата доступа: 14.02.2021.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.liveinternet.ru/users/linnen/post125232163>. – Дата доступа: 11.12.2020.

Anna Moiseychick (Brest)

THE POEM “I WRITE THIS DITHYRAMB TO YOU...” AS A PART OF S. Y. MARSHAK’S CREATIVE HERITAGE

Keywords: linguistic analysis of a literary text, poem, the theme of a poet and poetry, iambic pentameter, the deep meaning of a poetic text, multilevel linguistic units, expressive linguistic means.

Summary. The article provides a linguistic analysis of S. Y. Marshak’s poem “I write this dithyramb to you...”. In the framework of the analysis the main levels of the language

system presented in the poetic text. Attention was also paid to the peculiarities of the composition, chronotope and the use of pictorial and linguistic means in this literary text.

К содержанию

УДК 811.161.1'38

НАТАЛЬЯ МОСТЫКО

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

Научный руководитель – Т. М. Лянцевич, канд. филол. наук, доцент

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ ИСТОРИЧЕСКИХ ЛИЧНОСТЕЙ В РОМАНЕ АЛЕКСЕЯ ИВАНОВА «ТОБОЛ. МНОГО ЗВАННЫХ»

Ключевые слова: художественное произведение, художественный образ, персонаж, исторический роман, историческая личность, языковые единицы, стилистическая функция.

Аннотация. Данная статья посвящена изучению особенностей изображения исторических персонажей в современном историческом романе. Цель исследования – выявить систему языковых средств, используемых автором для создания образов известных деятелей прошлого в романе Алексея Иванова «Тобол. Много званых»; определить доминантные языковые средства, используемые автором для изображения исторических личностей, а также установить стилистические функции указанных языковых единиц в произведении.

Одним из ведущих принципов современной лингвистики является принцип антропоцентризма, суть которого состоит в том, что именно «человек становится точкой отсчета в анализе тех или иных явлений, что он вовлечен в этот анализ, определяя его перспективу и конечные цели» [3, с. 213]. И любому художественному произведению свойственен абсолютный антропоцентрический характер, когда в центре изображения находится человек, или персонаж – «субъект действия, переживания, высказывания в произведении, а также носитель точки зрения на действительность и других персонажей; в этом же значении используются словосочетания “литературный герой” и “действующее лицо”» [1]. Чаще всего персонаж представляет собой образ человека, который имеет определенный социальный статус, мировоззрение, черты внешности, особенности речи и поведения.

Целью данного исследования является анализ и выявление стилистических функций языковых средств, с помощью которых Алексей Иванов создает образы исторических личностей в романе «Тобол. Много званых».

Основными составляющими персонажа выступают портрет, поступки, речь, авторская характеристика, биография, характеристика героя другими действующими героями, мировоззрение, привычки, манеры, отношение к природе, вещная характеристика, средства психологического анализа (сны, письма, дневники), «говорящая» фамилия. При создании художе-

ственного образа особое внимание уделяется его «подаче» посредством различных лингвистических средств, которые условно можно разделить на несколько групп: 1) лексические языковые средства (синонимы, антонимы, олицетворения, сравнения и т. д.), в том числе тропы (метафора, метонимия, синекдоха, аллегория, гипербола, литота и т. д.) и языковые единицы ограниченного употребления (диалектизмы, профессионализмы, архаизмы, варваризмы, просторечия и разговорная лексика); 2) фонетические языковые средства (аллитерация, ассонанс, звукоподражание); 3) синтаксические языковые средства (параллелизм, парцелляция, инверсия, эллипсис, полисиндетон, асиндетон и др.); 4) морфологические языковые средства (разные части речи, способствующие выражению авторского замысла); 5) стилистические фигуры (оксюморон, анафора, эпифора, антитеза, градация и др.).

Основными действующими героями исторического романа Алексея Иванова «Тобол. Много званых» являются невымышленные исторические личности: архитектор Семен Ульянович Ремезов, губернатор Матвей Петрович Гагарин, ссыльный украинский военный Григорий Ильич Новицкий, митрополит Филофей, русский царь Петр I, шведский офицер армии Карла XII Филипп Юхан Табберт фон Страленберг, фискал государя Алексей Яковлевич Нестеров и князь Михаил Яковлевич Черкасский.

При создании образа той или иной исторической личности А. Ивановым использовались различные языковые средства, среди которых, однако, можно выделить доминантные. Например, одним из ключевых образов исторического романа «Тобол. Много званых» является образ Матвея Петровича Гагарина. М. П. Гагарин (1659–1721 гг.) – сибирский губернатор, нерчинский воевода, комендант Москвы, первый глава Сибирской губернии. Для номинации данной исторической личности А. Иванов употребляет следующие лексические единицы тематической группы «представитель власти»: *князь, комендант, губернатор, царедворец, царь* («...князь Гагарин – комендант Москвы и губернатор Сибири» [2, с. 22], «Князь Гагарин был опытным царедворцем» [2, с. 172], «Он, Матвей Гагарин, князь от колена Рюрика, – царь Сибири» [2, с. 701]). В титуловании с помощью имен существительных создается некая семантическая градация языковых единиц, которая отражает становление Матвея Петровича Гагарина как общественного деятеля, показывает его движение по карьерной лестнице: князь – комендант – губернатор – царедворец – царь. При создании образа Гагарина автором широко используется синонимия («Он очень умный» [2, с. 552], «Гагарин не дурак» [2, с. 613]; «Гагарин – ... дерзкий вор» [2, с. 544] «... казнокрада Гагарина шведы купили» [2, с. 667]). Через использование антонимических лексических единиц А. Иванов передает презрительное отношение Гагарина к людям, которые ниже его по статусу: князь – смерд («Матвей Петрович забыл, что он

князь и говорит со смердом» [2, с. 104]). В целом образ Матвея Петровича Гагарина построен на противопоставлении себя окружающим и сравнении с ними: «Огромный Гагарин был как медведь: вот сейчас он добродушно пляшет вокруг цыгана и берет с ладони морковь, но в любой миг может оборвать цепь, наброситься, раздавить и растерзать» [2, с. 324]. В приведенной цитате большую роль играют глаголы совершенного вида (*оборвать, наброситься, раздавить, растерзать*), с помощью которых А. Иванов не только передает стремительность, мгновенность действий героя, но и отражает вспыльчивый, переменчивый характер Гагарина. Автором не дается подробного описания портрета и фигуры персонажа. В романе представлены лишь общие черты его внешности. Писатель только подчеркивает огромность, грузность человеческой фигуры с помощью прилагательных-эпитетов («Рослый, грузный Гагарин возвышался над толпой на полголовы» [2, с. 48]). Используя для создания образа Матвея Петровича Гагарина качественные прилагательные с пейоративной коннотацией, автор в полной мере раскрывает внутреннюю сущность губернатора: «Тулишэнь видел, что дзынгун Гагарин – хитрый царедворец и дерзкий вор» [2, с. 544]. Автором также использована такая стилистическая фигура, как повтор: «Рослый, грузный Гагарин возвышался над толпой на полголовы» [2, с. 48], «Рослый и грузный Матвей Петрович занял собою весь дверной проем, и владыке на миг показалось, что это входит царь Петр» [2, с. 167].

Центральным в романе является также образ архитектора Семена Ульяновича Ремезова. С. У. Ремезов «(около 1642 г. – после 1720 г.) – русский энциклопедист Сибири, картограф, архитектор, строитель, историк, художник, писатель. В историю России вошел, прежде всего, как картограф» [6]. При представлении образа Семена Ульяновича Ремезова автор широко использует развернутые описания, через которые читатель узнает о жизни героя, о быте, о семье и обустройстве двора, о желаниях и мечтах. В произведении Семен Ремезов представлен человеком ученым, трудолюбивым, идейным, любознательным, жаждущим новых знаний. Немаловажной составляющей при характеристике данного героя является указание на род деятельности, т. к. для Семена Ульяновича наиболее важным и ценным является его дело. Для обозначения рода занятий Ремезова автор вводит существительные *изограф, архитектор, зодчий, демиург* лексико-семантической группы «род деятельности». Для характеристики героя как глубоко и истинно верующего православного человека автор использует языковые единицы тематической группы «вера»: *Бог, Господь, святой, праведник* («Ульяныч – светлый человек. Угоден Господу. Но человек, а не праведник» [2, с. 284]), *икона, грешный* («Семен Ульянович тайно верил, что Иоанн, святой книжник, помогает ему, Семену, книжнику грешному» [2, с. 449]) и др.

Писатель сосредоточивает внимание читателя и на внутренних качествах архитектора. Показывая значимые черты характера Ремезова, А. Иванов вводит качественные прилагательные-эпитеты: «Дальнозоркий Ремезов...» [2, с. 89], «...строптивный старик...» [2, с. 98], «Гагарину жаль было беспокойного старика...» [2, с. 276], а также стилистически окрашенные существительные, имеющие в «Толковом словаре С. И. Ожегова» [5] стилистическую помету «разг.»: «известный задира, ярый спорщик» [2, с. 640], «Такие упрямы...» [2, с. 98].

Ключевым в романе является и образ митрополита Филофея. Филофей (Лещинский) (1650–1727 гг.) – «митрополит сибирский и тобольский, просветитель сибирских инородцев. ...Самая же важная его заслуга состояла в просвещении и крещении неверных: всего он крестил до 40 000 язычников по всей Сибири. Преосвященный Филофей “жег их нечестивые чтилища, а на них самих действовал духом кротости и доказательствами вразумительными, отнюдь не употребляя насилия”» [7]. Для указания титула, социального положения Филофея А. Иванов использует 3 языковые единицы: *владыка*, *митрополит* и *отец*. Согласно «Словарю русского языка» под редакцией А. П. Евгеньевой [4] лексема *владыка* имеет стилистическую помету «высок.», а лексемы *митрополит* и *отец* стилистически нейтральны. С помощью данных языковых единиц автор показывает почтительное и уважительное отношение к митрополиту Филофею со стороны других духовных лиц, государственных деятелей и простых верующих.

Важной составляющей данного персонажа является его речевая характеристика. В речи митрополита Филофея встречается большое количество старославянизмов: «А ты, Петька, сейчас не Петька, а глас божий, – принялся поучать Филофей» [2, с. 75], «Владыче! – улыбнулся Филофей, увидев Иоанна, и склонил голову, ожидая благословения» [2, с. 163], «Ладно, – согласился Филофей. – А ты не грешь, человек» [2, с. 193]. Использование старославянизмов не только характеризует героя как служителя церкви, но и служит средством стилизации эпохи. В романе не приводится детальное портретное описание героя, а только подчеркиваются с помощью качественных прилагательных-эпитетов наиболее значимые черты его внешности, что помогает читателю представить этого иерарха православной церкви, так много сделавшего для обращения в православную веру жителей Сибири, как обычного человека: «Напротив них на лавке сидел владыка Филофей – тощий сутулый старик с длинными седыми волосами. Филофей оглянулся. Лицо у него было строгое и простое, словно с него стерли все лишнее» [2, с. 74].

В романе «Тобол: много званых» А. Иванова сильные позиции художественного текста связаны с образом Петра I, так как действие романа разворачивается в Тобольске в начале XVIII в., в эпоху главных преобра-

зований России Петром I. Определяя титул Петра I, А. Иванов широко использует синонимы: царь – правитель – государь. В романе Петр I показан как справедливый, но жестокий, властный и не терпящий неповиновения правитель: «Все знали гневное нетерпение государя в делах и ревнивую мстительность; если кто и отказывал царю, то на коленях, и ноги целовал, моля о пощаде» [2, с. 80]. Данный факт подчеркивается языковыми единицами с отрицательной коннотацией: словосочетаниями (*гневное нетерпение, ревнивая мстительность, молитва о пощаде*), предложно-падежной формой (*на коленях*) и фразеологическим оборотом (*ноги целовать*).

В романе царь Петр I предстает не хрестоматийным персонажем, а живым простым человеком, со своими привычками и недостатками, но, безусловно, незаурядным, деятельным, необыкновенно трудолюбивым и талантливым: «Петр взгромоздил ножищу в растоптанном домашнем башмаке на подлокотник и сосредоточенно запыхтел трубкой. Он был в парусиновых штанах и в засаленном халате, грязную шею он повязал грязным платком, на голой груди краснели расчески, редящие волосы Петр собрал в хвостик» [2, с. 465]; «Петр поднес к носу князя Гагарина увесистый кулак, исцарапанный и обветренный от работы на верфи» [2, с. 468]. Для создания противоречивого образа великого царя А. Иванов использует языковые единицы с суффиксами субъективной оценки (например, имя существительное с увеличительным суффиксом -ищ- (*ножища*)); лексические единицы, стилистически ограниченные в употреблении (например, *взгромоздить* (разг.), *запыхтеть* (разг.), *башмак* (устар.), *увесистый* (разг.)), заимствованные слова (например, *верфь*, *шпангоут* – нидерландского происхождения, *фальшборт* – немецкого, *плашкоут* – голландского, *вельбот* – английского происхождения); имена прилагательные с контекстуально пейоративной коннотацией (*засаленный халат, грязный платок, грязная шея*).

Таким образом, доминантными языковыми средствами передачи колорита эпохи и создания образов исторических личностей в романе А. Иванова «Тобол. Много званых» являются синонимы, антонимы, сравнения, эпитеты, языковые единицы одной тематической группы, лексемы с суффиксами субъективной оценки, слова, стилистически ограниченные в употреблении.

Список использованной литературы

1. Горкин, А. П. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия / А. П. Горкин. – М. : Росмэн, 2006. – 1680 с.
2. Иванов, А. В. Тобол. Много званых : роман-пеплум / А. В. Иванов. – М. : АСТ : Ред. Елены Шубиной, 2019. – 702 с.
3. Кубрякова, Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века // Язык и наука конца XX века. – М. : Ин-т языкознания РАН, 1995. – С. 144–238.

4. Малый академический словарь : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Ин-т рус. яз. Акад. наук СССР, 1957–1988.

5. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под. ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Русский язык, 1983. – 816 с.

6. Семен Ульянович Ремезов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/109446>. – Дата доступа: 10.03.2021.

7. Филофей [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/29529/Филофей. – Дата доступа: 10.03.2021.

Natalia Mostyko (Brest)

LINGUISTIC MEANS OF CREATING HISTORICAL FIGURES IMAGES IN THE NOVEL “TOBOL. MANY ARE CALLED” BY ALEXEY IVANOV

Keywords: literary work, literary image, character, historical novel, historical figure, language units, stylistic function.

Summary. This article is devoted to the study of depicting historical figures in the modern historical novel. The purpose of the research is to identify the system of linguistic means used to create images of famous historical figures in the novel “Tobol. Many are called” by Alexei Ivanov, to determine the dominant linguistic means, as well as to establish the stylistic functions of these linguistic units in the literary text.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.3-312.2*Л.Рублеўская

КРЫСЦІНА НАВУМЕНКА

Беларусь, Гомель, Гомельскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Ф. Скарыны
Навуковы кіраўнік – А. В. Браздзіхіна, канд. філал. навук, дацэнт

МІФАЛАГІЧНЫ ХОРАР У ПРОЗЕ Л. РУБЛЕЎСКОЙ

Ключавыя словы: хорар, міфалагічнае дапушчэнне, дэкаданс, фантастычнае дапушчэнне, літаратура жахаў.

Анотацыя. У артыкуле разглядаецца выкарыстанне міфалагічнага дапушчэння як тэкстаўтваральнага элемента на прыкладзе твораў “Дагератып” і “Лікантроп” Л. Рублеўскай. Аўтар прыходзіць да высновы пра арганічнае спалучэнне ў прозе пісьменніцы фантастычна-містычнага пачатку з традыцыямі літаратуры жахаў, плённае выкарыстанне вобраза ваўкалака.

Фантастыка (ад ст.-грэч. *φανταστικ* ‘мастацтва ўяўлення, фантазія’) – жанр і творчы метады мастацкай літаратуры, кіно, выяўленчым і іншых формах мастацтва, які характарызуецца выкарыстаннем фантастычнага дапушчэння, “элемента незвычайнага”, парушэннем межаў рэальнасці, прынятых умоўнасцяў. Адною з разнавіднасцей фантастычнага дапушчэння з’яўляецца фальклорнае. На думку Г. Олдзі, яно мае тры падвіды: казачнае, легендарнае і міфічнае (міфа-эпічнае, міфалагічнае) [Гл. 1]. Міфалагічная фантастыка ў спалучэнні з традыцыямі літаратуры жахаў яскрава праяўляецца ў творах “Дагератып” і “Лікантроп” Л. Рублеўскай, якія і сталі аб’ектам нашага даследавання.

“Дагератып” (2013) пісьменніца ідэнтыфікуе як “дэкадансны раман”, бо, на яе думку, “хочацца перанесціся ў тыя часы (дзеянні ў рамана адбываюцца спачатку ў XXI ст., а пасля пераносяцца ў канец XIX ст.) і паказаць атмасферу таго часу” [3]. Гэты жанр з’явіўся яшчэ ў канцы пазамінулага стагоддзя. Дэкаданс (ад фр. *décadent* ‘упадніцкі’) – напрамак у літаратуры перыяду *fin de siècle* (мяжа XIX і XX ст.), светаўяўленне якога характарызуецца эстэтызмам, індывідуалізмам і імаралізмам. Часам разглядаецца як злучальнае звяно паміж рамантызмам XIX ст. і мадэрнізмам XX ст. Асноўнай тэмай літаратуры дэкадансу была стомленасць асобы ад традыцыйных маральных асноў і догмаў, жаданне сысці ад грамадскіх забабонаў, адасобіцца і забыцца.

Вобраз галоўнай гераіні рамана Л. Рублеўскай, Багуславы Кленчыц, цалкам упісваецца ў атмасферу “дэкадансу”. Гэта свабодная жанчына, дзёрзкая тэарыстыка-рэвалюцыянерка, якая змагаецца за роўнасць і свабоду людзей, але не ўпэўнена, для чаго яна гэта робіць; нігілістка, якая носіць у рукаве стылет. Падобная па характары і другая галоўная гераіня – Серафіма,

або Сімка. Дзяўчына з правінцыі, яна не залежыць ад меркаванняў іншых людзей, упэўнена ў сабе, а таксама закаханая ў “не свайго” хлопца.

Міфалагічны хорар у творы выяўлены досыць выразна. У сучасным літаратуразнаўстве гэты тэрмін выклікае палеміку. З аднаго боку, ён выкарыстоўваецца ў якасці сінанімічнага наймення літаратуры жахаў. Другая пазіцыя заключаецца ў тым, што такія паняцці, як “хорар”, “фантастыка” і “трылер”, роднасныя толькі на першы погляд. Так, на думку М. Парфёнава, “прылічэнне жанру «хорар» да аднаго з падвідаў фантастыкі з’яўляецца памылковым, паколькі элементы спароджанага аўтарскай фантазіяй фіктыўнага свету, якія ўступаюць у апазіцыю рэальнае-ірэальнае, што называецца фантастычным дапушчэннем, зусім не з’яўляюцца базавым складнікам твораў у жанры «хорар», роўна як і містычны, звышнатуральны кампанент” [2]. Аднак, на нашу думку, для ўздзеяння на чытача літаратура жахаў не абмяжоўваецца строга вызначаным наборам мастацкіх сродкаў, а здольная перадаваць неабходны настрой і эмацыйны пасыл праз элементы як актуальнай рэчаіснасці, так і выдуманай рэальнасці, ствараць з дапамогай іх эффект містычнай фантазмагорыі, свет чалавечых фобій і кашмарных сноў. Акрамя таго, важна адзначыць, што з пункту гледжання заходняй культурнай традыцыі, якая адыграла неацэнную ролю ў станаўленні жанру літаратуры жахаў, само паняцце “хорар” уключае ў сябе не толькі творы шакавальнага зместу, але і сюжэты з украпінамі містычных, невытлумачальных для навукі з’яў. Таму, на нашу думку, наяўнасць фантастычнага пачатку ў літаратуры жахаў цалкам заканамерная.

Раман “Дагератып” Л. Рублеўскай складаецца з дзвюх кніг: “Кніга знешняга кола” і “Кніга ўнутранага кола”. Дзеянне першай кнігі адбываецца ў наш час – XXI ст., дзеянне другой пераносыць чытача ў 1893 г. Галоўныя героі твора – журналістка Сімка (Серафіма) і малады біёлаг Гальяш (Ілля) Масевіч. Гальяш збіраецца з’ехаць у ЗША з мэтай дабіцца прызнання і славы. І каб не пакідаць кватэру пустой, ён здае яе задарма сваёй сяброўцы Сімцы. Удваіх яны пачынаюць разбіраць антрэсолі, дзе знаходзяць дзённікі і дакументы аднаго з продкаў Гальяша.

Дзеянне другой кнігі пачынаецца з запісу знойдзенага дзённіка: “3.10.1893. Я не люблю фатаграфію мёртвых дзяцей” [6, с. 31]. У мястэчка Б* прыязджаюць бацька з дачкой, Варакса Ніхель і Багута Ніхель, якія адкрываюць тут фотаатэль. Для таго часу фатаграфія была новым дасягненнем навукі і тэхнікі, а таму – прыбытковым бізнесам. Аднак, як высветліцца пазней, прычыны з’яўлення герояў не звязаны з імкненнем зарабіць грошы. Пра сапраўдныя мэты прыезду ў невялікі горад сям’і Ніхель чытач даведваецца, калі ў атэль прыходзяць два студэнты, археолаг Міхал Калоцкі і этнограф Давыд Масевіч, з даволі незвычайнай на першы погляд просьбай – выехаць на пахаванне. Аднак фатаграфіаваць трэба не нябожчы-

ка, а экспанаты, якія засталіся пасля смерці гаспадыні памесця Антаніны Каганецкай. Фатографы спачатку адмовіліся ад заказу, але пад пагрозай раскрыцця іх сапраўдных асоб пагадзіліся на прапанову. Як аказваецца, яны не даводзяцца адно аднаму дачкой і бацькам, ды і імёны маюць зусім іншыя – Багуслава Кленчыц і Ян Ранарыч. Атэлье насамрэч толькі прыкрыццё сапраўднай дзейнасці Ніхеляў – яны з’яўляюцца тэарыстамі-рэвалюцыянерамі, якія жадаюць роўнасці для ўсіх і звяржэння царскай улады.

Па дарозе ў маёнтак Каганецкіх адзін са студэнтаў распавядае пра мясцовыя легенды, паводле якіх у Жухавічах, куды яны напраўляюцца, зусім няма жывёл, але ёсць ваўкалакі. Называюцца нават прыкметы, як распазнаць пярэваратня: “Зверам ён спрабуе падсмажыць мяса на вогнішчы, забытым пастухамі, возіць пысай па расістай траве – мяецца, тужліва вые на ўсход – моліцца, заўсёды самотны, а калі яго забіць і садраць скуру – пад ёй акажацца сатлелае чалавечае адзенне... Калі ж вяртаецца ў чалавечае аблічча, фізіяномія застаецца перакрыўленая, срэбра баіцца, пад поўню не выходзіць і пах ад яго агідны... Яшчэ адна асаблівасць мясцовых ваўкалакаў – яны асабліва не любілі чужынцаў-нападнікаў” [6, с. 35].

У маёнтку герояў няветліва сустракае апошні прадстаўнік рода Шымон Каганецкі – сусветна вядомы біёлаг. Ён не вельмі рады прыезду гасцей, але дазваляе пераначаваць ім у сваім доме, каб на наступны дзень прыступіць да справы. Аднак праца раптоўна перапыняецца праз выключны выпадак: нехта з мясцовых сялян хацеў застрэліць пана Каганецкага, бо меў некалькі падстаў лічыць яго пярэваратнем. Першы выпадак здарыўся, калі пан Шымон быў малым хлопцам і на экіпаж, у якім яны ехалі з маці, напалі ваўкі. “Фурман загінуў адразу, я бачыў, як яго зваліў на дарогу звер, хапануўшы за горла. Помню, як ірваліся і хрыпелі коні, і лілася кроў з іх ранаў. А потым маці накрыла мяне сабой, і больш я не памятаю нічога” [6, с. 58], – успамінае пан Каганецкі. Пасля гэтага выпадку ў яго засталіся шнары ад іклаў і з’явілася эпілепія.

Другі выпадак здарыўся пасля другой жаніцьбы бацькі Шымона з пані Антанінай. У царкве на літургіі хлопчык раптоўна адчуў сябе кепска, нягледзячы на лекі доктара Боўнара. “Усё плыло ў вачах, гукі зліваліся ў нейкі злосны шэпт: «Уцякай, уцякай...»... нехта прамовіў мне проста над вухам: «Прэч адсюль, звер». І, разумеецца, страх... Паніка. Жывёльная. Толькі напалоханая жывёла можа ўчыніць такое, як я. Выскачыў з храма пасярод службы, расштурхаўшы людзей, праз вакно... Мяне знайшлі ў лесе толькі праз тыдзень, прычым са зламанай нагой я ўмудрыўся зайці даволі далёка” [6, с. 58].

Трэці выпадак быў звязаны ўжо са смерцю чалавека: “Хлопчык з суседняй вёскі, рудзенькі такі кіпаносы смаркач, пачаў кідацца ў мяне шышкамі і крычаць: «Пярэваратень!». І я даўмеўся, дарослы дурань:

жартам пагразіўся, маўляў, калі я пярэварацень, дык хай цяпер мяне баіцца, што я яго загрызу. А хлопчык спалохаўся, расплакаўся і ўцёк. ...Потым настаў страшны для мне час. Я прачнуўся ўвесь у крыві. Чужой, зразумела, крыві. ...А потым мне расказалі, што хлопчык, які пакрыўдзіў мяне, знік. Нібыта пайшоў у лес па арэхі, адстаў ад сябрукоў... Гэта бацька таго хлопца пільнуе мяне з ружжом са срэбнымі кулямі, пакляўся забіць” [5, с. 79].

З беларускай міфалогіі вядома, што існуе два віды пярэваратняў: тыя, хто абарочваецца па ўласным жаданні (з дапамогай вядзьмарскіх закляццяў альбо магічных рытуалаў), і тыя, хто стаў ваўкалакам па волі лёсу. У першым выпадку чалавек можа ператварыцца ў любы час, удзень ці ўначы, перакуліўшыся праз магічны прадмет, бо валодае вядзьмарскімі здольнасцямі. У другім выпадку пярэварацень – ахвяра, што пацярпела праз чараўніцтва іншых. Яшчэ адно павер’е сведчыць, што, калі цяжарная жанчына нечакана пабачыць ваўка ці пакаштуе мяса жывёлы, забітага пярэваратнем, то народзіць нечалавека. Такія істоты не кантралююць сябе ў воўчым абліччы і могуць напасці не толькі на скот, але і на сваякоў. Можна нават нарадзіцца ваўкалакам з-за родавага праклёну, як, да прыкладу, і адбылося з панам Шымонам. Яго гісторыя пачалася з першага Каганецкага, сваяка жраца Ляздзейкі, які лічыўся сынам ваўкалака, ад яго ж і перадаўся праклён Каганецкім.

Аднак міфалагічнае дапушчэнне ў творы набывае досыць лагічнае вытлумачэнне. Аказваецца, брат пані Антаніны “труціў” Шымона цудалекамі з мыш’яком і мескалінам, якія мелі псіхатропнае ўздзеянне, выклікалі галюцынацыі. Хочучы даказаць немістычную прыроду падзей, пан Ніхель прапаноўвае пайсці Шымону ў сутарэнні, каб паназіраць, ці ператворыцца той у ваўкалака. Але нічога звышнатуральнага з героем не адбываецца.

Вернемся да “Кнігі знешняга кола”. Пасля ночы, праведзенай з каханым у сутарэннях, Багуслава зацяжарыла. З’явіліся нашчадкі рода Каганецкіх, адным з якіх і з’яўляецца Гальяш. Каб дазнацца болей пра сваіх продкаў, ён вырашае наведацца ў Жухавічы і разважае, ці магла “хвароба” Шымона Каганецкага перадацца яму? Пазней герой атрымае адказ на сваё пытанне, што нечакана для чытача верне ў твор лінію міфалагічнага хору. Турысты, якія праязджалі цераз Жухавічы, пачалі нахабна чапляцца да Сімки з прапановай весела правесці час у іх кампаніі, і “тады ён зароў. Звярыны, нізкі рык, але ні разу не ваўчынае выццё” [5, с. 139]. Сімка ўбачыла, “як за спіной Гальяша ўсё больш выразна праступаў круглы твар поўні, і вочы ў яго рабіліся белымі... Выскальваліся зубы... На вуснах паказвалася пена...” [5, с. 139]. Чытач застаецца ў разгубленасці, бо дэтэктыўны матыў зноў па-майстэрску падмяняецца пісьменніцай містычным.

У апавяданні “Лікантроп” таксама прысутнічае вобраз пярэваратня. На першы погляд, пан Леанард – кволы, хворы чалавек, але ў яго цэле хаваецца вялікая моц, ён актыўна дапамагае паўстанцам. Калі ў маёнтак прыязджае паручнік з імперскім указам аб арышце героя, пан Леанард размаўляе ветліва, хаця выпадкова разбіты кубак выдае яго гнеў і злосць. Уначы ў святле поўні герой па ўласным жаданні ператвараецца ў ваўкалака, бо прагне помсты: “Цела працінаюць нябачныя струмені энергіі, якая, здаецца, выходзіць з поўні, што зазірае ў акно. Уся істота чалавека вібруе, напаўняецца моцам і вясёлым шалам. Неадольна хочацца ўстаць на карачкі... Магутны звярыны рык ірвецца скрозь сціснутыя зубы – ці іклы? Шыбы акна ціха разыходзяцца, упускаючы ноч. Унізе, у зарасніку язміну, відаць дзве ненавісныя белыя фуражкі... З акна другога паверха маёнтка Варгуны на зямлю, укрытую кілімам першага лістабою, бязгучна саскоквае вялізны воўк з шэрымі вачыма, у цэнтры якіх гараць два жоўтыя агеньчыкі – як пялёсткі свечак...” [4]. Пан Леанард забіў усіх чужынцаў у сваім маёнтку. Падобныя пачуцці нянавісці ахопліваюць і Давыда Масевіча з рамана “Дагератып”, але ў выпадку з панам Леанардам пачуцці перарастаюць у дзеянні, бо парушаецца справядлівасць: чужынцы пасягаюць на яго маёмасць (чытай: радзіму). Міфалагічнае дапушчэнне ў апавяданні, як бачым, падпарадкавана данясенню патрыятычнай ідэі.

У адрозненне ад Шымона Каганецкага, які нарадзіўся з праклёнам, Леанард здольны прыняць аблічча пярэваратня па ўласным жаданні. Пан проста скінуў з сябе адзенне, пасля чаго пачаліся метамарфозы. У тэксце прысутнічае важная дэталі – у працэсе ператварэння герой скідае з сябе пояс. Славяне лічылі, што пярэваратню можна вярнуць яго чалавечыя рысы, надзеўшы на яго скінуты пояс з вузельчыкамі са словамі “Божа, памілуй”. Толькі пасля гэтага своеасаблівага рытуала ваўкалак мог стаць чалавекам. Адсюль вынікае, што пан Леанард, магчыма, не хацеў смерці чужакам, яму трэба было пераступіць не толькі праз пояс, але і праз сябе.

Слова “лікантроп” паходзіць з грэчаскай мовы, $\lambda\upsilon\kappa\omicron\varsigma$ ‘воўк’ і $\alpha\lambda\upsilon\theta\rho\omicron\lambda\omicron\varsigma$ ‘чалавек’, што літаральна абазначае чалавек-воўк (сёння гэта назва псіхічнай хваробы). Лічыцца, што такія пярэваратні не маюць дачынення да вядзьмарства ў адрозненне ад ваўкалакаў, якія выкарыстоўваюць магічныя рытуалы для набыцця звярынага аблічча. Вобраз пана Леанарда найбольш нагадвае пярэваратня, створанага ў традыцыях заходняй культуры і падуладнага толькі святлу поўні.

Такім чынам, творы “Дагератып” і “Лікантроп” Л. Рублеўскай утрымліваюць у сабе элементы міфалагічнага дапушчэння ў спалучэнні з традыцыямі “хорару”. Пісьменніца арганічна ўпісвае міф пра ваўкалака ў рэальнасць твораў, прычым у рамана надаючы нацыянальны характар, а ў апавяданні – трансфармуючы яго ў кірунку заходняй культуры. Акрамя

гэтага, адметнай атмасферы “саспенсу” дадае змрочнае наваколле, поўня, старажытныя маёнткі і таемныя сутарэнні, што можна аднесці да прыкмет хорару, бо галоўнай мэтай такой літаратуры з’яўляецца жаданне напужаць чытача і трымаць яго ў напружанні падчас прачытання.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Олди, Г. Л. Допустим, ты – пришелец жукоглазый... [Электронный ресурс] / Г. Л. Олди. – Рэжым доступу: <https://www.litmir.me/br/?b=34523&p=1>. – Дата доступу: 25.12.2020 г.

2. Парфенов, М. С. Что такое хоррор [Электронный ресурс] / М. С. Парфенов. – Рэжым доступу: <https://darkermagazine.ru/page/chto-takoe-horror-ch2>. – Дата доступу: 26.12.2020 г.

3. Радые “Культура” Людміла Рублеўская надрукавала інтэрнэт-раман “Дагератып” [Электронны рэсурс] / Радые “Культура”. – Рэжым доступу: <https://radiokultura.by/be/news/lyudmila-rubleuskaya-nadrukavala-internet-raman-dageratyp>. – Дата доступу: 26.12.2020 г.

4. Рублеўская, Л. Лікантроп [Электронны рэсурс] / Л. Рублеўская. – Рэжым доступу: http://kamunikat.org/usie_knihi.html?pubid=16181. – Дата доступу: 10.10.2020 г.

5. Рублеўская, Л. Дагератып: дэкадансны раман (заканчэнне) / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2014. – № 4 (71). – С. 75–143.

6. Рублеўская, Л. Дагератып: дэкадансны раман (пачатак) / Л. Рублеўская // Дзеяслоў. – 2014. – № 3 (70). – С. 14–71.

Christina Navumenka (Gomel)

MYTHOLOGICAL HORROR IN THE PROSE OF L. RUBLEVSKAYA

Keywords: horror, mythological assumption, decadence, fantastic assumption, horror literature.

Summary. The article considers the use of mythological assumption as a text-forming element on the example of the novels “Daguerreotype” and “Lycanthrope” by L. Rublevskaya. The author comes to the conclusion about the natural combination of the fantastic and mystical basics with the traditions of horror literature in the writer’s prose, and the fruitful use of the werewolf image.

К содержанию

УДК 821.161.1-22Булгаков.06

ИРИНА НИЧИПОРЧИК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

Научный руководитель – О. Н. Ковальчук, канд. фил. наук

ПРИЕМЫ АВТОРСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПЕРСОНАЖЕЙ В ПЬЕСЕ «ИВАН ВАСИЛЬЕВИЧ» М. А. БУЛГАКОВА

Ключевые слова: драматургия, пьеса, Булгаков, персонаж, прием стилизации, русская литература

Аннотация. В статье анализируется одна из самых известных пьес М. Булгакова, которая была экранизирована в XX в. Автор рассматривает литературные приемы, которые позволяют драматургу убедительно создать иллюзию перемещения во времени отдельных персонажей, отразив при этом особенности эпохи Ивана Грозного и советского периода.

Широкому кругу любителей сюжет «Ивана Васильевича» известен прежде всего благодаря популярной советской экранизации. Но далеко не каждый знает, что меткий юмор кино берет свое начало не из режиссерских находок (которых также немало), а из образного языка оригинального текста пьесы. «„Иван Васильевич“, по мнению К. Рудницкого, вещь легкая, шаловливая и безмятежная. „В ней нет характерной и прекрасной булгаковской нервности... Тут все напоено беспечным легкомыслием... нет этих несравненных срывающихся куда-то вниз, будто падающих в колодезь фраз, нет и взлетов надменно-победительного, готового все сокрушить ритма нежданной уверенности, ритма торжествующей человечности, гордой и непреклонной. Тут все напоено беспечным легкомыслием. Темы, для Булгакова очень важные – миссия ученого, взаимоотношение истории и современности, – поданы с обаятельной беззаботностью, в тональности резвого водевиля”» [1, с. 223].

При этом для характеристики персонажей автор использует самые разные средства, в том числе смешение плана реального и плана фантастического, через контраст которых более явными становятся ключевые черты героев. «Пьеса “Иван Васильевич” М. Булгакова наполнена фантастическими образами: это и место действия – Москва 30-х гг.; 2-я эпоха Ивана Грозного, и время действия – прошлое и настоящее, XVI век и век XX, и орудие – машина времени Тимофеева, и сатира на людей, которые стремятся к управлению, но думают только лишь о своих собственных ценностях и целях. Изображенный в пьесе опричный террор, не только страшный, но и чудовищно-абсурдный, мог вызвать весьма неприятные ассоциа-

ции: стоило Милославскому, попавшему в XVI в., назвать свое имя, как ему сразу сообщили, что „...его повесили на собственных воротах третьего дня перед спальней”» [2, с. 94].

М. А. Булгаков обращает внимание читателя на детали советской жизни. В описании проникновения Милославского в квартиру Шпака первый очень удивляется, когда видит на столе хозяина телефон: «Э, да у него и телефон отдельный. Большое удобство!» [3, с. 422], что показывает хорошее финансовое состояние Шпака, который работает стоматологом, вместе с тем дает намек на менее обеспеченный быт многих других людей.

Также М. А. Булгаков уделяет внимание вопросу отношения советских людей к религии: когда приходит патриарх, Бунша констатирует: «Что вы делаете? В присутствии служителя культа я не могу находиться в комнате, я погиб» [3, с. 451]. Косвенно писатель напоминает советскую историю: после революции 1917 г. к власти пришел Ленин, под руководством которого большевики разрушали церкви, внушали людям, что религия – это пережиток прошлого, что она тормозит прогресс; а человека, занимающего хорошую должность, могли лишить всего за иную точку зрения. Поэтому Бунша импульсивно реагирует на присутствие служителя церкви, ведь управдом с хорошей доплатой рискует многим, находясь в идеологически «неверной» компании.

Главного героя (инженера Тимофеева) М. А. Булгаков изобразил ученым-самоучкой, который даже во сне бредит, как бы совершить какое-нибудь открытие мирового масштаба. Общеизвестно, что XIX–XX вв. – время научного прогресса. А за значимое открытие очень хорошо платили в случае его практического воплощения.

М. А. Булгаков отразил специфику речевого этикета: советские люди обращаются друг к другу на «Вы», по имени и отчеству, а также такими словами, как «гражданин», «товарищ». Примеров тому довольно много (Якин: «Ваш дом, Зинаида, сумасшедший!..» [3, с. 437]; Шпак: «Гражданин артист, как же не убиваться?..» [3, с. 437]; Милославский: «Товарищ Шпак...» [3, с. 422]). Для персонажей, представляющих типы советских людей, также характерны частые звонки в милицию, например, чтобы сделать доносы друг на друга (Бунша: «После этих кровных оскорблений я покидаю квартиру и направляюсь в милицию»; «Пронизать пространство? Такой опыт можно сделать только с разрешения милиции...» [3, с. 425]; Милославский: «Ты куда звонить собрался?!» – Бунша: «В милицию!» – Милославский: «Положь трубку, я тебе руки обоью! Не может жить без милиции ни одной секунды!» [3, с. 428]; Шпак: «Вы гляньте, Николай Иванович, на нашего управдома!.. Караул!.. Я в милицию!..» [3, с. 442], «...Милицию. Милиция? Говорит сегодняшней обокраденный Шпак... Нет, не сердитесь, я не насчет кражи. У нас тут другое дельце, почище...

Инженер Тимофеев Иоанна Грозного в квартиру вызвал, царя... Я непьющий... С посохом... Что делается! Даю честное слово! Ну, я сам сейчас добегу до вас, сам добегу!..» [3, с. 443]).

Чтобы изобразить человека из прошлого, автор комбинировал следующие приемы:

Передача определенного говора, с использованием архаизмов и историзмов: вотчина, чело, душегубец, ряса, челобитная, патефон, батоги, хворь, и т.д. (Иоанн: «...Царь и великий князь Иван Васильевич всея Руси... Челом бьет.»; «Сгинь! Пропади! Увы мне, грешному!.. Горе мне, окаянному! Скверному душегубцу, ох!.. Сгинь!» [3, с. 428]; «Сделал я великие прегрешения... пособи мне, господи... пособи, чудотворцы московские...» [3, с. 433]; «Бери холоп, и славь царя и великого князя Ивана Васильевича!..» [3, с. 437]; Опричник: «Где демоны? Гойда! Бей их!» [3, с. 429]).

Указание на почитание Бога и всех святых (Иоанн: «Клянись преподобным Сергием Радонежским!» [3, с. 438]; «О господи, вседержитель!.. Ведь я-то забыл, где я... Я забыл!..» [3, с. 439]; «...пособите, чудотворцы московские...» [3, с. 433]; «День-то постный» [3, с. 432]). Хотя М. А. Булгакову и пришлось несколько реплик, связанных с религией, убрать, несколько репрезентативных осталось.

Описание характерных элементов одежды («Иоанн, с посохом, в царском одеянии, сидит в кресле, а перед Иоанном, примостившись у стола, пишет Дьяк. На плечах у Иоанна наброшена поверх одеяния опричническая ряса» [3, с. 428]; «Выхватив из-под кафтана нож...» [3, с. 436]).

Стилизацию речи, как, например, в словах посла, где Булгаков использовал старый ломаный немецкий язык, что тоже потребовало большого труда (Посол: «Дер гроссер кениг дес кенигсрейх зандте мих, зейен трейен динер, цу инен, царь и фелики князе Иван Василевич Усарусса, дамт ди фраге фон Кемска волост, д иди румфоллвюрдиге шведише арме эробрерн хат, фрейвиллиг ин орднунг бринген...» [3, с. 449]).

Упоминание в репликах Грозного о строгом отношении, о казнях, которые использовали во времена царя (Иоанн: «Пес с ними! Им головы отрубят, и всего делов!» [3, с. 431]; «Я его посадил на бочку с порохом, пушай полетает!..»; «Ловят? Как поймают, Якина на кол посадить. Это первое дело...» [3, с. 432]; «Князь!.. Ты его батогамы с лестницы!..» [3, с. 442]; Дьяк: «Повесили тебя на собственных воротах третьего дня перед спальней, по приказу царя» [3, с. 447]).

Важно отметить, как М. А. Булгаков мастерски подобрал фамилию Якину Карпу. Имя собственное отражает его натуру: герой такой же верткий, скользкий, как рыба (каarp). Он боится за свою шкуру, любит любезничать с женщинами.

Автор к каждому герою проявил особое внимание, подчеркнул репликами и поступками уникальный характер персонажей. Благодаря многообразию точных деталей читатель очень хорошо может себе представить таких людей, провести параллель со своей жизнью, вспомнить знакомых из своего окружения и сделать некоторые выводы для себя.

«Все изобразительные средства в «Иване Васильевиче» подчинены разоблачению многоликого мещанства, стоящего на пути одаренной личности, мещанства, являющегося врагом любого прогресса. Смех М. Булгакова был направлен на то, чтобы помочь человеку встать вровень со временем, в котором ему выпало жить. У него беззаботный смех и серьезная озабоченность неразделимы: они часто пересекаются, сталкиваются, иногда идут параллельно, а чаще всего сливаются в одном движении» [1, с. 224]. Можно утверждать, что приемы авторской характеристики персонажей в пьесе «Иван Васильевич» чрезвычайно многообразны, но при этом они не создают ощущения перегруженности текста, оставляя его легким в восприятии читателей, но при этом значимым с точки зрения аксиологической составляющей.

Список использованной литературы

1. Взаимодействие литератур в мировом литературном процессе (проблемы теоретической и исторической поэтики) : материалы междунар. науч. конф., 15–17 апр. 1997 г. / ГрГУ ; редкол.: Т. Е. Автухович (гл. ред) [и др.]. – Гродно : ГрГУ, 1997. – 253 с.
2. Современный взгляд на будущее науки : сб. ст. Междунар. науч.-практ. конф., 25 окт. 2016 г. / Пермь ; редкол.: А. А. Сукиасян (гл. ред) [и др.]. – 3 изд. – Уфа : АЭТЕРНА, 2016. – 285 с.
3. Булгаков, М. А. Пьесы / М. А. Булгаков. – М. : Советский писатель, 1991. – 800 с.

Iryna Nichyporchyk (Brest)

THE AUTHOR'S WAYS OF PORTRAYING CHARACTERS IN THE PLAY “IVAN VASYLYEVICH” BY M. A. BULGAKOV

Keywords: drama, play, Bulgakov, character, stylization technique, Russian literature.

Summary. The article analyzes one of the most famous plays of M. Bulgakov, which was filmed in the XX century. The author examines the literary techniques that allow the playwright to create the illusion of moving some characters through time, while reflecting the features of the epoch of Ivan the Terrible and the Soviet period.

К содержанию

УДК 81.42

ЕКАТЕРИНА ОЛЕСИЮК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

ГОМЕРОВСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА

Ключевые слова: античность, Гомер, мотив, О. Манделъштам, акмеизм, античная метрика, символ, мифология.

Аннотация. Целью статьи является выявление мотивов творчества Гомера в поэзии О. Манделъштама. На примере трех стихотворений («Равноденствие», «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» и «Где связанный и пригвожденный стон») продемонстрирован синтез творчества О. Манделъштама с мотивами творчества Гомера, необходимого поэту для осмысления сложных исторических перипетий XX в., который говорит о важном культурном взаимодействии русской и античной культур и поисках новой гуманности в изменившемся мире.

О. Манделъштам входил в число основателей акмеизма, но занимал в данном течении особое место. Поэт изучил греческий язык и серьезно увлекся античной литературой. Позже О. Манделъштам начал превращать грамматику в поэзию и утверждать, что Гомер – чем непонятнее, тем прекраснее. Уже в сборнике «Камень» античность становится источником символов и постоянных образов поэта. Греческая литература представляет нам классические образцы искусства, восхваляющего общечеловеческие ценности. Как и во времена Гомера и Эсхила, человек приходит в этот мир и погибает, недомогает и стареет, уважает и ревнует. Именно данные изначальные чувства и качества человеческого характера запечатлены образным умением в знаменитых творениях Гомера и Эсхила, Софокла и Еврипида, Аристотеля и Плутарха.

Гомер является автором двух величайших творений древности – поэм «Илиада» и «Одиссея». Поэмы Гомера в Античности – хранилище мудрости, основа школьного образования, достояние всего народа, символ единства эллинов. О. Манделъштам неоднократно обращается к творчеству Гомера, ему интересен его слог, поэтому не случайно присутствие самого Гомера в стихах писателя:

*Есть иволги в лесах, и гласных долгота
В тонических стихах единственная мера,
Но только раз в году бывает разлита
В природе длительность, как в метрике Гомера...*

*Как бы цезурою зияет этот день:
Уже с утра покой и трудные длинноты,
Волы на пастбище, и золотая лень
Из тростника извлечь богатство целой ноты [2, с. 90].*

С первой строки нас удивляет такое специфическое соединение – иволги и стихосложения. Гомеровский слог относится к метрической системе стихосложения, которая была принята в античной литературе и сохранила в своей основе распевание. Слоги античных языков были долгими и краткими. Главной характеристикой античной метрики были долготакраткость гласных и расстановка иктов. Образ иволги, который в первых строках стихотворения вводит и представляется автором в одном образном ряду с долготой гласных, не случаен: их объединяет процесс пения. Иволге свойственны резкие контрасты в пении, как гомеровскому слогу свойственно чередование долгих и кратких звуков. Сравнивая размерность музыки природы и музыки, созданной человеком, поэт отдает приоритет творческому процессу: но только раз в году бывает разлита в природе длительность, как в метрике Гомера. Строка «Уже с утра покой и трудные длинноты» метафорически связана с античной метрикой, величественной и неспешной, как природа.

Образ тростника, который продолжает пастушескую тему, часто встречается в творчестве различных поэтов. Он может быть связан в искусстве с античной мифологией. Зная особое место античной тематики в творчестве О. Мандельштама, можно утверждать, что в данном стихотворении употребляется символическое значение тростника-свирели. Сиринкс – тростниковая пастушеская свирель. На ней играли многие персонажи греческой мифологии: Гермес, Аполлон, Дафнис, Полифем. Такую же свирель сделал себе бог Пан из «Илиады» Гомера. Божественная музыка, воссоздаваемая поэтом, разлита в природной соразмерности всех её составляющих.

Стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» относится к раннему этапу литературной деятельности автора. В этот период автор увлекался античной литературой и перечитывал нетленные произведения древнегреческих авторов. Летом 1915 г. было создано нетипичное для поэта и имеющее глубокий философский смысл стихотворение «Бессонница. Гомер. Тугие паруса». В нем можно найти отголоски гомеровской «Илиады», а точнее, ссылку на ее часть под названием «Сон Беотия, или перечень кораблей», в которой древнегреческий поэт описывал флотилию из 1200 судов, направляющуюся к Трое. Поэтому неудивительно, что, терзаемый бессонницей, поэт «список кораблей прочел до середины». Рассуждая на тему Троянской войны, О. Мандельштам проводит черту между прошлым и настоящим, приходя к выводу, что у любых человеческих поступков есть

логическое объяснение: «И море, и Гомер – все движется любовью», – утверждает автор, понимая, что завоевателям вовсе не нужна была гордая Троя. Ахейские мужи были одержимы пленительной красотой Елены, воспламенившей великую войну.

Чувства и разум зачастую противоречат друг другу. О. Мандельштам неоднократно в своей жизни и творчестве возвращался к этой дилемме. Разрешение ее писатель искал в творчестве мудрого Гомера, который показывает, что любовь – сила, подобная природной стихии, способной убивать и разрушать. О. Мандельштам убежден, что любовь должна нести не разрушение, а созидание. Но и опровергнуть великого Гомера, отразившего мифологический сюжет, он не в состоянии. Однако поэт понимает, что и эта трагическая страница из истории Трои овеяна Гомером всепронизывающей любовью к человеку, великим состраданием к участникам войны.

Гомер и О. Мандельштам были справедливыми творцами, они боролись за права людей и отстаивали в первую очередь духовную сторону жизни. Жизнь людей, по Гомеру, должна быть основана на принципах справедливости (дикэ) и законности (темпе или тюмос), которые являются проявлением их разумности. Так, Гомер различает в человеке тело и три вида духа. Началом жизни и источником движения тела является «псюхе» (душа), двойник, образ тела. Аффективно-волевая часть духа – «тюмос», составляющая набор предписаний и установлений, в которых конкретизируется всеобщая справедливость. Наконец, третий вид духа – «ноос», ум. Если животным присущи два первых духа, то людям и богам – все три.

Обостренное чувство справедливости присуще и поэту Серебряного века. Период 30-х гг. в творчестве О. Мандельштама ознаменовался серьезными переворотами в жизни страны, а также и в сознании и творчестве самого писателя. В стихотворении «Не сравнивай: живущий не сравним» (1937) реальное положение героя, включенного в «равенство равнин», определяется как абсолютно замкнутое: «И неба круг мне был недугом» [1]. Мысленно переносясь к «всечеловеческим» тосканским холмам, он освобождается от этой зависимости: «Где больше неба мне – там я бродить готов» [1]. Раздумья лирического героя проникнуты ощущением растерянности, нехватки простора, «неба» и попыткой найти точки опоры в разрушающемся мире. О. Мандельштам сознательно стремится лишить идею всеобщей соотнесенности времен всякого напоминания о безысходности исторического круговорота:

Где связанный и пригвожденный стон?

Где Прометей – скалы подспорье и пособие? [2, с. 78].

Такая концепция времени проецируется поэтом на историческую действительность. Весь цикл панегирических стихов о Сталине отчетливо иллюстрирует ее. В этих произведениях катастрофическое начало в революции и гражданской войне вполне искупается настоящим и будущим. Революционная эпоха как героическое время, воспевать которое будет «народ – Гомер», требует своего героя, Прометея, героя сострадающего, любящего человека, способного ради любви к нему на жертву.

О. Мандельштам тяжело переносил изменения в стране. Частые отсылки к Гомеру расставляли все на свои места, помогали гармонизировать хаос современности. На примере трех стихотворений («Равноденствие», «Бессонница. Гомер. Тугие паруса» и «Где связанный и пригвожденный стон») продемонстрирован синтез творчества О. Мандельштама с мотивами творчества Гомера, необходимого поэту для осмысления сложных исторических перипетий XX в., который говорит о важном культурном взаимодействии русской и античной культур и поисках новой гуманности в изменившемся мире.

Список использованной литературы

1. Мандельштам и античность : сб. ст. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://imwerden.de/publ-2964.html>. – Дата доступа: 15.08.2000.
2. Мандельштам, О. Э. Избранные стихотворения / О. Э. Мандельштам; сост., вступит. ст. и коммент. В. А. Чалмаева. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2000. – 479 с.

Ekaterina Olesiyuk (Brest)

HOMERIC MOTIFS IN THE POETRY OF O. MANDELSTAM

Keywords: antiquity, Homer, symbol, motiv, acmeism, O. Mandelstam, antique metrics, mythology.

Summary. The purpose of the article is to identify the motives of Homer's work in the poetry of O. Mandelstam's. On the example of three poems ("Equinox", "Insomnia.Homer. Tight sails" and "Where is the bound and nailed groan"), the synthesis of O. Mandelstam's and Homer's literary motifs are studied. It is important for the poet's reflecting upon historical twists and turns of the XX century and is a proof of cultural interaction between Russian and ancient cultures and the search for a new humanity in the changed world.

К содержанию

УДК 81.42

ЕКАТЕРИНА ОЛЕСИЮК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

Научный руководитель – Г. В. Писарук, канд. пед. наук, доцент

ТЕКСТООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ЧАСТЕЙ РЕЧИ В МИНИАТЮРЕ И. БУНИНА «РОМАН ГОРБУНА»

Ключевые слова: текст, функциональный принцип, текстообразующая роль языковых единиц, части речи, частотность частей речи, функции частей речи.

Аннотация. Статья представляет собой лингвистическое исследование миниатюры И. Бунина «Роман горбуна» с точки зрения текстообразующей роли частей речи в ней. Рассматриваются частотность употребления автором самостоятельных и служебных частей речи и их функции в тексте. Делается вывод о роли разных частей речи в раскрытии смыслового ядра текста и оформлении типа речи. Статья актуальна для учителей-языковедов и студентов-филологов.

Функциональный принцип, который предполагает перенос внимания при изучении языка от формы к значению и функции, является в настоящее время ведущим принципом при изучении морфологии в средней школе. Следование этому принципу позволяет не только показать взаимодействие языковых единиц разных уровней, но и рассмотреть правила выбора этих единиц для нужд языкового общения.

Целью нашего исследования является выявление текстообразующей роли частей речи в миниатюре И. Бунина «Роман горбуна» [1, с. 1]. Текстообразующая роль языковых единиц в соответствии с действующей программой [2, с. 1] изучается сегодня на уроках русского языка, и учитель-языковед может использовать небольшие тексты в качестве иллюстрации функционирования в тексте разных частей речи.

Под текстообразующей функцией грамматических единиц в лингвистике понимается их способность передавать разнообразные оттенки смысла в процессе передачи определенного содержания.

Анализируемый текст И. Бунина «Роман горбуна» разделен автором на четыре абзаца, в нем всего тринадцать предложений. Предложения в тексте пронумерованы нами для удобства в проведении анализа.

1 Горбун получил анонимное любовное письмо, приглашение на свидание: 2 «Будьте в субботу пятого апреля, в семь часов вечера, в сквере на Соборной площади. 3 Я молода, богата, свободна и – к чему скрывать! – давно знаю, давно люблю Вас, гордый и печальный взор, ваш благородный, умный лоб, ваше одиночество... 4 Я хочу надеяться, что и Вы найдете,

быть может, во мне душу, родную Вам... 5 Мои приметы: серый английский костюм, в левой руке шелковый лиловый зонтик, в правой – букетик фиалок...».

6 Как он был потрясен, как ждал субботы: первое любовное письмо за всю жизнь! 7 В субботу он сходил к парикмахеру, купил (сиреневые) перчатки, новый (серый с красной искрой, под цвет костюму) галстук; дома, наряжаясь перед зеркалом, без конца перевязывал этот галстук своими длинными, тонкими пальцами, холодными и дрожащими: на щеках его, под тонкой кожей, разлился красивый, пятнистый румянец, прекрасные глаза потемнели... 8 Потом, наряженный, он сел в кресло, – как гость, как чужой в своей собственной квартире, – и стал ждать рокового часа. 9 Наконец в столовой важно, грозно пробило шесть с половиной. 10 Он содрогнулся, поднялся, сдержанно, не спеша надел в прихожей весеннюю шляпу, взял трость и медленно вышел. 11 Но на улице уже не мог владеть собой – зашагал своими длинными и тонкими ногами быстрее, со всей вызывающей важностью, присущей горбу, но объятый тем блаженным страхом, с которым всегда предвкушаем мы счастье. 12 Когда же быстро вошел в сквер возле собора, вдруг оцепенел на месте: навстречу ему, в розовом свете весенней зари, важными и длинными шагами шла в сером костюме и хорошенькой шляпке, похожей на мужскую, с зонтиком в левой руке и с фиалками в правой, – горбунья.

13 Беспощаден кто-то к человеку!

Тема этого рассказ – неоправданные ожидания человека. Автор рассуждает о том, что из-за воображения и сильного впечатления можно оказаться разочарованным, так как к главному герою – горбуну – на назначенное свидание приходит девушка, которая неожиданно для него оказывается такой же, как он, – горбуньей. Основной мыслью как составляющей содержательно-концептуальной информации текста является авторский тезис, расположенный в конце текста: 13 Беспощаден кто-то к человеку.

Имена существительные в заглавии выступают проводниками заявляемой автором темы – «Роман горбуна». Причем если значение слова *горбун* в значении ‘горбатый человек’ [2, т. 1, с. 332] понятно читателю, то смысл слова *роман* и всего словосочетания *роман горбуна* становится понятным только после внимательного чтения или даже анализа миниатюры.

Всего в тексте 222 словоупотребления, они выражены разными частями речи. Первое место по количеству словоупотреблений занимают имена существительные (их в тексте 27,9 % от всех слов), на втором месте – прилагательные (их 21,1 %), на третьем – предлоги, которые составляют 15, 8 % от всех слов.

Текст делится на подтемы: анонимное письмо (пр. 1–5), сборы на свидание (пр. 7–9), шокирующая встреча (пр. 10–12). Полноту раскрытия

темы текста обеспечивают существительные соответствующих тематических групп: «письмо» (1 приглашение, свидание, 2 сквер, площадь, 3 одиночество, душа, 4 костюм, зонтик, 5 букет фиалок), «сборы» (7 парикмахер, 7 перчатки, 7 галстук, 7 зеркало, 7 пальцы, румянец), «встреча» (11 страх, 11 счастье, 12 сквер, 12 собор, 12 горбуня).

Миниатюра «Роман горбуна» представляет собой текст-повествование, именно поэтому в основе текста – глаголы совершенного вида (1 получил, 4 найдете, 6 потрясен, 7 сходил, купил, 8 сел, 9 пробило, 10 содрогнулся, поднялся, надел, вышел, 11 зашагал, 12 вошел, оцепенел), которые обозначают сменяющие друг друга действия героев. Есть в тексте и глаголы несовершенного вида (2 будьте, 3 скрывать, 4 надеяться, 6 ждал, 7 перевязывал, 8 ждать, 11 не мог владеть, предвкушаем, 12 шла), которые обозначают действия незавершенные или происходящие одновременно и помогают оформить элементы описания на фоне повествовательного текста. Глаголов в тексте немного – всего 10,8 %, но они играют важнейшую роль – участвуют в организации сюжета.

Значимую роль в миниатюре играют также слова, обозначающие признак предмета или признак предмета по действию, – прилагательные и причастия, их 21,1 %, то есть каждое пятое слово.

В коротком письме, полученном горбуном, в самохарактеристике горбуни используются краткие прилагательные: 3 Я молода, богата, свободна. Именно прилагательные указывают на то, что привлекло ее в горбуне: 3 давно люблю Вас, гордый и печальный взор, ваш благородный, умный лоб, именно с помощью прилагательного выражена надежда: 4 Вы найдете, быть может, во мне душу, родную Вам...

Прилагательные характеризуют состояние горбуна в день свидания. Он купил 7 сиреневые перчатки и 7 новый галстук, серый с красными искрами – так мы видим, что для героя эти детали одежды были очень важны. Когда горбун одевался, его 7 длинные и тонкие пальцы были холодными и дрожащими, на щеках его, под тонкой кожей, разлился красивый, пятнистый румянец, прекрасные глаза потемнели. Идя на свидание, горбун шагнул 11 своими длинными и тонкими ногами быстрее, со всей вызывающей важностью, присущей горбу, но объятый ... блаженным страхом... Сочетание слов *блаженный* в значении ‘в высшей степени счастливый’ [2, т. 1, с. 96] и *страх* является антитезой –художественным приемом.

Много прилагательных употребляет автор при описании того, как шла на свидание горбуня: 12 в розовом свете весенней зари, важными и длинными шагами шла в сером костюме и хорошенькой шляпке, похожей на мужскую, с зонтиком в левой руке и с фиалками в правой.

Однокоренные слова (прилагательное *важный* и существительные *важность*, *горб* и *горбуня*) – 11 зашагал с важностью, присущей горбу и

12 важными шагами шла ... горбуня – не только выполняют функцию средств связи предложений в тексте, но показывают, что важность одинаково присуща и горбуну, и горбунье. Но внимательный читатель может заметить, что важность горбуна – это *11* вызывающая важность, присущая горбу, а важность горбуни ‘исполнена достоинства’ [2, т. 1, с. 134]. Горбуню не остановило то, что предмет ее любви – горбун, она раньше видела своего героя, знала о том, что он горбун, но она полюбила *его, его взор, его одиночество*. А горбун надеялся, что письмо прислала женщина без физических особенностей, поэтому он и *12* оцепенел в момент встречи.

Глагол *оцепенел* в тексте имеет значение ‘пришел в состояние неподвижности под влиянием какого-либо сильного ощущения, переживания’ [2, т. 2, с. 731] и показывает крушение надежд главного героя. Это слово имеет ключевое значение в тексте, поскольку помогает «расшифровать» в полной мере название текста – «Роман горбуна». Роман, как известно, – это любовные отношения между мужчиной и женщиной [2, т. 3, с. 729]. Но у горбуна не было никаких отношений с женщиной, приславшей ему письмо, однако он, игнорируя свои природные недостатки, надеется на то, что заслуживает большего, поэтому он много думал о любовных отношениях с адресантом письма, переживал уже мысленно и душевно эти отношения, неслучайно автор использует словосочетание *роковой час* в предложении *8* *Потом, наряженный, он сел в кресло ... и стал ждать рокового часа*. *Роковой* здесь употреблено в значении ‘решающий, предопределяющий судьбу кого-либо’ [2, т. 3, с. 728]. И вот – крушение надежд, конец несостоявшегося романа. Ирония автора очевидна: *13* *Беспощаден кто-то к человеку!*

Важна, на наш взгляд, роль наречий в тексте. Их всего 12, но каждое значимо в той или иной функции. Дважды употребленное в письме горбуни наречие *давно* не оставляет сомнений в том, что молодая и богатая женщина действительно любит горбуна: *3* *Я ... давно знаю, давно люблю Вас...* Наречия помогают описать восприятие горбуном окружающей обстановки в день свидания: *9* *Наконец в столовой важно, грозно пробило шесть с половиной*. Его еле сдерживаемые чувства подчеркивают тоже наречия: с одной стороны, *10* *Он ... сдержанно, не спеша надел в прихожей весеннюю шляпу, взял трость и медленно вышел*, с другой стороны, *11* *на улице уже не мог владеть собой – зашагал ... быстрее...* *12* *Когда же быстро вошел в сквер возле собора, вдруг оцепенел...*

Интересна роль местоимений в тексте, которых 9,5 %. Местоимения разных разрядов выполняют не техническую функцию замены существительных и прилагательных, а смысловую функцию. В любовном письме есть личное местоимение *Вы* (*3* *люблю Вас, 3* *Вы найдете душу, родную Вам*) и притяжательное *ваш* (*3* *ваш благородный, умный лоб, ваше одиночество*), которые подчеркивают уважение автора письма к горбуну. Опре-

делительное местоимение *весь* (*6 первое любовное письмо за всю жизнь, 11 зашагал ... со всей вызывающей важностью*), возвратное себя (*11 уже не мог владеть собой*), указательное *тот* (*11 объятый тем блаженным страхом, с которым всегда предвкушаем мы счастье*) усиливают описание состояния горбуна в день свидания. Личное местоимение *мы*, единожды употребленное в тексте (*11 объятый тем блаженным страхом, с которым всегда предвкушаем мы счастье*), объединяет автора и читателей, говоря об одинаковости чувств людей в подобных ситуациях. Поэтому и вывод автора *13 Беспощаден кто-то к человеку!* звучит общо – горбуну из миниатюры и каждому читателю.

Говоря о беспощадности судьбы к человеку, автор употребляет неопределенное местоимение *13 кто-то*. Читатель понимает, что смысловое наполнение этого слова – Бог. Поэтому идея текста заключается в том, каждый человек – это Божье творение, и так или иначе каждого по жизни сопровождает Тот, Кто дарит мгновения, которые нужно ценить. Подтекстовая информация текста: каждому человеку дается по его заслугам.

Цель автора – художественно представить событие, выразить свои чувства по поводу происходящего, дать ему оценку. Художественность текста создается благодаря сравнениям (*8 как гость, 8 как чужой в своей собственной квартире*), эпитетам (*3 гордый и печальный взор*), олицетворению (*7 разлился румянец*), антитезе (*11 блаженный страх*), которые украшают текст, делая его художественной миниатюрой.

Текст носит притчевый характер – не указано ни время, ни место действия, не названы имена участников. Это значит, что подобное могло и может произойти в любое время в любом обществе и с любыми людьми. Причем не обязательно быть в прямом смысле горбуном, достаточно иметь высокое самомнение, которое не позволяет видеть себя в истинном свете.

Согласно «Частотному словарю русского языка» под редакцией Л. Н. Засориной [4], части речи в русском языке располагаются по частоте употребления в следующей последовательности:

- 1 место – имя существительное (26,65 %);
- 2 место – глагол (17,12 %);
- 3 место – местоимение (13,27 %);
- 4 место – предлог (11,1 %);
- 5 место – имя прилагательное (9,37 %);
- 6 место – наречие (8,096 %).

Мы видим, что частота употребления исследуемых нами частей речи в миниатюре И. А. Бунина «Роман горбуна» не совпадает с данными «Частотного словаря русского языка» Л. Н. Засориной. Так, частотность употребления прилагательных в анализируемой миниатюре значительно пре-

вышает данные, которые заявлены в словаре, а глаголов в тексте миниатюры почти в два раза меньше, чем в словаре Л. Н. Засориной.

В результате лингвистического анализа в тексте-миниатюре И. Бунина выстроилась целостная языковая картина: оказалось, что все части речи в большей или меньшей мере участвуют в раскрытии смыслового ядра и организации сюжета небольшого текста. Имена существительные оказались проводниками темы и основной мысли, использование небольшого количества глаголов в данном тексте явилось «ключевым» для организации структуры текста-повествования, прилагательные помогли читателю расширить представление о главных героях миниатюры и их состояниях в описываемом событии, наречия выполнили вспомогательную функцию в описании окружающей обстановки.

Текст-миниатюра русского классика, писателя, переводчика, лауреата Нобелевской премии по литературе 1933 г. И. Бунина «Роман горбуна» воспринимается читателем как поучительная притча, в которой изображены знакомые каждому истины – ожидание любви и обманутые надежды. Миниатюра-притча побуждает читателя помнить о благоразумности и стремиться к преодолению пропасти между мечтой и реальностью.

Список использованной литературы

1. Бунин, И. А Роман горбуна [Электронный ресурс] / И. А. Бунин. – Режим доступа: <http://bunin-lit.ru/bunin/rasskaz/roman-gorbuna.htm>. – Дата доступа: 10.09.2020
2. Словарь русского языка : в 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Русский язык, 1984.
3. Программа по русскому языку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://adu.by/images/2020/08/up-Ruskl_bazavi_uroven.docx. – Дата доступа: 29.01.2021.
4. Частотный словарь русского языка / Л. Н. Засорина [и др.]. – М : Рус. яз., 1977. – 936 с.

Ekaterina Olesiyuk (Brest)

PARTS OF SPEECH TEXT-FORMING ROLE IN I. BUNIN'S MINIATURE "THE HUNCHBACK'S NOVEL"

Keywords: text, functional principle, text-forming role of language units, parts of speech, frequency of parts of speech, functions of parts of speech.

Summary. The article is a linguistic study of I. Bunin's miniature "The Hunchback's Novel" from the point of view of parts of speech text-forming role in it. The frequency of the author's use of notional and functional parts of speech and their functions in the text are considered. The conclusion is made about the role of different parts of speech in the disclosure of the semantic core of the text, and the type of speech. The article is relevant for language teachers and students of philology.

К содержанию

УДК 821.161.1

ЖАННА ОСТРОВСКАЯ

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

АХРОМАТИЧЕСКИЕ КОЛОР-СИМВОЛЫ В ПОЭЗИИ

Б. ОКУДЖАВЫ И В. ВЫСОЦКОГО:

СРАВНИТЕЛЬНАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА

Ключевые слова: ахроматические колор-символы, символизм, художественный мир, Высоцкий, Окуджава, поэтический текст.

Аннотация. В данной статье сравнивается употребление ахроматических колор-символов в поэзии В. Высоцкого и Б. Окуджавы. Отмечена функциональная значимость цвета в поэтическом тексте. Посредством цвета поэты передают физическое и психическое состояние человека, описывают окружающий мир.

В. Высоцкий и Б. Окуджава – одни из ключевых поэтических личностей эпохи XX в., т. к. их творчество является символом своего времени и особого культурного движения данного периода. На примере лирических произведений данных авторов мы рассмотрели употребление в поэзии бардов ахроматических цветов и особенности создания поэтами колор-символов.

Как известно, все цвета традиционно делятся на основные, или абсолютные, и оттеночные. Среди основных цветоименований учеными выделяются хроматические, включающие в себя семь цветов спектра, и ахроматические, к которым относятся черный, белый и серый.

В результате статистического анализа частотности цветоупотреблений в поэзии бардов выявлено, что в лирических произведениях В. Высоцкого ахроматические колор-символы преобладают значительно, чем в поэзии Б. Окуджавы. Так, в поэтическом языке Б. Окуджавы собственно ахроматические колор-символы составляют 42 цветообозначения из 123 (34,1 % от всех прямых цветоименований). Ахроматические колор-символы в поэзии В. Высоцкого составляют 175 цветообозначений из 279 (62,7 %). У каждого автора встречаются слова «темный», «бледный», «светлый», не называющие конкретный хроматический цвет, используются также существительные со сходной семантикой: тьма, мрак, свет и др., но они в процентной составляющей нами не учитывались.

Символика белого цвета в поэзии В. Высоцкого имеет широкую палитру семантических оттенков, получая как традиционную позитивную интерпретацию («белые ангелы», «белый свет», «белый день», «белые

птицы», «белая мадонна» и др.), так и негативные подтексты, особую авторскую трансформацию. Белый может нести в себе семантику безысходности, статичности и обреченности («В саван **белый** одета планета, / Люди, падая, бьются об лед» [2]). А вот в поэзии Б. Окуджавы белый носит исключительно положительную коннотацию, ассоциируясь с идеалом, верой («белый храм», «белые крылья», «Надежда, **белою** рукою...», «белый свет» и т. д.), отражая возвышенную чистоту и вдохновение. Для лирического героя поэта белый цвет является носителем истины, цветом добра, надежды, мира, начала, искренних чувств.

Противопоставлен белому в поэзии Б. Окуджавы черный цвет, который ассоциируется со злом, смертью, грязью, несчастьем, печалью: «Ему было за что умирать / у **Черной** речки» [1]. В произведениях поэта черный носит традиционную негативную символику, связан с войной и грядущей бедой: «**Черный** ворон сквозь белое облако глянет – / Значит, скоро кровавая музыка грянет» [1]. С давних времён появление ворона воспринималось как предвестие неудачи. На Руси вороны стаи считались предзнаменованием набега татар, его крик был дурной приметой для пастухов, охотников и рыболовов. Поэтому из строк представленного стихотворения мы понимаем, что «*чёрный ворон*» это вестник войны, что нарушится спокойствие и мирная жизнь людей, а кровавая музыка подчёркивает трагизм события, предвещает многочисленные смерти.

Тема войны является одной из ведущих тем в поэзии Б. Окуджавы, занимает в жизни поэта значимое место. Поэт говорил в своих интервью, что война ранила его на всю жизнь, даже по прошествии многих лет ему снились погибшие товарищи, разгромленные и сгоревшие дома, развороченная воронками земля. Об этом свидетельствует песня «Чёрный мессер».

Черный цвет является для лирического героя Б. Окуджавы символом конца: «В земные страсти вовлеченный, /я знаю, что из тьмы на свет / шагнет однажды ангел **черный** / и крикнет, что спасенья нет» [1] («В земные страсти вовлеченный...»).

Черный цвет у В. Высоцкого так же практически всегда негативный, но чаще всего «чернотой» обозначается то, что окружает человека: женщины, легкие, одежда, глаза и повязки на них, хлеб, флаг, дым, пистолет, тюльпаны и т.д. Символика черного является средством передачи трагических событий того времени, в которое жил поэт: «Вывели больного, руки ему – за спину / И с размаху кинули в **черный** воронок» («Песня-сказка про Джина»); «И двое в синем, двое в штатском, **черный** воронок...» («Правда ведь, обидно...») и др. [2]. Далеко не всегда для В. Высоцкого «чернеть от горя», «умирать» имеет значение утраты жизненных сил навсегда. Смерть и траур могут быть священными, достойными уважения («Водой наполненные горсти...»). Смерть черногорцев в этом стихотворении

традиционного *чёрного* цвета, но она героическая, вызывающая уважение, потому траур беззвучный, а слезы молчаливые, чтоб не услышали враги. Чёрный и белый – основные цвета в поэзии В. Высоцкого, проявляющие и усиливающие друг друга в художественной картине поэта.

Лирика Б. Окуджавы красочна: поэт часто описывает природу, Грузию, используя при этом хроматические цвета. Наиболее часто он употребляет ахроматические цвета при описании военных событий, противопоставляя белый и чёрный как олицетворения дуализма мира и человека, воплощения добра и зла, жизни и смерти, мира и войны. В. Высоцкий использует данные цвета и в описании трагических событий, и в описании обыденной жизни, окружающих вещей и явлений, что подчёркивает трагизм эпохи и острое её переживание поэтом.

Каждый из исследуемых поэтов по-своему выражает свои чувства, эмоции, по-своему отображает мир, используя для этого ахроматические колор-символы, которые у каждого из поэтов приобретают неповторимые индивидуально-авторские интерпретации, субъективное видение, отражая оригинальную картину мира авторов.

Список использованной литературы

1. Окуджава, Б. Ш. Избранное / Б. Ш. Окуджава. – М. : Московский рабочий, 1989. – 336 с.
2. Русская поэзия [Электронный ресурс] / Все стихи В. Высоцкого. – Режим доступа : <https://rupoem.ru/vysotskiy/all.aspx>. – Дата доступа : 10.11.2020.

Zhanna Ostrovskaya (Brest)

ACHROMATIC COLOR SYMBOLS IN THE POETRY OF B. OKUJAVA AND V. VYSOTSKY: COMPARATIVE CHARACTERISTICS

Keywords: achromatic color symbols, symbolism, literary world, Vysotsky, Okudzhava, poetic text.

Summary. This article compares the use of achromatic color symbols in the poetry of V. Vysotsky and B. Okudzhava. The functional significance of color in poetic texts are noted. The poets convey the physical and mental state of a person, describe the world around them through color.

[К содержанию](#)

УДК 821.161.1

ЖАННА ОСТРОВСКАЯ

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

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

СИМВОЛИКА ЖЕЛТОГО ЦВЕТА В ПОЭЗИИ Б. ОКУДЖАВЫ И В. ВЫСОЦКОГО

Ключевые слова: символика, цвет, колор-символы, В. Высоцкий, Б. Окуджава, бардовская поэзия, образ.

Аннотация. В данной статье осмысливается функциональность символики желтого цвета в поэзии В. Высоцкого и Б. Окуджавы в типологическом плане.

Колоризм *желтый* амбивалентен и может нести как позитивную, так и негативную эмоциональную нагрузку. «*Желтый* – цвет Солнца и лета, цвет золота, которое в алхимии считалось застывшим солнечным светом. В связи с этим *желтый* может символизировать славу и божественную власть» [7, с. 431–436]. Но в то же время Дж. Фоли отмечает, что *желтый* цвет может быть «знаком болезни, цветом предательства, ревности, трусости, лжи» [7, с. 431–436]. В. Кандинский признается в книге «О духовном в искусстве» в своем преимущественно негативном отношении к желтому цвету. По его мнению, он «вносит беспокойство, колет, возбуждает человека, проявляя заложенное в характере этого цвета насилие, действуя нагло и назойливо. Это свойство желтого цвета может достигать невыносимой для глаза и души силы. Создается впечатление, будто громко и резко дуют в трубы» [3, с. 2]. В. Кандинский сравнивает это состояние с безумием. Как показывает психиатрический опыт (и это доказывает психиатр Е. Т. Моссе [4]), желтый цвет, действительно, предпочитают больные шизофренией.

У Б. Окуджавы *желтый* встречается всего 4 раза. В стихотворении «Как научиться рисовать» автор излагает свою программу понимания символики цветов и в этом контексте *желтый* имеет позитивную эмоциональную нагрузку: *желтую краску возьми, потому что / все созревает...* («Как научиться рисовать») [6, с. 162]. Используется данный колоризм также при описании свечки (*желтой свечкой старинной* [6]) и быка (*желтый бык — отпечаток с моей руки* [6]).

Автор стремится заменить желтый цвет его оттенками, чаще всего используя золотой. Приведем несколько примеров: «*И что-то очень золотое, / как в осень листопад...*» [5] («Искала прачка клад»); «*С позолоченной под колос, / с поджаренной под медь?..*» [5] («Глас трубы над го-

родами»); «Под ними красные цветочки и золотые лопухи...»[5] («О кузнециках»); «Тонких листьев октября позолота. Жить охота...» [5] («Краткая автобиография»); «Золотое тело липы, / Красный сук сосны, облитый / Липким слоем серебра...» [5] («Песенка про маляров»); «Текут стихи на белый свет рекою голубою / Сквозь золотые берега в серебряную даль»[5] («Строка из старого стиха слывет ненастоящей...»).

Цвет не просто создает внешний образ. Золотыми становятся лопухи, деревья, листья, трава, берега. «Золотой» – это и обозначение цветового оттенка, и указание на ценность изображаемого. Возникает целая Вселенная, знакомая, узнаваемая, но воспринимаемая по-новому благодаря новому взгляду поэта на знакомые предметы. Колоризм *золотой* способствует восприятию окружающего мира как некоего полусказочного, полуреального пространства. С одной стороны, поэт использует реальные пейзажные картины, а также конкретизирует время (август, октябрь, осень), а с другой стороны, он создает мир субъективный, внепространственный и вневременной, призванный передать внутреннее состояние созерцающего лирического героя.

В стихотворении «Как я сидел в кресле царя» *золотой* воспринимается как цвет торжества. Настроение у лирического героя не минорное, меланхолическое, а мажорное, полное надежды на лучшее: *И золотую ипагу нервно / готовлюсь выхватить, грозя...* [6, с. 95].

В. Высоцкого *желтый* чаще всего получает негативное, отрицательное значение: *Мне чья-то желтая спина / Ответила бесстрастно: / «А ваша подпись не нужна – / Нам без нее все ясно»* («Ошибка вышла») [1]. В *желтый* цвет окрашено у барда солнце, но оно не согревающее, яркое и горячее, а напротив, холодное и замораживающее: *И звенела тоска, что в безрадостной песне поется, / Как ящик заморзал в той глухой незнакомой степи: / Усыпив, ящика заморозило желтое солнце, / И никто не сказал: «Шевелись, подымайся, не спи!»* («Снег скрипел подо мной...») [1]. Подобное восприятие солнца, палящего и сжигающего, наблюдаем в стихотворении «Пятна на солнце».

Часто встречается *золотой* в значении цветового признака (цвет золота, блестяще-желтого). Цветообозначение *золотой* используется при описании тела человека и отдельных его частей: *«Я тянусь своей шеей упругой / К золотому от пота лицу»* («Песня микрофона») [1]; *«Перекинулась за борт – и скрыла вода / Золотистое смуглое тело»* («Был развеселый розовый восход») [1]. Золотой цвет используется по отношению к героям, которые являются носителями правды, искренности, честности, становясь признаком избранности. Употребляется *золотой* цвет и при описании цвета алкогольных напитков: *«Как в агонии бродит / Золотое вино...»* («Оплавляются свечи...») [1]; *«Не дам порочить наш советский городок, /*

Где пиво варят золотое "Жигули"!» («Песня автозавистника») [1]. Оттенок желтого не просто обозначает цвет напитка, он подчеркивает его особое влияние на человека, способность предавать забвению те неприглядные явления, которые наблюдаются в советской действительности, что придает данному цветообозначению дополнительные магические качества.

В некоторых случаях желтый цвет используется при описании пейзажа: *«Презирали лесов позолоту»* («Охота на кабанов») [1]; освещенных солнцем поверхностей: *«Еще асфальт не растопило / И не позолотило крыши»* («Пятна на солнце») [1].

В стихотворении «Аисты» В. Высоцкий окрашивает колос в *«цвет янтаря»*, который имеет признаки *желтого*: *Колос – в цвет янтаря, успеет ли? / Нет! Выходит, мы зря сеяли. / Что ж там цветом в янтарь светится? / Это в поле пожар мечется* [1].

Словарь литературных эпитетов толкует «цвет янтаря» как золотой [2]. Цвет символизирует солнце, тепло, лето, урожай. Колос уже созрел, поля необходимо убирать, но война подбирается все ближе, люди переживают, что не успеют собрать урожай, поэтому стихотворение проникнуто печалью, подчеркивает противоестественность войны.

Очевидно, что Б. Окуджава равнодушен к *желтому*, он практически его не употребляет, зато активно использует колор-символ *золотой*, наделяя его семантикой тепла, лета и придавая им особую значимость и ценность изображаемому, поэтому мир воспринимается полусказочным. В. Высоцкий обращается к *желтому*, но это не позитивная семантика, *желтое солнце* у него не теплое, а холодное, поэт наделяет данное цветообозначение чаще семантикой повседневности, скуки. Золотой цвет у поэта также интерпретируется с положительной стороны, являясь способом характеристики героя, особых напитков, нивелирующих негативные проявления советского быта. Употребление данного цвета характерно для пейзажных зарисовок В. Высоцкого, где создается необычное пространство. Характерно, что поэтом используется в данном контексте недопроявленное качество золотого цвета – позолоченность, что подчеркивает загадочность, неприметную таинственность природы, часто незамеченную обывателями.

Список использованной литературы

1. Все стихи русского поэта Владимира Высоцкого. Русская поэзия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/vysotskiy/all.aspx>. – Дата доступа: 10.11.2020.
2. Зеленецкий, А. Словарь литературных эпитетов / А. Зеленецкий. – М. : Грамотей, 2005. – 12 с.
3. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.

4. Миронова, Л. Н. Семантика цвета в эволюции психики человека / Л. Н. Миронова // Проблема цвета в психологии : сб. / Рос. АН, Ин-т психологии ; отв. ред. А. А. Митькин, Н. Н. Корж. – М. : Наука, 1993. – С.172–187.

5. Окуджава, Б. Ш. Все стихи [Электронный ресурс] / Б. Ш. Окуджава. – Режим доступа: https://45parallel.net/bulat_okudzhava/stihi/. – Дата доступа: 24.01.2021.

6. Окуджава, Б. Ш. Стихотворения / Б. Ш. Окуджава. – М. : Советский писатель, 1985. – 270 с.

7. Фоли, Дж. Энциклопедия знаков и символов : пер. с англ. / Дж. Фоли. – 2-е изд., испр. и дораб. – М. : Вече, 1997. – 59 с.

Zhanna Ostrovskaya (Brest)

THE SYMBOLISM OF THE YELLOW COLOR IN THE POETRY OF B. OKUDZHAVA AND V. VYSOTSKY

Keywords: symbolism, color, color-symbols, V. Vysotsky, B. Okudzhava, Bard poetry, image.

Summary. This article studies the functionality of the yellow color symbolism in the poetry of V. Vysotsky and B. Okudzhava in typological terms.

К содержанию

УДК 821.161.1

Жанна Островская

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КОЛОР-СИМВОЛОВ В ПОЭЗИИ В. ВЫСОЦКОГО И Б. ОКУДЖАВЫ

Ключевые слова: колор-символы, В. Высоцкий, Б. Окуджава, фоносемантический анализ.

Аннотация. В статье представлены результаты фоносемантического анализа колор-символики в поэзии В. Высоцкого и Б. Окуджавы.

Фоносемантическое исследование поэтического текста является молодым направлением в области лингвистики, исследующем звукоизобразительные характеристики стихотворных произведений. Сопряжение образного и звукового планов есть дискуссионная проблема соотношения звука и смысла. А. П. Журавлев в конце 60-х гг. проводил эксперименты по восприятию звукоцветовых ассоциаций, которые нашли продолжение в исследованиях других ученых, в результате чего накопился эмпирический материал, позволивший составить своеобразную «матрицу» звукоцветовых ассоциаций (ЗЦА) [3], которую начали активно применять в компьютерных программах, используемых для автоматизации процесса анализа текста. На основе матрицы компьютерные программы ведут автоматизированный анализ слов, словосочетаний, предложений текстов в зависимости от цели и задачи автора. На данный момент разработано достаточное количество различных программ, позволяющих выявлять личностно-психологические качества авторов текста, анализировать тексты с точки зрения их эмоционального наполнения. Мы использовали программу Analiz.Pisem.ru, которая, автоматически анализируя текст, помогает оценить эмоциональное состояние автора текста в момент его написания и выявить неочевидные (возможно, подсознательные) подтексты произведений.

В стихотворении Б. Окуджавы «Черный ворон сквозь белое облако глянет» колоризм *черный* подчеркивает пессимистическое настроение автора, «*черный ворон*» – это вестник войны, который предвещает, что нарушится спокойствие и мирная жизнь людей, а кровавая музыка подчеркивает трагизм события, предвещая многочисленные смерти: «*Черный ворон сквозь белое облако глянет – / значит, скоро кровавая музыка грянет*» [2, с. 35]. Программа характеризует настроение автора следующими прила-

гательными: «темный, подозрительный, страшный, печальный, скорбно-озабоченный, мужественный», которые выражены достаточно сильно. Менее ярко выражены определения «тусклый, безжизненный, серый, грустный», которые интерпретируются следующим образом: «Возможно, автор устал от последних событий и ему требуется отдых. Настроение у автора снижено, имеет место легкая заторможенность. Присутствует твердость характера и стойкость духа в жизненных непростых ситуациях; Чего не хватало этому автору – так это хорошего запаса оптимизма». Известно, что война оставила горький след в жизни Б. Окуджавы: он сам принимал в ней участие, видел собственными глазами кровь и смерти товарищей, пропустил через себя ужас безвозвратных потерь.

Замечено, что стихотворения, содержащие в тексте колоризм *черный*, всегда характеризуются программой Analiz.Pisem.ru пессимистически, отрицательно, негативно: шероховатый, темный, сомнительный, подозрительный, страшный, пугающий, грустный, скорбно-озабоченный, огорченный, пассивный, безучастный (стихотворения В. Высоцкого «Песня о черном и белом лебедях», «Большой кратерный», «Так оно и есть», «Парад-алле, не видно кресел, мест» и др.; Б. Окуджавы «Черный мессер», «Черный ворон сквозь белое облако глянет», «Песенка про черного кота», «Быстро молодость проходит» и др.). В поэзии Б. Окуджавы и В. Высоцкого колоризм *черный* наделен традиционной негативной семантикой, что совпадает с результатами программы.

Подобная ситуация характерна для стихотворений с колоризмом *красный* («Красные цветы» Б. Окуджавы, «Охота на волков» В. Высоцкого, др.). У В. Высоцкого *красный* – воспевающий цвет светофора, цвет, ограничивающий свободу; у Б. Окуджавы *красный* связан с военными реалиями, с расставанием с идеологическими иллюзиями. Но в фоносемантической интерпретации эти тексты характеризуются одинаково: шероховатый, противопоставляющий; темный, подозрительный; страшный, пугающий; отталкивающий, непривлекательный; угловатый, неловкий; тусклый, безжизненный. Семантика *красного* обладает отрицательным значением, но в каждом стихотворении она имеет неповторимые оттенки. В стихотворении Б. Окуджавы «Осень в Кахетии» *красный* повторяется несколько раз, а в конце употребляется колоризм *багряный*. Описывая осеннюю листву, автор использует «теплые» колоризмы, все стихотворение создает атмосферу удивительного тепла, а *красный* цвет символизирует радость, энергию, полноту жизни. Но настроение автора программа фоносемантического анализа характеризует как «холодное, бесстрастное, равнодушное, крайне сдержанное в проявлении чувств».

Наполнено красками произведение В. Высоцкого «Мажорный светофор, трехцветье, трио...», в котором поэт размышляет над цветовыми

характеристиками, делится своим понимаем цветов: «*черный цвет невидим глазу*» [1], «*серость пробивает атмосферу*» [1], «*и только красный, желтый цвет – бесспорны*» [1], «*зеленый – тоже: зелень в хлорофилле*» [1] и др. Лирический герой соотносит свое лучшее время с голубым цветом («*Но где же он, мой “голубой период”?* Мой “голубой период” не придет!» [15]), символизирующим творчество, внутреннюю свободу. Он идет на запрещающий *красный* цвет, поскольку обладает талантом, выходит за рамки принятого, но все это не вписывается в существующую модель жизни. Ощущается безнадежность, связанная с осознанием полного контроля жизни мажорным светофором, не поощряющим свободу творчества. Результаты фоносемантического анализа (грусть, безрадостность, злость, подозрительность) совпадают с читательским восприятием.

В стихотворении «Гончар» Б. Окуджава употребляет все основные цвета спектра: *белый, черный, красный, желтый, зеленый, голубой, серый*, причем повторяются они по несколько раз. Программа фоносемантического анализа определяет настроение автора текста как шероховатое, сложное, противоречивое, чему, вероятно, способствовало многообразие цветов.

Особенно выразительно живописность проявляются в стихотворениях Б. Окуджавы с «грузинской» тематикой. Так, в стихотворении «Грузинская песня» лирический герой, размышляя о том, для чего человек живет на земле, приходит к выводу, что смысл жизни в том, чтобы трудиться и жить для других. Виноградная косточка символизирует жизнь, возникают ассоциации с зеленым цветом растительности, а в метафорическом плане – с цветом молодости. Поэт использует в своем стихотворении-исповеди цвета, символизирующие вечную женственность, красоту и зрелость прекрасной Дали (*темно-красный*) и «сложную простоту» лирического героя, выразившуюся в оппозиции ахроматических цветов (*черно-белый*) и подчеркнувшую его сложный жизненный путь, сотканный из противоречий. И на пороге старости лирический герой осознает сложность человеческой жизни и простоту тех ценностей, которые наполняют ее счастьем. Фоносемантический анализ показывает, что текст является средоточием искренности автора, испытывающего чувство доверия к читателю.

Колоризм *белый* и его производные повторяются в стихотворении В. Высоцкого «Белый вальс» 12 раз. *Белый* символизирует жизнь, счастливую и беспечную («*Она пришла, чтоб пригласить тебя на жизнь*») [1]. *Белый* – это и надежда на возвращение («*Век будут ждать тебя – и с моря и с небес – И пригласят на **белый** вальс, когда вернешься*») [1]. Результат фоносемантического анализа демонстрирует, что настроение автора «шероховатое, темное, сложное, грубое, храброе, подвижное». Возможно, такой результат обусловлен тем, что, с одной стороны, герой печалится, по-

скольку не может «закружиться в вальсе» так, как ему хотелось бы, а с другой – в нем живет надежда на светлое будущее, на возвращение домой.

Другие результаты анализа колоризма *белый* связаны с определениями «могучий, крепкий; медленный, неторопливый; храбрый, отважный» («Замок надежды» Б. Окуджава); «шероховатый, холодный, бесстрастный, злой, сильный, влиятельный, важный» («Песня о черном и белом лебедях»); «мужественный, стойкий» («Белое безмолвие» В. Высоцкий); «храбрый, отважный, могучий, сильный, большой, замечательный» («Песенка о пехоте» Б. Окуджава). Традиционная семантика белого как символа начала, чистоты, надежды, мира нигде явно не выражена. Возможно, это связано с тем, что мы получаем общий, довольно схематичный анализ текста и настроения автора, что свидетельствует о негибкости программы, неспособной улавливать глубокие подтексты, скрытые смыслы художественного пространства поэта.

Фоносемантический анализ поэтического текста способен приоткрыть завесу творческого процесса создания произведения с точки зрения психологии цвета, его эмоционального содержания, однако глубина его постижения невозможна без учета всех факторов глубоко индивидуально-восприятия цвета художником, личного опыта автора, а также богатства и неоднозначности ассоциативных образов, рождающихся в контексте жизни и творчества поэта. Поэтому необходимо воспринимать компьютерный фоносемантический анализ текста как способ расширения границ восприятия художественного текста, позволяющий облегчить технический этап работы с текстом и способствующий выходу на уровень его интерпретационного анализа. Данное обстоятельство подчеркивает вспомогательный характер подобной деятельности, направленной на последующую интерпретационную работу исследователя.

Список использованной литературы

1. Все стихи русского поэта Владимира Высоцкого. Русская поэзия [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rupoem.ru/vysotskiy/all.aspx>. – Дата доступа: 10.11.2020.
2. Окуджава, Б. Ш. Стихотворения / Б. Ш. Окуджава. – М. : Советский писатель, 1985. – 270 с.
3. Прокофьева, Л. П. Фоносемантический анализ текста или рефлексия над лингвистическим сознанием исследователя / Саратовский гос. мед.ун-т им. В. И. Разумовского. – Саратов, 2016. – С. 383–390.

Zhanna Ostrovskaya (Brest)

THE PHONOSEMANTIC ANALYSIS OF COLOR SYMBOLS IN THE POETRY OF V. VYSOTSKY AND B. OKUDZHAVA

Keywords: color symbols, V. Vysotsky, B. Okudzhava, phonosemantic analysis.

Summary. The article presents the results of the phonosemantic analysis of color symbolism in the poetry of V. Vysotsky and B. Okudzhava.

К содержанию

УДК 615.89

ЕЛЕНА ПАЛЮШИК

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

Научный руководитель – И. А. Швед, д-р филол. наук, профессор

**НАРОДНАЯ МЕДИЦИНА СОВРЕМЕННОЙ ИРЛАНДИИ:
ВЕРНАКУЛЯРНАЯ УСТНАЯ ТРАДИЦИЯ ИЛИ
ДОКУМЕНТИРОВАННЫЙ ПАМЯТНИК?**

Ключевые слова: ирландская народная медицина, устная традиция, целитель, вернакулярная практика, вторая жизнь.

Аннотация. Ирландская народная медицина сегодня функционирует как система, параллельная современной биомедицине и соответствующее знание продолжает транслироваться изустным способом. Независимо от того, какой «помогающий» метод практикуется, будь то вправление костей, лечение растениями, заклинаниями или ритуалами, выделяются общие для всех народно-медицинских практик характеристики. Изучение этих характеристик позволяет определить статус ирландской народной медицины в современном обществе и установить, является ли она аутентичной – «первичной» – традицией либо верно заключение Шон О. Суллебхайн о том, что она получает «вторую жизнь» (в терминологии Лаури Хонко). О «второй жизни» явления традиционной культуры свидетельствует его активная переработка в среде, отличной от первоначального контекста.

Как известно, два основные типа лечебных систем, используемых в современном мире, – это биомедицина и традиционная медицина. Первая – это обычная/общепринятая система здравоохранения в западном мире (включая Ирландию), которую определяет как науку или практику диагностики, лечения и профилактики заболеваний (часто за исключением хирургии). Традиционная медицина включает в себя все народно-медицинские знания, используемые для диагностики и лечения болезней и передаваемые из поколения в поколение, кроме биомедицины, и может быть далее разделена на две ветви: традиционно-письменную и устную. Вторая ветвь традиционной медицины охватывает устные традиционные лечебные практики коренных общин. Ирландская народная медицина может рассматриваться в рамках этой второй категории. Необходимо также отметить, что устная медицинская традиция делится на две составляющие: медицинские практики, ориентированные, с одной стороны, на сверхъестественное, магическое, и с другой – использующие эмпирические средства, такие как паутина (для остановки кровотечения) или остролист (для избавления от стригущего лишая крупного рогатого скота). На эти две составляющие традиционно-устной медицины указывали представители различных науч-

ных дисциплин. В частности, об этом свидетельствует антрополог У. С. Лайонс в своей фундаментальной работе по медицине коренных американцев, а также психиатр А. Клейнман в исследовании влияния особенностей той либо иной культуры на болезнь. Со ссылкой на работы этих ученых Шон О Суллебхайн (O Súilleabháin) проводит данное разделение в отношении ирландской народной медицины, отмечая, что специалист по фитотерапии рассматривается как имеющий более низкий статус, чем «знающий» мужчина или женщина, которые производят лечение с помощью ритуала. Такой приоритет сверхъестественного, магического он объясняет «отношением первобытного человека к болезням, совершенно чуждым рациональному миру, в котором мы живем» [2, с. 58]. Мировоззрение, лежащее в основе медицины коренных народов, сильно отличается от мировоззренческого базиса биомедицины, и, как справедливо утверждает Р. Нолан, в ирландской традиции именно «культурный и идеологический контекст придает смысл народно-медицинской практике» [4, с. 46]. Народная медицина связана с местной культурой и окружающей средой и основана на традиционных верованиях, знание которых поддерживается несколькими активными носителями традиции в каждой общине [6, с. 10]. О Суллебхайн также рассматривает народную медицину как «неотъемлемую часть народной культуры» и утверждает, что любое исследование ее эффективности должно учитывать среду, в которой она практикуется. Он приписывает эти практики большому количеству суеверных верований, которые кажутся странными современному рациональному сознанию, но которые казались нормальными и рациональными тем, кто использовал их в прошлом [5, с. 304]. Однако он признает, что «в свое время все эти лекари и многие другие, которых я не перечислил, выполняли очень полезную социальную функцию, хотя в наше менее духовное время на их деятельность смотрели бы косо» [6, с. 60]. Некоторые из этих социальных функций включали в себя «здравый совет» и терапевтическую эффективность посредством эффекта плацебо [6, с. 58]. П. Нолан также свидетельствует о важности местных мифологических и иных представлений для народного целителя: «Самое важное в шарлатанах – это то, что они обладают глубоким знанием деревень, в которых живут, и людей, с которыми живут» [4].

Среди наиважнейших составляющих народной медицины исследователи [см.: 3] называют следующие:

1. Нелюбовь к публичности: нелюбовь к публичности – общая черта целителей.

2. Родословная / происхождение: осознание «знающим» приобретения своего дара излечивать от предков, которые занимались этим на протяжении веков.

3. Устная традиция: большинство целителей получили народно-медицинские знания через устную передачу.

4. Лечение: комплекс лечебных практик включает в себя заклинания, благословения, растительные формулы, вправление костей, ритуалы и купирование (в обязательном порядке все они квалифицируются как лечение).

5. Чувство идентичности: самоощущение и самооценка каждого «знающего» очень тесно связаны с его целительской практикой, и это определяет (и ограничивает) его жизнь в сообществе (нередко заинтересованном в его практике).

6. Чувство служения: чувство служения обществу остается сильным среди всех целителей по сей день.

7. Безвозмездность: большинство целителей не взимают установленную плату, но вместе с тем пожертвование ценится, хотя его сумма не указывается.

Народная медицина в контексте концепции «второй жизни фольклора».

Л. Хонко утверждает, что фольклор в своей второй жизни очень редко возвращается к своим корням, а именно «к сообществам, из которых он первоначально пришел» [2, с. 42], поскольку его «первая жизнь заканчивается вместе с документацией традиции» и этот записанный фольклор «становится в очередь, ожидая начала своей второй жизни», когда он снова войдет «в употребление, начнет исполняться, перерабатываться» [1, с. 185]. Теория Хонко вращается вокруг следующих идей: во-первых, первая жизнь фольклора, который включает в себя и народную медицину, незаметна. Он не выделяется как нечто особенное. Народная медицина в своей «первой жизни» является частью ткани повседневности и «является естественной частью более широкой системы традиций и не очень легко идентифицируется» [1, с. 185]. Во-вторых, любая традиция, в том числе народно-медицинская, обнаруживается чужаками/аутсайдерами и документируется: «Первооткрыватели фольклора обычно являются аутсайдерами» [1, с. 184]. Традиция становится объективированной через такую артикуляцию и теряет свою анонимность в ткани повседневной жизни, хотя она все еще используется и поддерживается людьми, потому что она полезна и функциональна. Весь «фольклор должен рассматриваться прежде всего с точки зрения живого сообщества и быть конкретным, функциональным», — совершенно верно утверждает Хонко [2, с. 30]. В-третьих, практика вымирает в обществе, когда она больше не нужна и не функциональна, и единственное знание о ней теперь находится в архивах и документах. Наконец, «документированный фольклор» вновь становится доступен следующим поколением, но теперь в новом формате.

Таким образом, ирландская народная медицина в настоящее время находится в «переходном» положении. В чистом виде — как к вернакуляр-

ной практике – к ней прибегают все реже и реже, вместе с тем соответствующие тексты и практики довольно широко задокументированы. Естественно предположить, что если общины, в которых ее элементы еще продолжают использовать, перестанут видеть в ней пользу, вернакулярная традиция окончательно умрет. Соответственно оборвется преемственность устной традиции, что, как ожидается, будет обусловлено изменениями в образовании групп и общим восприятием биомедицины как единственной медицинской парадигмы. Угасание устной традиции также происходит из-за того, что «знающие» не осознают уникальность народно-медицинской традиции и важность устной трансляции своих знаний.

Список использованной литературы

1. Honko, L. *The Kalevala and the World's Traditional Epics* / L. Honko. – Helsinki : Suomalainen Kirjallisuuden Seura, 2002. – 487 p.
2. Honko, L. *Religion, Myth and Folklore in the World's Epics* / L. Honko. – New York : Mouton de Gruyter, 1990. – 600 p.
3. Kingston, R. *Folk Medicine and its second life* / R. Kingston // [Electronic resource] : AEDEI. Estudios Irlandeses. *New_Perspectives_on_Irish_Folklore*. – 2017. – № 12.2. – P. 91–107. – Mode of access : https://www.academia.edu/35012396/New_Perspectives_on_Irish_Folklore – Date of access : 23.01.2021/
4. Nolan, P. *Folk Medicine in Rural Ireland* / P. Nolan // *Transcultural care through self-awareness. Folk Life Studies*. – 1989. – № 27. – P. 44–56.
5. Ó Súilleabháin, S. *Handbook of Irish Folklore* / S. Ó Súilleabháin. – London: Herbert Jenkins, 1942. – 770 p.
6. Ó Súilleabháin, Seán. *Irish Folk Custom and Belief* / S. Ó Súilleabháin. – Dublin : Three Candles, 1967. – 99 p.

Elena Palyushik (Brest)

TRADITIONAL MEDICINE OF MODERN IRELAND: VERNACULAR ORAL TRADITION OR DOCUMENTED MONUMENT?

Keywords: Irish traditional medicine, oral tradition, healer, vernacular practice, second life.

Summary: Irish traditional medicine today functions as a system parallel to modern biomedicine and the relevant knowledge continues to be transmitted by word of mouth. Regardless of what “helping” method is practiced, whether it is bone reduction, treatment with plants, spells or rituals, the characteristics common to all traditional medical practices are distinguished. The study of these characteristics allows us to determine the status of Irish traditional medicine in modern society and to establish whether it is an authentic – “primary” – tradition or whether the conclusion of Seán Ó Súilleabháin is correct who says that it gets a “second life” (in the terminology of Lauri Honko). The “second life” of the traditional culture phenomenon is evidenced by its active processing in an environment different from the original context. К содержанию

УДК 004.032.6:070.1 + 316.774

ЕВГЕНИЯ ПАШЕНКО

Беларусь, Гродно, Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Научный руководитель – А. А. Булгакова, канд. филол. наук, доцент

ИНСТРУМЕНТЫ ОПТИМИЗАЦИИ КОММУНИКАЦИОННОЙ СТРАТЕГИИ ТРК «DIAMOND CITY»

Ключевые слова: коммуникационная стратегия, торгово-развлекательный комплекс, инструменты оптимизации, маркетинговая деятельность.

Аннотация. Коммуникационная стратегия является основополагающим компонентом в формировании бренда. В данной статье приводятся рекомендации по оптимизации коммуникационной стратегии торгово-развлекательного центра после коммуникационного и репутационного аудита, всестороннего анализа маркетинговой деятельности ТРК «DiaMond City» (г. Минск).

Под коммуникационной стратегией понимается «крупномасштабное планирование продвижения бренда для достижения заданных целей» [1, с. 39]. Данное определение интересно тем, что коммуникация рассматривается как основа продвижения бренда, то есть выступает как тождественное маркетинговой стратегии понятие. По словам А. М. Кравца, «коммуникативная стратегия может быть представлена в виде долгосрочного плана, включающего одним из разделов описание долгосрочных принципов коммуникации» [2, с. 149]. В данном случае мы можем заметить, что под коммуникативной стратегией понимаются конкретные действия, которые формируют принципы коммуникации с целевой аудиторией. Такой подход широко применяется в зарубежных странах.

Как отмечают О. Жильцова, Д. Жильцов и И. Синяева, «в процессе разработки коммуникационной стратегии анализируются существующий образ компании, стоящие перед ней стратегические задачи, определяются основные информационные тренды и медиаканалы, посредством которых будет происходить передача обращения к целевой аудитории, разрабатывается комплекс коммуникационных программ и PR-проектов, через которые будет формироваться образ компании и ее первых лиц в информационном пространстве» [3, с. 387]. В данном случае важно составить четкий план действий, направленный на формирование репутационного капитала организации, который можно было бы использовать для укрепления влияния на общественность в целом и на ее отдельные целевые группы.

ТРК «DiaMond City» – относительно молодой столичный торгово-развлекательный комплекс (далее – ТРК), функционирующий на рынке

с 20 июля 2018 г. В условиях высококонкурентного столичного рынка ему требуется создание уникального предложения для привлечения клиентов.

За основу было взято понимание коммуникационной стратегии как четко сформулированного плана взаимодействия организации и ее представителей с важнейшими целевыми группами через актуальные каналы коммуникации для достижения стратегических целей компании. В качестве основных составляющих коммуникационной стратегии мы рассматривали маркетинговые коммуникации (куда входят реклама, публик рилейшнз, стимулирование сбыта, прямой маркетинг, сейлз промоушн, деятельность в Интернете и социальных сетях) и креативную концепцию, которые являются основой улучшения показателей посещаемости ТРК, узнаваемости среди целевых групп и повышения заинтересованности стейкхолдеров. В соответствии с достоинствами и недостатками действующей коммуникационной стратегии, выявленными удачными маркетинговыми и коммуникационными ходами конкурентов, а также конкурентными преимуществами ТРК «DiaMond City» необходимо корректировать и оптимизировать действующую коммуникационную стратегию ТРК, используя различные инструменты.

На основании результатов проведенного исследования нами выработаны следующие рекомендации, которые могут лечь в основу разработки коммуникационной стратегии любого ТРК, функционирующего на рынке со схожей внешней средой:

1. Использовать разнообразные каналы коммуникации, релевантные для каждой из выделенных целевых групп. Так, в качестве медиаканала следует рассматривать не только сайт и социальные сети, но и специальные события, имеющие рекламную или социальную направленность.

2. Выстраивать взаимоотношения со средствами массовой информации (media relations), включающие регулярное информирование СМИ (аудиовизуальных, печатных, интернет-СМИ) путем генерирования инфоповодов, а также организации мероприятий с участием журналистов и блогеров. Для построения медиа рилейшнз требуется большая вовлеченность PR-специалистов: формирование пула журналистов, рассылка пресс-релизов и пост-релизов, приглашение журналистов на мероприятия, организация специальных событий для СМИ и др. Данные действия помогут создавать сильные информационные поводы для бесплатной публикации журналистами материалов и формирования благоприятного имиджа ТРК.

3. Основывать маркетинговую деятельность на позиционировании ТРК «DiaMond City» как центрального для Московского района г. Минска семейного торгово-развлекательного центра. В коммуникационной деятельности следует делать акцент на такие качества ТРК: профессиональный,

честный, инновационный, экологичный торгово-развлекательный комплекс, который ориентирован на удовлетворение потребностей семей с детьми.

4. Вследствие того, что на современном этапе жизненного цикла ТРК реализуется лишь малая часть всех возможностей и видов рекламной коммуникации, следует особое внимание уделить outdoor- и indoor-рекламе, включая наружную, для которой необходимо продумать единый посыл, набор ключевых сообщений, а также обратить внимание на дизайн сообщений на нестандартных носителях; использовать сайт и социальные сети как площадку для размещения рекламной информации; продумать внутреннее оформление ТРК, которое формировало бы его узнаваемость (стикеры на эскалаторах, листовки, напольная реклама, реклама в туалетах и др.); разработать сувенирную (брендовую) продукцию и обеспечить единый дресс-код для сотрудников торгового центра; в качестве продвижения запланированных мероприятий использовать печатную рекламу на стендах у входа в магазины «якорных» арендаторов и на столиках фудкорта.

5. Развивать такое направление, как «работа с лидерами мнений». Отличным решением станет взаимодействие с успешными блогерами-мамами (при наличии ресурсов создать серию видеороликов о лайфхаках, преображениях, обзорах товаров и т. д.).

6. Так как ТРК является одной из основных инфраструктурных организаций Московского района г. Минска, ей необходимо формировать GR-портфолио через установление доброжелательных взаимоотношений с местными органами власти путем участия в значимых мероприятиях, благотворительных проектах, выдвижение общественно-значимых экологических и других инициатив. КСО-проекты в деятельности ТРК способствовали бы установлению благоприятных отношений с местным населением и органами власти.

7. Событийный маркетинг будет способствовать продвижению уникального торгового предложения ТРК. Для этого следует отойти от большого количества детских мероприятий и создать ежегодный комплексный план реализации мероприятий для различных целевых групп и, таким образом, вовлекать арендаторов, привлекать новых подрядчиков и бренды.

Семейные мероприятия имеют самый большой процент посещаемости, т. к. на таких площадках есть занятия для каждого из членов семьи. Если это праздничное мероприятие, то чаще всего оно зонировано по интересам, что помогает привлечь большие группы людей. Выставка-ярмарка может позитивно сказаться на продажах в торговом центре, так как у людей есть возможность примерить товар, получить консультацию. Фестиваль скульптур, мобильный планетарий, картонный лабиринт включают в себя интерактивную составляющую, что не может не привлечь аудиторию.

На данном этапе далеко не все открытия магазинов сопровождаются массовыми мероприятиями. В этом случае нужна инициатива от маркетолога ТРЦ, чтобы показать заинтересованность в новом объекте. Приглашение представителей СМИ и селебритис, организация интервью, обзор продукции, раздача памятных сувениров – все это поможет сформировать пул журналистов и добиться освещения в столичных медиа. Также не следует забывать о важных датах для организации – открытие торгового центра, каждого из «якорных» арендаторов и ресторанов фудкорта. В эти дни можно организовать интерактивные мероприятия с артистами/ аниматорами, играми, розыгрышами призов.

Обеспечить запоминаемость образа поможет использование принципов сторителлинга, введения персонажа, живого или анимированного, который станет не только символом бренда, но и знаком заботы о потребителях. Такими персонажами могут стать фея Диди и Купец, герои легенды об основании торгового центра. Благодаря данной идее появляется возможность формирования яркого конкурентного преимущества в глазах жителей столицы. Развитие коммуникационной стратегии торгово-развлекательного центра на современном этапе является не столько предложением для покупки, сколько продолжением социальной жизни своих потребителей, а именно жителей Московского района города Минска. Топ-менеджменту важно быть внимательным ко всем аспектам формирования коммуникационной стратегии, так как с ее помощью можно создать сильный бренд для своего продукта, который будет иметь репутацию.

Список использованной литературы

1. Малыгина, О. П. Коммуникационная стратегия бренда в цифровом обществе / О. П. Малыгина, К. В. Николаева, О. В. Носырина, Н. Э. Чускова // Коммуникология. – 2017. – № 3. – С. 35–46.
2. Кравец, М. А. Коммуникативная стратегия: систематизация определений, подходы к разработке / М. А. Кравец // Вестник Воронеж. гос. ун-та. – 2013. – № 1. – С. 149–153.
3. Синяева, И. М. Основы рекламы: учебник и практикум для СПО / И. М. Синяева, О. Н. Жильцова, Д. А. Жильцов. – М. : Издательство Юрайт, 2016. – 552 с.

Pashenko Evgenia (Grodno)

TOOLS FOR OPTIMIZING THE COMMUNICATION STRATEGY OF THE SHOPPING CENTER “DIAMOND CITY” IN MINSK

Keywords: communication strategy, shopping center, optimization tools, marketing.

Summary. Communication strategy is a fundamental component in brand building. This article provides recommendations for optimizing the communication strategy of the shopping center after the communication and reputation audit, detailed analysis of the shopping center “DiaMond City” marketing efforts.

К содержанию

УДК 821.161.1

ИРИНА ПОЛЯНСКАЯ

Россия, Смоленск, Смоленский государственный университет
Научный руководитель – М. А. Миронова, канд. филол. наук, доцент

ЖАНР ОЧЕРКА В «ДНЕВНИКЕ ПИСАТЕЛЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Дневник писателя», проблемный очерк, диалогическая структура, полифонизм, конфликт.

Аннотация. В статье рассматриваются жанровые особенности проблемного очерка в журнале Ф. М. Достоевского «Дневник писателя». Исследуется диалогическая структура публицистических произведений писателя, конфликтная ситуация или полемическое замечание как информационный повод для размышлений писателя об общечеловеческих проблемах. Отмечается использование Ф. М. Достоевским риторических вопросов для более глубокого и объективного доказательства своей позиции.

Ф. М. Достоевский во многих своих произведениях проводит три ключевые идеи: личности как самодовлеющей ценности, одухотворенной Божьим духом; идею страдания как реальной подоплеки нашего существования; идею Бога как высшего этического критерия и мистической сущности всемирного бытия. Творчество Достоевского – это не только литература. Основу жизни Федора Михайловича составляли религиозные искания.

Появлению «Дневника писателя» способствовали размышления Достоевского о современной России. Это был период написания «Бесов», когда Федор Михайлович составлял набросок послесловия к этому роману. Он так и остался черновиком, но послужил стартом для последующей его публицистики.

«Дневник писателя» – это не дневник в обычном понимании, служащий для записи ежедневных раздумий, анализа своих поступков и впечатлений личной жизни. Это оригинальный литературно-публицистический жанр: журнал, издающийся для широкой публики одним лицом и составленный из его откликов на политическую и литературную проблематику, статей и рассказов, представляющих философско-художественный комментарий к событиям и проблемам «текущей» действительности.

Здесь отразились рассуждения писателя над всеми вопросами жизни его времени, касающиеся как русской, так и международной общественной, политической и культурной сфер. В журнале собрано разнообразие жанров: заметки мемуарного характера, повести, рассказы, зарисовки. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского стал активно изучаться филологами именно в последние годы. Его исследовали такие ученые, как

В. В. Борисова [2], Е. А. Волкова [3], Л. А. Гаврилова [4], Г. С. Прохоров [7, 8], Е. К. Рева [9]. Они сосредоточили свое внимание на общефилологических аспектах публицистики Ф. М. Достоевского. Мы же в данной статье сделаем акцент на связи «Дневника писателя» с журналистикой и рассмотрим жанр очерка в этом журнале.

Очерк считается художественно-публицистическим жанром журналистики. Произведения Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя» относятся, вероятнее всего, к проблемному очерку. Предметом отображения в очерках такого типа выступает некая проблемная ситуация. Именно за ходом ее развития следит в своей публикации очеркист. В проблемном очерке автор выясняет причины возникновения той или иной проблемы, пытается определить ее дальнейшее развитие, выявить пути решения. Как отмечает исследователь А. А. Тертычный, «проблема очень часто проявляется через конфликт, через столкновения интересов людей. Исследуя эти конфликты, их развитие, он может добраться до сути проблемы. <...> Пытаясь осмыслить суть происходящего, журналист часто привлекает всевозможные ассоциации, параллели, отступления от темы» [10, с. 266]. Определение проблемного очерка А. А. Тертычного дополняет исследователь А. В. Колесниченко: «для очерка в большей мере, чем для портрета, необходима глобальная идея, выходящая на уровень общечеловеческих ценностей» [6, с. 248]. Эти замечания относятся и к очеркам в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского. Журналистскую природу очерков писателя подчеркивает тот факт, что его размышления на ту или иную тему, как правило, связаны с каким-то событием, конкретным информационным поводом, будь то открытие Общества защиты животных или открытие художественной выставки.

Все очерки Ф. М. Достоевского в «Дневнике писателя» имеют диалогическую структуру. Это отмечал еще М. М. Бахтин в своей работе «Проблемы поэтики Достоевского» [1]. Диалогическая структура в очерках Достоевского проявляется по-разному. В некоторых произведениях выстраивается конкретный диалог с условным собеседником. В этих случаях диалогическая структура выражена явно и открыто. Некоторые очерки построены как ответ автора на письма читателей или критиков. Диалогическая структура очерков проявляется в целом в полемическом характере этих произведений Достоевского. Он всегда обращается к условному собеседнику, которому доказывает свою точку зрения. При этом Достоевский часто использует такой полемический прием, как ответ на возможные аргументы оппонента. Заранее формулируя аргументы своих условных критиков и отвечая на них, Достоевский тем самым более глубоко и объективно доказывает верность своей позиции.

У Достоевского вызывали интерес вопросы судопроизводства. В 1864 г. прошедшая реформа дала больше поводов для размышлений. Суд

теперь стал открытым, а также был введен институт присяжных поверенных. Это был рывок вперед в развитии судопроизводства, который давал возможность гласной защиты обвиняемых.

Ф. М. Достоевский часто следил за судебными процессами. Даже находясь за границей, писатель регулярно просматривал отчеты о судебных делах в русских газетах. Это послужило поводом для написания очерка «Среда» в 1873 г. В этом очерке Достоевский рассуждает о суде присяжных. Федор Михайлович замечает, что у всех присяжных заседателей появилось чувство власти. Теперь присяжные стали чаще оправдывать виновных. Почему же так происходит? Достоевский объясняет этот факт тем, что люди чувствуют себя виновными. Он связывает это с природой человека, именно русского человека. «Половину тяготы приговора взять на себя. Войдем в залу суда с мыслью, что и мы виноваты. Эта боль сердечная, которой все теперь так боятся и с которою мы выйдем из залы суда, и будет для нас наказанием. Если истинна и сильна эта боль, то она нас очистит и сделает лучшими» [5, с. 53] – пишет Федор Михайлович в «Дневнике». Очерк «Среда» тоже имеет диалогическую структуру. Он полифоничен, так как представляет собой сочетание разных голосов условных оппонентов автора. Частично они выражают точку зрения самого автора, но в то же время полемизируя с ними, Достоевский более глубоко проявляет свою позицию.

Одним из аргументов в пользу оправдания присяжными заседателями виновного в суде является влияние на подсудимого среды, в которой он живет. Этот аргумент Достоевский передает своему условному собеседнику и тут же на него отвечает. В основе позиции автора по этому вопросу лежит христианская идея: идея свободы человека и при этом ответственность его за свои поступки, борьба со «средой» через улучшение себя. «Ведь вот что говорит учение о среде в противоположность христианству, которое, вполне признавая давление среды и провозгласивши милосердие к согрешившему, ставит, однако же, нравственным долгом человеку борьбу со средой, ставит предел тому, где среда кончается, а долг начинается. Делая человека ответственным, христианство тем самым признает и свободу его. Делая же человека зависящим от каждой ошибки в устройстве общественном, учение о среде доводит человека до совершенной безличности, до совершенного освобождения его от всякого нравственного личного долга, от всякой самостоятельности...» [5, с. 54], – отмечает Достоевский. Вывод автора заключается в том, что только духовное усилие человека, его борьба с самим собой, чувство долга перед собой помогут ему победить влияние «среды». «Энергия, труд, борьба – вот чем перерабатывается среда. Лишь трудом и борьбой достигается самобытность и чувство собственного достоинства. “Достигнем того, будем лучше, и среда будет

лучше» [5, с. 56], – заключает Достоевский. Вывод автора носит вполне гуманистический характер: начни с себя, стань лучше, научись бороться с собственными недостатками, и если это получится, если ты станешь лучше, то и среда твоего окружения станет лучше. Не только окружение влияет на человека, но и человек влияет на окружение – к такому заключению приходит Достоевский в своем очерке.

Выше уже говорилось о том, что в основе проблемного очерка лежит конфликт. В решении конфликтной ситуации, ставшей поводом для проблемного очерка, и проявляется доказательная позиция автора. Такая структура выражена, в частности, в очерке «Сбивчивость и неточность спорных пунктов». Поводом для размышлений автора стало замечание его критика господина Авсеенко о народе. Конфликтная ситуация, полемический тезис оппонента помещены в самом начале очерка: «Нам прямо объявляют, что у народа нет вовсе никакой правды, а правда лишь в культуре и сохраняется верхним слоем культурных людей» [5, с. 317]. Достоевский стремится опровергнуть эту точку зрения. Свою позицию он пытается доказать с помощью ответов на риторические вопросы – еще один полемический прием, который часто встречается в очерках Достоевского. «Точно ли мы так хороши собой и так безошибочно окультурены, что народную культуру побоку, а нашей поклон? И, наконец, что именно мы принесли с собой из Европы народу?» [5, с. 318] – такие вопросы ставит перед читателем автор. Достоевский отмечает, что не нужно умалять значение русского народа по сравнению с просвещенной Европой. В то время как в Европе развивались науки и искусства, русский народ вынужден был оборонять свою страну от многочисленных врагов и создавать единое государство. Достоевский также утверждает, что русскому народу свойственно одно из важнейших качеств человека – милосердие. В качестве иллюстрации этой идеи он приводит в пример случай из своей жизни. Его няня, Алена Фроловна, простая русская женщина, готова была отдать все свои денежные сбережения родителям Достоевского, когда они попали в трудную ситуацию. Другой пример в качестве доказательства своей позиции Достоевский приводит из литературы. В «Семейной хронике» Аксаков описывает, как его мать умолила крепостных мужиков перевести ее через широкую Волгу к больному ребенку по тонкому льду, когда уже никто не решался переходить через реку. Мужики, несмотря на опасность, перевели женщину и даже денег в благодарность не захотели брать. «Не из правды ли, напротив, народной, не из милосердия ли и всепрощения и широкости взгляда народного произошло это, да еще в самое варварское время крепостного права?» [5, с. 322] – спрашивает у своего условного оппонента Достоевский. Итогом очерка становится замечание писателя о том, что просвещенность «культурных людей» не должна быть поводом к их возвышению

по отношению к народу. Пусть русский народ не достаточно образован, но он обладает очень ценными человеческими качествами, которые передаются из поколения в поколение благодаря народным традициям, народному воспитанию.

Таким образом, большинство публицистических произведений Ф. М. Достоевского, составивших «Дневник писателя», относится к жанру проблемного очерка. Очерки Достоевского имеют диалогическую структуру. Такая полифоническая природа публицистики писателя позволяет ему выстроить более глубокую и объективную систему доказательств в пользу своей точки зрения. В основе проблемного очерка Достоевского лежит конфликтная ситуация. Конфликт, полемическое замечание оппонента – для Достоевского лишь повод к размышлениям о конкретной проблеме, которые в целом составляют определенную философскую концепцию писателя, отраженную также в проблематике его художественных произведений.

Список использованной литературы

1. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин // Собрание сочинений : в 7 т. – М. : Русские словари. Языки славянской культуры, 2002. – Т. 6 : Проблемы поэтики Достоевского, 1963 г. Работы 1960-х–1970-х гг. – 505 с.
2. Борисова, В. В. «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского в фокусе современных интерпретаций [Электронный ресурс] / В. В. Борисова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dnevnik-pisatelya-f-m-dostoevskogo-v-fokuse-sovremennyh-interpretatsiy>. – Дата доступа: 18.02.2021.
3. Волкова, Е. А. «Дневник писателя» как отражение исторической концепции Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / Е. А. Волкова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dnevnik-pisatelya-kak-otrazhenie-istoricheskoy-kontseptsii-f-m-dostoevskogo>. – Дата доступа: 18.02.2021.
4. Гаврилова, Л. А. Двухнаправленность авторского замысла в «Дневнике писателя» Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / Л. А. Гаврилова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvunapravlennost-avtorskogo-zamysla-v-dnevnike-pisatelya-f-m-dostoevskogo>. – Дата доступа: 18.02.2021.
5. Достоевский, Ф. М. Дневник писателя / Ф. М. Достоевский / сост., комментарии А. В. Белов / отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2010. – 880 с.
6. Колесниченко, А. В. Настольная книга журналиста : учеб. пособие для студентов вузов / А. В. Колесниченко. – М.: Аспект Пресс, 2013. – 400 с.
7. Прохоров, Г. С. М. М. Бахтин о природе «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / Г. С. Прохоров. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/m-m-bahtin-o-prirode-dnevnika-pisatelya-f-m-dostoevskogo-1>. – Дата доступа: 18.02.2021.
8. Прохоров, Г. С. Повествовательная структура «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / Г. С. Прохоров. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/povestvovatel'naya-struktura-dnevnika-pisatelya-f-m-dostoevskogo-postanovka-voprosa>. – Дата доступа: 18.02.2021.

9. Рева, Е. К. Жанровое своеобразие «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского [Электронный ресурс] / Е. К. Рева. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovoye-svoebrazie-dnevnik-pisatelya-f-m-dostoevskogo>. – Дата доступа: 18.02.2021.

10. Тертычный, А. А. Жанры периодической печати : учеб. пособие для студентов вузов / А. А. Тертычный. – 3-е изд., испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2006. – 320 с.

Irina Polyanskaya (Smolensk)

**THE GENRE OF ESSAY IN “THE WRITER’S DIARY”
BY F. M. DOSTOEVSKY**

Keywords: F. M. Dostoevsky, “The Writer’s Diary”, problematic essay, dialogical structure, polyphonism, conflict.

Summary. The article discusses the genre features of the problematic essay in the journal “The Writer’s Diary” by F. M. Dostoevsky. The author investigates the dialogical structure of the writer’s journalistic works, a conflict situation or a polemical remark as an informational reason for the writer’s reflections on universal human problems. It is stated that F. M. Dostoevsky used rhetorical questions for deeper and more objective proof of his position.

[К содержанию](#)

УДК 8: 82-1 (82.192)

ПОЛИНА ПРОКОПИВ

Россия, Москва, Московский педагогический государственный университет

Научный руководитель – И. Г. Минералова, д-р филол. наук, проф.

ПОРТРЕТ СЕРГЕЯ ЕСЕНИНА В МЕМУАРНОМ И МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ГЕОРГИЯ СВИРИДОВА

Ключевые слова: музыкальность стиха, синтез, литература и музыка, тема Родины, народность, хоральность, интонация, акцент

Аннотация. Целью статьи стало рассмотрение синтеза поэзии и искусства в контексте сравнительного анализа стихотворения Есенина и музыкального произведения, написанного на это стихотворение. Статья отвечает на вопросы об отношении Свиридова к поэту и поэзии в целом, о сходствах и различиях двух произведений, а также о возможностях развития данного анализа.

Синтез поэзии и музыки представляет большой интерес для филологов и искусствоведов и на данный момент является далеко не полностью исследованным. Поэзия нашей страны долгое время была ориентирована именно на взаимодействие с музыкой. Понятие «музыкальности стиха», появившееся в начале XIX в., уже на рубеже XIX–XX вв. вызвало огромный интерес исследователей [2]. Однако, обращаясь к данной теме, можно рассматривать не только какое-либо стихотворение непосредственно, в аспекте его ритмики, мелодичности, звукописи, экспрессии и т.д. Синтез музыки и слова проявляется и в музыкальном произведении, написанном на какое-либо стихотворение. Такой объект исследования дает широкие возможности для анализа. Почему композитор выбрал стихи именно этого поэта? Какие стихотворения отобрал? Что поменял в произведениях? Совпадают ли акценты композитора и поэта? Меняется ли идея? Схожи ли образы, которые создает музыка, с образами, которые возникают при прочтении? Мало того, такой анализ дает почву для размышлений об образе поэта, об отношении композитора к поэту. Попытаемся ответить на поставленные вопросы в рамках исследования творчества великого русского поэта Сергея Есенина и не менее великого композитора Георгия Свиридова.

В своих дневниках Свиридов много писал не только о музыке, но и о литературе, а также высказывался о том, что такое для него художественная словесность: «Неправильно пишут о моем пристрастии к *литературе* или что я считаю литературу *первой* в иерархии искусств. <...> Я же пристрастен к *слову* (!!!), как к *началу начал, сокровенной сущности жизни и*

мира. <...> Наиболее действенным из искусств представляется мне синтез слова и музыки. Этим я и занимаюсь», – читаем в дневнике композитора [4].

Свиридов признавался, что больше всего любил Блока, но, услышав однажды стихи Есенина в прочтении своего друга, не смог остаться равнодушным. Он повторял запомнившуюся строфу, и в голове родилась музыка. Так появилось первое произведение, вошедшее в знаменитую «Поэму памяти Сергея Есенина». Работая над сочинением, композитор делал заметки в дневнике, отмечал особенности стихотворений Есенина, создавая образ гения. Он писал, что в поэте были «удаль и восторг, доходящие до смерти» и говорил, что это качество свойственно именно русскому человеку, отсюда – драки в праздники у всех на глазах [4]. Однако Свиридов не считал поэта «некультурным». Напротив, он писал: «Я принадлежу к числу людей, которые считают, что мы только начинаем видеть и чувствовать истинное величие Есенина, а облик его души, его мыслей и чувств, новизна и неповторимость его стиха – все это далеко еще не изучено и не раскрыто» [4]. Понять эту глубину мешали внутренняя свобода и чрезмерная популярность Есенина.

Музыкант Свиридов не мог не почувствовать музыкальность стихотворений, которые читал: «...все великие поэты несут в себе ярко выраженные черты музыкального начала», – писал он [4]. Так, у Маяковского композитор слышал ритм марша, гимна, оды. А вот у Есенина – народную песню и псалом, жанры, близкие композитору. Наверное, поэтому именно стихотворения, посвященные народной теме, теме Родины, Свиридов в основном отбирал для своих музыкальных произведений.

Говоря о чувстве Родины у композитора и поэта, стоит также отметить их огромное сходство. «Для меня Россия – страна простора, страна песни, страна печали, страна минора, страна Христа», – писал Свиридов [3, с. 43]. Такую страну мы можем увидеть и у Есенина:

Край ты мой, заброшенный,
Край ты мой, пустырь,
Сенокос некошенный.
Лес да монастырь [1].

Здесь и простор («сенокос некошенный»), и элементы песенного начала («край ты мой...»), печаль и минор (заброшенный, пустырь), Христос («лес да монастырь»).

Стихотворение Есенина «Край ты мой заброшенный...», написанное в 1914 г., в 1957 открывало «Поэму памяти Сергея Есенина», созданную Свиридовым. В этот сборник композитор отобрал произведения поэта о России, о ее народе. Свиридову вообще была близка тема народности,

братства. Именно поэтому он всегда выступал за величие хорового искусства: «Хор – это живой организм, это и голоса, и сердце, слитые воедино, в нем все от Бога» [3, с. 54]. «Когда в обществе появляются негативные процессы, расцветает зараза эгоизма – первым страдает хоровое искусство, искусство братского общения» [3, с. 67]. Любимый образ Свиридова, как и у Есенина, – народ.

Говоря о стихотворении, мы часто обращаемся к термину «лирический герой». В лирическом герое Есенина достаточно отчетливо проступает мироощущение самого поэта, молодого, светлокудрого юноши. В стихотворении «Край ты мой заброшенный» мы видим этого юношу, поющего о своей Родине. Потому Свиридов неспроста отдает первые строфы солисту-тенору. «Край ты мой, заброшенный, // Край ты мой, пустырь», – строки, схожие по строению и смыслу. Свиридов следует за мыслью Есенина и прописывает для этих строк одинаковую мелодию.

Ранее уже было сказано о просторе, но минор и обращение к образу Христа – темы, важные для композитора. Они отчетливо прослеживаются и в музыке. Произведение написано в соль миноре и начинается с красивых квинт, которые звучат в начале каждого такта. Во-первых, они создают эффект звона колокола, который прекрасно сочетается с размером самого стихотворения – хорей (своим ударом на первый слог он тоже напоминает удар в колокол, где второй слог – уже отголосок этого звука). Образ колокола в музыке и размере стихотворения также совпадает с семантическим наполнением текста: Есенин упоминает монастырь, ризу. Квинты также создают и образ простора, но при этом пустоты, заброшенности.

Вторую строфу Свиридов снова отдает солисту, но ту же самую мелодию прописывает более высоко (прием секвенции), что придает музыке нарастающее напряжение. Есть ли это напряжение у Есенина? Скорее нет, чем да. При прочтении мы не ощущаем изменения состояния героя, однако появляются новые образы. Избы и крыши олицетворяются: они «забоченились», «запенились в заревую гать» (заболоченную дорогу). А вот следующая строфа наполнена аллитерациями:

Под соломой-ризою
Выструги стропил,
Ветер плесень сизую
Солнцем окропил [1].

С одной стороны, свистящие буквы создают образ ветра, с другой стороны, сочетания «кр», «стр» – эффект прорывного движения. Таким образом, в этих строках чувствуется нарастание эмоционального напряжения. И Свиридов чувствует и передает это движение. Именно на эти слова

вступает хор теноров и басов. В конце фразы композитор ставит крещендо, и от меццо-форте мужской хор выходит на форте. В данном месте появляется первое изменение текста Есенина. В оригинале читаем: «В окна бьют без промаха // Вороны крылом...» [1]. Мы понимаем, что Есенин идет от одного образа к другому. Только что он обращался к избам, их крышам, стропилам, плесени, а теперь он смотрит из окна, дает картину происходящего снаружи. В стихотворении Есенина хронотоп выстроен таким образом, что мы как будто сами находимся в этом «забоченившемся» доме и наблюдаем за происходящим. Свиридов же видоизменяет строки и выносит на первый план образ ворона: «Вороны без промаха, // В окна бьют крылом» [5, с. 8]. На слове «вороны» солист должен сделать форте, а также достаточно долго пропеть его, так как первая нота – половинная. Интересно также, что со вступлением хора голос солиста продолжает звучать. Кажется, как будто лирический герой почувствовал единение с народом, но при этом остался в своем индивидуальном переживании за родной край. В этом месте также добавляются небольшие вкрапления: хор поет протяжный «а», причем должен сделать это, громко ударив звук (форте) и за 2 такта затихнув до пианиссимо. Такой музыкальный рисунок снова напоминает удар колокола, но также и отражает силу бушующего ветра, метели и глубину страдания русского человека за свою родину.

Свиридов делает четвертую строфу кульминационной. Думаю, и в самом стихотворении эти строки можно назвать таковыми: «В окна бьют без промаха/ Вороны крылом...». Благодаря сочетаниям «пр, кр, бью» чувствуется хлопанье этих крыльев. Однако образ черемухи, машущей рукавом, не вызывает какого-то эмоционального напряжения – хочется улыбнуться такому родному и приветливому кусту.

Вся последняя строфа звучит у Свиридова *piano* (тихо), но *espressivo* (с выражением). В ней действительно как будто запечатлены какие-то итоги размышления лирического героя:

Уж не сказ ли в прутнике
Жисть твоя и былъ,
Что под вечер путнику
Нашептал ковыль? [1]

Не в прутнике ли (черве, питающемся падалью) жизнь и бытие России? Об этом думает Есенин. Но вопрос остается открытым.

Свиридов, осознавая тяжесть последних строк, снова вставляет протяжный голос хора. Пианиссимо теноры и басы поют одну ноту, над которой стоит штрих «*morendo*», что означает ‘умирая’. Вот так в произведении Свиридова даже музыкальные приемы совпадают с темой стихотворения.

«Сила его – прорыв в небесную высоту», – писал композитор о Есенине [4]. Он не только сумел почувствовать эту высоту, но и создать ее в музыке. Свиридов услышал мелодию в строках Есенина и написал не менее великое произведение, наполнив его более драматическим пафосом. У поэта же оно кажется немного спокойнее и задумчивее. В любом случае, как и Есенина, Свиридова «томила, мучила и жгла» любовь к родному краю, и такое взаимодействие двух гениев принесло миру уникальное произведение.

Список использованной литературы

1. Есенин, С. А. Край ты мой заброшенный [Электронный ресурс] / С. А. Есенин. – Режим доступа: <https://rustih.ru/sergej-esenin-kraj-ty-moj-zabroshennyj/>. – Дата доступа: 30.03.2021.
2. Макарова, С. А. Музыкальность лирики как теорико-литературная проблема (А.А. Фет и русские символисты) : автореф. дисс. / С. А. Макарова. – М., 2018.
3. Медушевский, В. В. Г. В. Свиридов и современная отечественная и мировая культура: Православная культура Руси: дар вечного обновления : сб. докл. III Всерос. науч.-практ. конф. «Свиридовские чтения». – Курск, 2007. – С. 28–34.
4. Свиридов, Г. В. Дневники 1915–1998 [Электронный ресурс] / Г. В. Свиридов. – Режим доступа: https://vk.com/wall-161774064_2892/. – Дата доступа: 30.03.2021.
5. Свиридов, Г. В. Поэма памяти Сергея Есенина: для тенора, смешанного хора и большого симфонического оркестра / Г. В. Свиридов. – М.: Музыка, 1986. – С. 6–9.

Polina Prokopiv (Moscow)

THE PORTRAIT OF SERGEY ESENIN IN MEMOIR AND MUSICAL WORKS OF GEORGE SVIRIDOVA

Keywords: musicality of verse, synthesis, literature and music, theme of the Motherland, nationality, chorality, intonation, accent.

Summary. The purpose of the article was to consider the synthesis of poetry and art in the context of the comparative analysis of Yesenin's poem and a piece of music written for this poem. The article answers questions about Sviridov's attitude to the poet and poetry in general, about the similarities and differences between the two works, as well as about the possibilities for this analysis development.

К содержанию

УДК 81'26

ЕЛЕНА ПУТРИЧ

Белорусский государственный педагогический университет имени
Максима Танка

Научный руководитель – И. П. Кудреватых, д-р филол. наук, проф.

ИССЛЕДОВАНИЕ КОНЦЕПТА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ: ПОНЯТИЕ, СТРУКТУРА И СВОЙСТВА

Ключевые слова: концепт, лингвоконцептологические направления, структура концепта, свойства концепта.

Аннотация. В статье описывается концепт с точки зрения трех лингвоконцептологических направлений: когнитивно-дискурсивного, лингвокультурологического и когнитивно-стилистического. Раскрывается его структура и отличительные признаки, позволяющие классифицировать его как отдельное понятие.

В современной лингвистике актуальным направлением исследования является концептология, основным понятием которой выступает концепт. Неоднородность интерпретации понятия «концепт» и наличие разных лингвоконцептологических направлений приводят к возникновению различных критериев анализа этого понятия. Целью данной статьи является рассмотрение концепта, его структуры и отличительных признаков, позволяющих дифференцировать его как обособленное понятие.

Появление термина «концепт» связывают со статьей С. А. Аскольдова «Концепт и слово» [2]. По мнению ученого, концепт представляет собой «мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того ж рода» [2, с. 269]. Из данного определения вытекает основной признак концепта – замещение реального объекта или его определенной части. Лингвокультурологическое наполнение концепта продолжила статья академика Д. С. Лихачева [11], опиравшегося на те же взгляды о концепте как «заместители понятия». Концепт, таким образом, возникает в результате столкновения лексического значения слова с опытом человека [11, с. 281]. На сегодня концепт рассматривается в рамках трех направлений: когнитивно-дискурсивного, лингвокультурологического и когнитивно-стилистического [12, с. 34].

Когнитивно-дискурсивный подход объединил в себе методологические приемы когнитивной лингвистики и лингвокультурологии. Это единство хорошо описано в монографии З. Д. Поповой и И. А. Стернина «Когнитивная лингвистика» [13], в которой авторы предлагают описывать концепт, опираясь на полевой принцип. Основатели воронежской теоретико-лингвистической школы рассматривают концепт как «комплексную

мыслительную единицу, которая в процессе мыслительной деятельности поворачивается разными сторонами, актуализируя в процессе мыслительной деятельности свои разные признаки и слои» [14, с. 15].

Н. Н. Болдырев, не соглашаясь с мнением указанных выше авторов, предложил свою концепцию, ключевой идеей которой выступает матричный формат знания. Это значит, что «система взаимосвязанных когнитивных контекстов» [3, с. 59] «объединяет в себе несколько контекстов, на фоне которых происходит формирование и понимание соответствующих языковых значений, проявляется их культурная специфика» [3, с. 59–60].

Одной из главных целей когнитивно-дискурсивного анализа считается моделирование содержания и структуры отдельных концептов как единиц национального сознания [13, с. 15].

Следующее направление интегрирует в себе идеи культурологии, этнопсихологии и этнолингвистики. Начало лингвокультурологическому анализу было положено Н. А. Арутюновой и ее группой «Логический анализ языка». Представители лингвокультурологического направления основываются на определении концепта, предложенного Ю. С. Степановым. Так, концепт – это «культурно-ментальное образование, своего рода сгусток культуры в сознании человека, то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека, тот “пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, которые сопровождают слово» [15, с. 14]. Основной задачей такого подхода является моделирование смыслового объема концепта.

Рассмотрим идеи трактования концепта со стороны лингвокультурологического наполнения.

С. Г. Воркачев определяет концепт как «единицу коллективного знания/сознания (отправляющую к высшим духовным ценностям), имеющую языковое выражение и отмеченную этнокультурной спецификой» [6, с. 70]. В свою очередь в составе концепта он выделяет следующие компоненты: предметную отнесенность, коммуникативную значимость, прагматическую информацию, когнитивную память и культурно-этнический компонент [6, с. 66]. В статье «Лингвокультурная концептология: становление и перспективы» ученый предлагает рассматривать концепт в узком и широком понимании: с одной стороны, как «обыденный аналог мировоззренческого термина» и с другой, – как «вербализованный культурный смысл, в какой-то мере отмеченный этнической спецификой вне зависимости от ее значимости для национального характера» [5, с. 16]. Из вышесказанного следует, что «концепт – всегда объект сопоставительного анализа, подразумевающего сравнение: внутриязыковое, когда сопоставляются облик и функционирование концепта в различных “областях бытования” – дискурсах и сферах сознания» [4, с. 8].

В рамках лингвокультурологического подхода даже разные лексико-семантические варианты рассматриваются как номинаты единого концепта культуры [9, с. 124]. Так, В. И. Карасик сводит концепт к понятию «ментальных образований, которые представляют собой хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта» [10, с. 8]. В этом случае все значения слова будут составлять смысловое единство концепта, в котором выделяют смысловую, образную и ценностную стороны [10, с. 33]. Таким образом, лингвокультурологические исследования направлены на выявление закономерностей в формировании ментальных представлений концепта. Представители этого подхода определяют концепт как «первичную оперативную единицу когнитивной семантики – семантический эмбрион» [1, с. 4].

Когнитивно-стилистический анализ ставит целью описание миродедирующего потенциала концепта с учетом его дискурсивно-стилистической приуроченности [12, с. 37]. Функционирование концепта во многом обусловлено стилистическими особенностями контекста, в котором он находится. О. В. Орлова утверждает, что «художественный концепт, даже будучи константой культуры, всегда получает в поэтическом мире автора уникальное воплощение, служащее обогащению картины мира читателя и концептосферы культуры в целом» [12, с. 36]. Из этого следует, что главным средством когнитивно-лингвистического анализа выступает ассоциативно-смысловое поле.

Рассмотрев концепт в контексте современных лингвоконцептологических исследований, остановимся на его отличительных признаках.

Основными отличительными признаками концепта являются:

- 1) этнокультурная отмеченность, или этноспецифичность [5, с. 14];
- 2) динамичность, которая проявляется в реализации концепта в дискурсе и его функциональности как единицы не только уровня ментальных представлений, но и уровня реальной коммуникации;
- 3) иерархичность, системная зависимость признаков [7, с. 63];
- 4) многомерность концепта (наличие семантически разнородных составляющих и различных оснований для классификаций концепта) [8, с. 47];
- 4) гибкость (быстрая приспособляемость к постоянно изменяющемуся миру) [8, с. 48];
- 5) открытость (внутренняя расчлененность) [8, с. 48].

В качестве дополнительных, факультативных признаков С. Г. Воркачев предлагает рассматривать следующие: номинативная плотность как множественность способов вербализации; дискурсивная (социокультурная, онтогендерная, аксиологическая) вариативность и дискурсоцентричность – способность выступать в качестве организующего начала дискурса [7, с. 63].

Список использованной литературы

1. Алефиренко, Н. Ф. Вербализация концепта и смысловая синергетика языкового знака / Н. Ф. Алефиренко // Проблемы вербализации концептов в семантике языка и текста : материалы Междунар. симпозиума. – Волгоград : Перемена, 2003. – С. 3–13.
2. Аскольдов, С. А. Концепт и слово / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. – М., 1997. – С. 276–379.
3. Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику : курс лекций / Н. Н. Болдырев. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. – 236 с.
4. Воркачев, С. Г. Концепт как «зонтиковый термин» / С. Г. Воркачев // Язык, сознание, коммуникация : сб. – М. : Филология, 2007. – С. 5–12.
5. Воркачев, С. Г. Лингвокультурная концептология: становление и перспективы / С. Г. Воркачев // Известия РАН. – 2007. – № 22. – С. 13–22.
6. Воркачев, С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – № 1. – С. 64–72.
7. Воркачев, С. Г. Семиотика лингвокультурного концепта и терминосистема лингвокультурной концептологии / С. Г. Воркачев // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2014. – № 12. – С. 50–69.
8. Зайченко, С. С. Концепт как средство реализации семиотико-синергетических особенностей организации художественного дискурса / С. С. Зайченко // Вестн. Челябинск. гос. ун-та. – 2014. – № 6. – С. 47–50.
9. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В. И. Карасик. – М. : ГНОЗИС, 2004. – 390 с.
10. Карасик, В. И. Иная ментальность / В. И. Карасик, О. Г. Прохвачева, Я. В. Зубкова. – М. : Гнозис, 200. – 352 с.
11. Лихачев, Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Известия РАН. Сер. лит. и яз. – 1983. – № 1. – С. 3–9.
12. Орлова, О. В. Когнитивностилистический анализ текстовых концептов в контексте современных лингвоконцептологических исследований / О. В. Орлова // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2009. – №326. – С. 34–37.
13. Попова, З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : АСТ «Восток – Запад», 2007. – 314 с.
14. Попова, З. Д. Язык и национальное сознание / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж : Истоки, 2007. – 61 с.
15. Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М. : Академический проект, 2001. – 989 с.

Alena Putrych (Minsk)

THE CONCEPT STUDY AT THE MODERN STAGE: IDEA, STRUCTURE AND PROPERTIES

Keywords: concept, linguistic and conceptological trends, concept structure, concept properties.

Summary. The article describes the concept from the point of view of three linguistic and conceptological trends: cognitive-discursive, linguocultural and cognitive-stylistic. The specific structure and distinctive features of the concept are revealed.

К содержанию

УДК 373.5.016:821.161.1-13

ХАЛТАЧ РАХМАНОВА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

СПЕЦИФИКА ИЗУЧЕНИЯ ЭПИЧЕСКИХ ЖАНРОВ В СРЕДНЕМ ЗВЕНЕ ШКОЛЫ

Ключевые слова: эпос, жанры, методика преподавания, русская литература, среднее звено школы.

Аннотация. Статья посвящена вопросу изучения эпических жанров в средней школе, где обучение идет на русском языке. На примере творчества А. Чехова, которое представлено в программе для 5, 6 и 8 классов, рассмотрены особенности подачи материала об эпосе как роде литературы в разных классах.

Среднее звено школы характеризуется определенного рода сложностями в реализации учебного процесса, что может быть связано с некоторыми психофизиологическими особенностями обучающихся данного возраста. Необходимо учитывать их стремление к самоутверждению, осмыслению собственного личностного начала, возможные эмоциональные переживания, связанные с отношениями внутри классного коллектива, и т. д.

Ввиду вышесказанного сосредоточить внимание ребят на анализе довольно объемных произведений бывает непросто. Именно эпос является тем родом литературы, который требует особого подхода в преподавании.

В «Литературном энциклопедическом словаре» встречаем определение: «Эпос (греч. epos – слово, повествование, рассказ), 1) род литературный, выделяемый наряду с лирикой и драмой; представлен такими жанрами, как сказка, предание, разновидности героического эпоса..., эпопея, эпическая поэма, повесть, рассказ, новелла, роман, некоторые виды очерка» [1, с. 513]. Второе значение слова «эпос», предложенное авторами, соотносится с более узким пониманием термина как героического эпоса. Разумеется, в школе уместно использовать и одно, и другое, однако важнее сосредоточиться на первом. Чаще всего эпические произведения отражают реальную действительность в ее объективной, материальной данности: характеры, события, бытовая и природная среда, в которой существуют и взаимодействуют герои.

Если сосредоточить внимание на конкретных жанрах эпоса, то выбор логично сделать в пользу малых жанров, так как они позволяют осуществить анализ более полно в меньшем объеме материала. Одним из самых

востребованных в школьном изучении литературы писателей, использующим в творчестве малые жанры прозы, является А. П. Чехов.

В действующей учебной программе материал по жизни и творчеству А. П. Чехова представлен следующим образом:

В 5 классе творчество А. П. Чехова изучается в разделе «Писатели о детстве». Для чтения и обсуждения предлагается рассказ «Мальчики», на изучение которого отведено 2 часа. На уроках, по мнению составителей программы, важно обратить внимание на следующие вопросы, рассмотрев их подробнее: *Слово о писателе. Романтический мир детства в рассказе. Любознательность героев, их увлеченность мечтой. Разные позиции мальчиков в конфликтной ситуации. Рассказ. Начальное понятие о сюжете рассказа. Юмор в рассказе.*

В календарно-тематическом планировании уроки распределены следующим образом:

Урок 1. А. П. Чехов. «Мальчики». Слово о писателе. Знакомство мальчиков. Романтический мир детства в рассказе. Познакомить учащихся с жизнью и творчеством А. П. Чехова (в соответствии с читательским опытом учащихся). Раскрыть романтический мир детства героев.

Урок 2. А. П. Чехов. «Мальчики». Любознательность и увлеченность мечтой героев, их позиции в конфликтной ситуации. Проанализировать поведение мальчиков в трудной ситуации. Раскрыть авторское отношение к героям. Дать начальное понятие о сюжете рассказа [2, с. 64].

В 6 классе творчество А. П. Чехова изучается в разделе «Рассказ как эпический жанр». Для изучения предлагаются рассказы «Хамелеон», «Толстый и тонкий», на изучение которых отведено 3 часа. На уроках важно обратить внимание на следующие вопросы: *Слово о писателе. Осуждение чиновничества, угодничества и раболепства. Диалог. Смысл названий. Смешное и грустное в рассказах. Композиция рассказа. Углубление представления о сюжете рассказа (экспозиция, завязка, развитие действия, развязка). Художественная деталь. Литература и искусство. Иллюстрации Д. Н. Кардовского, Кукрыниксов к рассказу А. П. Чехова «Хамелеон».*

В календарно-тематическом планировании уроки распределены следующим образом:

Урок 1. А. П. Чехов – мастер юмористического рассказа. Слово о писателе. Рассказ «Хамелеон». Осуждение чиновничества, угодничества, раболепства. Актуализовать знания учащихся об особенностях композиции рассказа, развитии сюжета. Ознакомить с биографическими сведениями об А. П. Чехове. Подготовить класс к восприятию изучаемого произведения. Работать над текстуальным анализом рассказа. Раскрыть смысл названия рассказа.

Урок 2. А. П. Чехов «Хамелеон». Внесюжетные элементы рассказа. Портретные и речевые детали. Обсудить говорящие фамилии в рассказе. Выявить роль портретных и речевых деталей. Рассмотреть иллюстрации Д. Н. Кардовского, Кукрыниксов к рассказу А. П. Чехова «Хамелеон». Дать понятие художественной детали в рассказе.

Урок 3. А. П. Чехов. «Толстый и тонкий». Подготовить класс к восприятию изучаемого произведения. Работать над текстуальным анализом рассказа. Показать особенности чеховского стиля. Определить авторское отношение к героям рассказа. Раскрыть природу смешного в рассказе А. П. Чехова. Развивать творческие способности учащихся. Обобщить впечатления о прочитанном [3, с. 64].

В 8 классе творчество А. П. Чехова рассматривается в разделе «Литература второй половины XIX в.». Для изучения (чтения и обсуждения) предлагается рассказ А. П. Чехова «Переполах», на изучение которого отведено 2 часа. Для рассмотрения предложены следующие вопросы: *Слово об А. П. Чехове. Чеховская программа нравственного совершенствования личности. Протест против рабской психологии. «Переполах». Обостренное чувство достоинства в рассказе. Интерес писателя к сознанию героев, их попыткам «ориентироваться в жизни». Художественные детали и их роль в авторском замысле. Понятие подтекста.*

Для дополнительного чтения: А. П. Чехов. «Тоска», «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев».

В действующем календарно-тематическом планировании материалы распределены поурочно следующим образом:

Урок 1. А. П. Чехов. Личность писателя. Углубить представление учащихся о личности писателя. Показать противопоставление социального и нравственного неравенства героев рассказа «Переполах». Раскрыть проблему человеческого достоинства.

Урок 2. Рассказ «Переполах». Дать понятие о подтексте в художественном произведении. Определить роль детали в рассказе. Помочь учащимся увидеть нравственную позицию автора [4, с. 40].

Анализ учебной программы и календарно-тематического планирования показывают, что жизнь А. П. Чехова изучается в школе в неразрывной связи с его творчеством, с определенными конкретно-историческими условиями, с формированием и развитием его мировоззрения. Биография и творчество А. П. Чехова изучаются учениками 5, 6 и 8 классов, но объем и форма их работы различны. Кроме того, важно обращать внимание на вопросы теории литературы, постепенно переходя к более глубокому их осмыслению. В связи с этим можно предложить проводить параллели между ранее изученными произведениями и тем материалом, с которым

ученики знакомятся впервые, что будет способствовать закреплению усвоенного материала и лучшему пониманию новых сведений.

Объем, проблематика изучаемых рассказов разнообразны, произведения по своей сути и отчасти структуре усложняются из класса в класс. Поэтому на уроках важно показать неразрывную связь творчества А. П. Чехова с определенными конкретно-историческими условиями, с формированием мировоззрения писателя, но при этом не упустить контакт с самими учениками и попытаться вывести рассуждения на личностно-значимый уровень. Немаловажно сделать акцент на особенностях творческой манеры А. П. Чехова, на анализ изобразительно-выразительных средств языка мастера слова. Учитывая специфику возраста обучающихся, можно отметить актуальность этих средств и в современности.

В работе над эпическим произведением обязательно учитывать возраст школьников и их личностные особенности, их подготовку к восприятию текста. Каждый класс как коллектив уникален. Подготовка к восприятию текста – довольно трудная задача. Особенно в 5–6 классах сконцентрировать внимание учащихся довольно сложно. И все же этот этап является необходимым для того, чтобы провести урок эффективно.

Как отмечено выше, легче всего изучать произведение, небольшое по объему, потому как прочитать его можно в классе, используя прием комментированного чтения. Ученики в таком случае читают произведение (возможно и чтение по ролям), учитель тут же разъясняет текст. Но важно привлечь внимание учащихся к самостоятельному анализу. Согласно программе, малые жанры (такие как очерк, рассказ) изучаются в большей степени в 5–6 классах. Не следует упускать аспект выразительности чтения.

В случае произведений средних или крупных жанров ученики должны прочитать текст дома. Это предоставляет определенную трудность, так как результат дальнейшей работы учителя зависит от этого. Повесть – один из самых распространенных жанров в среднем звене школы. Здесь уместно использовать приём беседы по уже прочитанному материалу, но предварительная мотивация к прочтению должна быть выбрана учителем исходя из индивидуальных и коллективных особенностей класса. Самая распространенная разновидность беседы – это ответ по заранее данным вопросам. Успех беседы зависит от того, насколько удачно составлен вопросник, составление же вопросника – дело достаточно трудное, так как в разных классах даже одной параллели он может отличаться. Необходимо ставить немного вопросов, но таких, которые будят воображение и мысль, затрагивая самое важное как с точки зрения образовательного процесса, так и с точки зрения актуальности для учеников.

Список использованной литературы

1. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев [и др.]. – М. : Совет. Энцикл., 1987. – 752 с.
2. Русский язык и литература : 5 кл. : примерное календарно-тематическое планирование на 2018/2019 учебный год : пособие для учителей общеобразовательных учреждений / Ж. Ф. Жадейко, А. И. Гаранина. – Минск : Нац. ин-т образования : Аверсэв, 2020. – 81 с.
3. Русский язык и литература : 6 кл. : примерное календарно-тематическое планирование на 2020/2021 учебный год : пособие для учителей общеобразовательных учреждений / Ж. Ф. Жадейко, Г. М. Юстинская. – Минск : Нац. ин-т образования : Аверсэв, 2020. – 88 с.
4. Русский язык и литература: 8 кл. : примерное календарно-тематическое планирование на 2020/2021 учебный год : пособие для учителей общеобразовательных учреждений / Ж. Ф. Жадейко, Т. В. Игнатович, Е. А. Темушева, О. Я. Орловская. – Минск : Нац. ин-т образования : Аверсэв, 2020. – 48 с.

Haltach Rahmanova (Brest)

THE SPECIFICS OF STUDYING EPIC GENRES IN THE MIDDLE SCHOOL

Keywords: epos, genres, teaching methods, Russian literature, middle school.

Summary. The article is devoted to the study of epic genres in middle school with Russian as a language of instruction. On the example of A. Chekhov's literary works, presented in the school program for grades 5, 6 and 8, the ways of presenting information about the epic as a kind of literature in different grades are considered.

К содержанию

УДК 821.161.1-“20”:808.1

ЕЛЕНА РОМАНЮК

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

МНОГООБРАЗИЕ ТВОРЧЕСКИХ СТРАТЕГИЙ ВЕРЫ ПОЛОЗКОВОЙ

Ключевые слова: поэзия, лирика, Вера Полозкова, русская литература, современная литература.

Аннотация. Автор рассматривает особенности поэтической презентации Веры Полозковой, одной из самых известных поэтесс в современной русской литературе.

Вера Николаевна Полозкова – русская поэтесса, актриса театра и драматург. Она является одной из самых успешных и узнаваемых среди современных российских поэтов. Фактически она вернула поэзии былую популярность и возродила традиции поэтических вечеров [1]. В ее выступлениях много чувств, правдивых эмоций, что, несомненно, подкупает зрителей. По признанию критиков, Вера Полозкова выработала собственный стиль. Ее стихи не только имеют интересную смысловую нагрузку, но и нередко характеризуются необычным способом стихосложения и интересными, глубокими метафорами.

Поэтические образы в произведениях Веры Полозковой неординарны, могут показаться странными, даже парадоксальными («ветер курит твою сигарету быстрее тебя», «птицы под небом плавают как чайнки», «море брызгается, будто масло на сковородке», «полночь заходит к ним в кухню растерянным понятием», «моя смерть обитает во мне», «взгляд – два автоматных дула»), однако именно они в совокупности с тропами («письменная карамель», «глаза, темнее, чем виноград», «цвета мандариновой косточки нераспаханного жнивья», «древнерусская обязательная тоска», «прохладная мякоть звезд», «ужасно жив») восхищают читателей и отличают автора от других поэтов. В творчестве поэтессы присутствуют как вечные темы, так и новаторские подходы к интерпретации действительности. Немало в ее сборниках стихотворений о любви, однако ее тематика шире и глубже. Философская, гражданская, пейзажная лирика – все это находит свое отражение в живых текстах автора.

Отталкиваясь от религиозной темы, Полозкова в стихотворениях часто реализует мотив смерти. Поэтесса говорит о тех, кого уже нет рядом, и задается вопросом о том, что ждет человека после смерти. Например, в но-

вом аудиосборнике «Высокое разрешение» в записи «Владыка-развователь» присутствуют следующие строки:

Да что об этом. Как там, покажи?
 Как этот чертов мир с изнанки вышит?;
 Но что теперь об этом, извини.
 Там холодно, куда мы все званы?
 Вверх – серпантин или труба сквозная?
 Бывает сложно с вводами в раю.
 Но нет, прическу дикую твою
 Я и в раю издалека узнаю [4].

Устройство трансцендентного, запредельного не поддается рациональному анализу, но то, что приходит в мир иной из мира земного, лирической героине представляется не просто осязательным, – это оказывается едва ли не более важным.

Вера Полозкова часто посвящает свои произведения друзьям или людям, оставившим тот или иной след в ее жизни: «Анне Заболотной, на 19-летие», «Игорю, в дорогу», «Косте Бузину» [5; 6]. В. Кириченко пишет об этом с иронией: «Поэтесса, в свои тридцать изрядно исколесив мир, дарит посвящения своим друзьям налево и направо» [3].

У Веры Полозковой есть и стихи-истории, персонажи которых – почти цельные личности. В нескольких строфах довольно полно раскрываются характеры, чувства и некоторые случаи из их жизни (зачастую трагические), например, в «Миссис Корстон», «Бернард пишет Эстер» «Джеффри Тейтум», «Пайпер Боул» и др. (цикл «Короткий метр») [6]. Показана обыденная жизнь. Персонажи реалистичны, но при этом исключительны, наделены именами и деталями. Стихотворения описывают душевную драму каждого характера. Большинство таких историй имеют прототип, знакомый поэтессе [2].

Трагичность названных историй подчеркивается сочетанием бытовых деталей, роднящих описанных людей с читателями, и емкими метафорами и сравнениями, точно отражающими чувства и эмоции персонажей.

Дальняя спальня, за спальней ванная, душевая,
 На полу душевой сидит Пайпер полуживая
 И ревет, и грызет запястье, словно овчарка сторожевая.
 Ричард обнимает ее, целует в родную спину,
 А потом в макушку, увещевая:
 Все уже позади, заканчивай эту травлю,
 Ну поверила, ну еще одному кретину.

Детка, детка, я тебя никогда не оставлю.
Я уже никогда тебя не покину [6].

В поэзии Полозковой присутствуют не только аллегии, но и литературные отсылки. Встречаются как аллюзии к историческим событиям, личностям, так и к творчеству некоторых авторов. Ярким примером может быть стихотворение «Nevermore». Уже его название является прямой отсылкой к творчеству американского писателя и поэта – Эдгара Аллана По, а точнее, к его произведению «Ворон», которое по тематике частично перекликается со стихотворением Полозковой.

Несмотря на часто печальную тональность поэзии Веры Полозковой, в некоторых ее стихотворениях заметны попытки выйти из драматического состояния, через трудности и борьбу с собой научиться ценить жизнь:

Довольствуйся малым, мой свет, учись ничего не ждать.
А то так и будешь годами ждать, словно Вечный Жид.
Радуйся мелочи, сразу станет чуть легче жить.
Сразу снидет на голову божия благодать [6].

Поэтесса утверждает простую истину: человеческому счастью зачастую мешают не только и не столько обстоятельства, сколько сам человек, создающий себе препятствия.

Возвращаясь к любовной лирике Полозковой, стоит констатировать: эта тема в творчестве автора занимает определенно одну из основных позиций. Изданы десятки ее стихов с различными оттенками настроения: от радости и ожидания чего-то светлого до тяжелой, мрачной безысходности, меланхолии, которая присутствует практически во всей ее поэзии.

Ее еле хватило на всю чудовищную длину
Этой четверти; жаль, уже не исправить троек.
Каждый день кто-то прилепляет к ее окну
Мир, похожий на старый выцветший полароид
С места взрыва – и тот, кто клялся ей, что прикроет,
Оставляет и оставляет ее одну [6].

Многообразие творческих стратегий дает возможность считать Веру Полозкову одной из самых репрезентативных поэтесс современной русской поэзии. В ее стихах отражаются как глобальные, общечеловеческие, так и бытовые проблемы, волнующие нынешнее общество и молодое поколение в частности. Критики положительно отзываются о творчестве По-

лозковой, определяя ее как своеобразный феномен русской интернет-поэзии и поэзии в целом.

Список использованной литературы

1. Вера Полозкова [Электронный ресурс] // Клуб путешествий Михаила Кожухова. – Режим доступа: http://mktravelclub.ru/headliners/vera_polozkova/. – Дата доступа: 01.11.2020.
2. Волкова, П. С. Феномен женской интернет-поэзии [Электронный ресурс] / П. С. Волкова. – Режим доступа: https://dspace.susu.ru/xmlui/bitstream/handle/0001.74/22641/2018_409_volkovaps.pdf?sequence=1?sequence=1. – Дата доступа: 01.11.2020.
3. Кириченко, В. Фотосинтез поэзии неоавангардизма [Электронный ресурс] / В. Кириченко // Новый свет : литературно-художественный журнал. – Режим доступа: <https://litsvet.com/index.php/критика-обзоры-рецензии/251-валерий-кириченко-фотосинтез-поэзии-неоавангардизма-о-творчестве-веры-полозковой>. – Дата доступа: 01.11.2020.
4. Полозкова, В. Н. Владыка-развоеватель [Электронный ресурс]. / В. Н. Полозкова. – Режим доступа: <https://lyrics.lol/artist/1509997-vera-polozkova/lyrics/6197197-non-conqueror-overlord>. – Дата доступа: 11.12.2020
5. Полозкова, В. Н. Непозмание : сб. / В. Н. Полозкова. – М. : Лайвбук, 2020. – 224 с.
6. Полозкова, В. Н. Фотосинтез : сб. / В. Н. Полозкова, О. Паволга – М. : Лайвбук, 2020. – 112 с.

Elena Romaniuk (Brest)

THE VARIETY OF VERA POLOZKOVA'S CREATIVE STRATEGIES

Keywords: poetry, lyrics, Vera Polozkova, Russian literature, modern literature.

Summary. The author examines the features of the poetic presentation of Vera Polozkova, who is one of the most famous poets in the modern Russian literature.

К содержанию

УДК 821.161.1.09:124.42-055.2

ЮЛИЯ САВЛУК

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

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

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
АРХЕТИПА ЖЕНСКОГО НАЧАЛА В ПРОЗЕ
Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ И М. ВИШНЕВЕЦКОЙ**

Ключевые слова: архетип, женское начало, Ведьма, Мать, Жена, Дочь, феминность, архетипизация, фольклор, мифология.

Аннотация. Предметом исследования в данной статье выступает своеобразие художественной репрезентации архетипов женского начала в прозе Л. Петрушевской и М. Вишневецкой.

«Женская проза» признается отдельно существующим устойчивым феноменом русскоязычной литературы уже с конца XX в. Сегодня творчество наиболее известных писательниц специально исследуется филологами, историками, социологами, которые рассматривают различные аспекты явления, дискутируя о нем на разных научных форумах. Проблемное поле «женской прозы» в современной науке составляют такие вопросы, как: особая «женская» эстетика, «женский» литературный язык, «женская» манера письма и др. При этом практически все ученые приходят к выводу: для «женской прозы» характерны все те же явления и процессы, что и для всей литературы. Речь в данном случае идет о «процессах, которые ориентированы на поиск принципиально новых взаимоотношений в искусстве, а также новых приемов фиксации данных отношений» [23, с. 668].

В широком смысле значение понятия «женская проза» связывается с корпусом прозаических текстов, написанных женщинами о женщинах, т. е. данное явление оценивается с гендерной точки зрения. Однако природа этого феномена глубже и неразрывно связана с концепцией феминности – «набором» личностных и поведенческих черт, соответствующих социальным представлениям о «настоящей женщине».

Историко-культурные этапы развития концепции феминности на протяжении XVIII–XIX ст. демонстрируют устойчивый социокультурный запрос на рождение «женского» типа словесности, но только в XX в. автор-женщина получила право стать непосредственным участником литературного процесса. Начало этому положили историко-культурные процессы сереб-

ряного века; к концу столетия понятия «женская литература», «женская эстетика», «женская проза» прочно вошли в научный и культурный тезаурус.

Сегодня «женская проза» вызывает серьезную заинтересованность со стороны читателей и критиков, что обеспечивается присущими ей новациями. Это утверждение значимости влияния пола/гендера; репрезентация женской телесности; дискурс повседневности. К концу 1990-х гг. «женская проза» преодолела определенную локальность своего функционирования (как в идейно-тематическом комплексе, так и в поэтике) и стала органической частью изящной словесности.

В XIX в. в литературе был создан идеальный образ женщины. Однако в конце этого века произошло последовательное развенчание мифа о русской женской добродетели и красоте, вызванное историческими изменениями. В XIX ст. русская, а затем советская женщина проходит процесс активной социализации.

В СССР гендерный договор (социально обусловленное распределение гендерных ролей) «работающей матери» обеспечивал внешний облик свободной счастливой женщины в свободном государстве. Женская проза представляла альтернативу преобладающему «мужскому» письму и раскрывала другой взгляд на формирование мужских и женских образов в литературе. Кроме того, не только составляла оппозицию существующему советскому гендерному порядку, но и манифестно заявляла оппозицию всей маскулиноцентрической, т. е. основанной на продуктах мужского сознания, культуре.

«Женская проза» как автономный феномен и часть литературного процесса, а также генезис данного явления, актуализирующий интерес исследователей к архетипическим образам – актуальное направление современной филологии и гуманитаристики в целом. Об этом свидетельствуют работы Е. Барабан [1], С. Н. Барашкова [2], А. Ю. Большаковой [7], Дж. Капути [21], Е. В. Широковой [50] и др.

Так, Е. Барабан в статье «Заметки на полях феминистской критики русской литературы» акцентировала внимание на проблемах, которые, на ее взгляд, «существуют в феминистском прочтении русской классики XIX в.», и выделила “женские” аспекты произведений, которые важны именно в российском, а не в абстрактно понятом глобальном контексте» [1]. Исходный посыл автора статьи состоит в том, чтобы дифференцировать социокультурные контексты функционирования женской прозы и литературы в западноевропейской и русской традициях.

В статье С. Н. Барашковой, С. Ф. Желобцовой «Особенности поэтики современной женской прозы» выявлены типологические особенности поэтики современной женской прозы. Материалом для авторов послужили произведения западноевропейской, русской и японской литератур. Авторы

так мотивировали обращение к национальным литературным традициям: «Обращение к различным национальным литературам позволяет представить реальную картину духовного потока времени, когда конкретные социальные конфликты и ускоренные процессы становятся поводом к серьезным размышлениям о самоценности женщины, дарующей жизнь» [2, с. 102].

Исследованию понятия «архетип» и образов-архетипов в женской прозе посвящены работы А. Ю. Большаковой [7], Е. В. Широковой [50], Дж. Капути [21]. А. Ю. Большакова в исследовании «Гендер и архетип: “первозданная женщина” в современном мире» определяет архетип в контексте литературы как «сквозную, порождающую модель», которая меняется внешне, но ценностно-смысловое ядро которой остается неизменным [7, с. 167]. На уровне бессознательного, которое передается через архетипы, утверждает автор, проявляется «нерв современной русской женской прозы», которая стремится к восстановлению женской идентичности, к обретению женственности, утраченной в военном историческом периоде развития литературы [7, с. 172].

Исследователь Дж. Капути в статье «Психический активизм: мифотворчество феминизма» акцентирует внимание на мифологической природе феминизма, подчеркивает, что миф – «язык, конструкция, обладающая способностью изменить состояние субъекта и объекта» [21, с. 562]. Женщина в мифах представала в образе паучихи, которая отражала мысли, называла вещи. Феминная сущность заключается в том, что она способна видоизменять миф, создавать новую реальность.

Е. В. Широкова в работе «Трансформация античного мифа в современной русской прозе» рассматривает вопрос о трансформации, переосмыслении античного мифа авторами-женщинами.

Несмотря на значительный корпус научных работ, посвященных осмыслению феномена женской прозы, все же остается немало лакун, связанных прежде всего с творчеством отдельных авторов. И если, к примеру, творчество Л. Петрушевской достаточно часто становится объектом научной заинтересованности современных ученых (Н. Лейдерман, М. Липовецкий, С. П. Черкашина, Е. В. Широкова и др.), то творческие поиски М. Вишневецкой осмыслены пока только в литературно-критическом дискурсе (рецензии, отзывы).

Проза Л. Петрушевской и М. Вишневецкой выразительно иллюстрирует интерес современной словесности к мифопоэтике. Реактуализация мифопоэтической составляющей, как правило, связана с понятием архетипа, который выступает идеальным проявлением коллективного бессознательного. Не случайно в текстах «женской прозы» актуализируется прием архетипизации, что позволяет авторам глубже постигнуть природу женского начала и по-новому представить концепцию феминности. Архетипы,

воплощающие женское начало (Великая мать, Амазонка (Воительница), Ведьма, Отшельница), особым образом преломляются в произведениях русской «женской прозы», потому что данный феномен генетически связан с мифологической картиной мира, в центре которой находится женщина-предок, создающая этот мир и взаимодействующая с ним. Вследствие этого на архетипическом уровне культурного, эстетического бессознательного проявляется стремление представителей женской прозы к восстановлению женской идентичности.

Проза Л. С. Петрушевской и М. Вишневецкой представляет собой собрание сложных женских характеров, показанных в динамике их раскрытия. В качестве фундаментальной основы концепции феминности, реализуемой в произведениях писательниц, выступает архетипическая триада «Дева – Мать – Старуха».

В рассказах «Круги по воде», «Медея», «Бедное сердце Пани», «Сынок», «Дитя» и других, повести «Время ночь» Л. Петрушевская создает тип матери-тирана, детально исследуя причины его появления. В этих произведениях реактуализирован отрицательный аспект архетипа Великой Матери. Деструкция женского образа детерминируется и социальными факторами: женщина, не реализовавшись в социальном плане, становится на путь разрушения. На уровне архетипической пары «мать – дитя» такая позиция неизменно приводит к конфликту, варианты развития которого представлены в произведениях Петрушевской.

Центральный женский образ романа «Вечная жизнь Лизы К.» М. Вишневецкой в определенной степени продолжает гелерею героинь Л. Петрушевской, поскольку также создан как реактуализация архетипа Матери с акцентацией деструктивного начала. При этом деструкция имеет другой вектор: не тирания и саморазрушение (как у Петрушевской), а усиление эгоцентрического начала, сосредоточение на собственной жизни, отторжение всяких социальных связей. Если Л. Петрушевская, обращаясь к мифопоэтике и мифоэстетике, ориентируется преимущественно на античную традицию, о чем свидетельствуют названия ее произведений (например, «Медея», «Теща Эдипа», «По дороге бога Эроса»), то М. Вишневецкая обращается к славянской мифологии и фольклору.

В романе «Кашей и Ягда, или Небесные яблоки» писательница воссоздала предысторию традиционных сказочных героев Кощея Бессмертного и Бабы-Яги. Писательница не ставила целью реконструировать весь языческий пантеон, а, сохраняя мифологическую основу повествования, приблизила к современному читателю мифологическое время, предшествовавшее формированию сказочного канона.

В центре романа М. Вишневецкой – женский образ, архетипическая основа которого связана с таким фольклорным персонажем, как Баба Яга.

Это персонаж с амбивалентной сущностью, при этом она, по сути, единственный персонифицированный женский персонаж в мифологии и фольклоре. В романе М. Вишневецкой представлен процесс трансформации этого образа, начало перехода женского архетипа в иное свое состояние (девочка – женщина).

Амбивалентность характерна и для Ягды, сущность которой проявляется в синтезе двух архетипов – Матери и Ведьмы. М. Вишневецкая ре-актуализирует фольклорно-мифологические сюжеты, акцентирует внимание на женском образе, подчеркивая его архетипическую основу.

В произведениях М. Вишневской и Л. Петрушевской происходит ре-мифологизация архетипа Матери. Описывая различные сценарии взаимоотношения матери и ее детей, авторы обнажают социальные и психологические проблемы современной женщины.

Список использованной литературы

1. Барабтарло, Г. Сочинение Набокова / Г. Барабтарло. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 457 с.
2. Бойд, Б. Набоков. Русские годы. Биография / Б. Бойд. – СПб.: Симпозиум, 2010. – 720 с.
3. Джонсон, Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. – СПб. : Symposium, 2011. – 695 с.
4. Дубровина, И. В. Иллюзорный метамир героя романа В. Набокова «Защита Лужина» как знак постмодернистских интенций / И. В. Дубровина // Интеллектуальный потенциал XXI века: ступени познания : сб. материалов VI междунар. студ. науч.-практ. конф., Новосибирск, 18 мая 2011 г. / Центр развития научного сотрудничества ; под общ. ред. С. С. Чернова. – Новосибирск : ЦРНС, 2011. – № 6. – С. 93–103.
5. Лейдерман, М. Н. Русский постмодернизм: Поэтика прозы : автореф. дис. ... док. филол. наук : 10.01.01, 10.01.08 / Уральский гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 1996. – 39 с.
6. Липовецкий, М. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Липовецкий. – Екатеринбург : УрГПУ – 1997. – 317 с.
7. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учеб. пособ. – 3-е изд., изд., и доп. – М. : Флинта : Наука, 2001. – 608 с.
8. Струве, Г. П. Русская литература в изгнании / Г. П. Струве. – М. : YMCA-press, 1996. – 445 с.
9. Эпштейн, М. П. Постмодерн в русской литературе / М. П. Эпштейн. – М. : Издание Р. Элинина, 2000. – 368 с.

Yulia Savluk (Brest)

THE ARTISTIC REPRESENTATION OF THE FEMALE SPIRIT ARCHETYPE IN L. PETRUSHEVSKAYA'S AND M. VISHNEVETSKAYA'S PROSE

Keywords: archetype, female spirit, Witch, Mother, Wife, Daughter, femininity, archetype character, folklore, mythology.

Summary. The subject of research in this article is the original artistic representation of the female spirit archetypes in the prose of L. Petrushevskaya and M. Vishnevetskaya.

К содержанию

УДК 070:316.7(4767)

ВЕРОНИКА САМОТУГА

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ПОЭЗИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ

Ключевые слова: литература, М. Цветаева, поэмы, мифология, античные афоризмы, античность.

Аннотация. Статья посвящена поэтическому дискурсу М. Цветаевой. Ее работы наполнены многообразными сюжетами, темами и мотивами, в которых находят свое отражение язычество и христианство, античная мифология, самобытная русская народная культура с ее мифотворчеством и фольклором, сакральными представлениями и обрядами, мировая культура. Цветаевский стиль – отказ от строгой классической ясности и использование в текстах окказионализмов, лексических контрастов, резкости ритмов, отрывистости речи. Миф в ее микрокосме – способ организации поведения и конструирование самого человека, его мировидения и мирозерцания.

Воздействие на европейскую, в том числе русскую, культуру античной мифологии и тесно связанного с ней искусства трудно переоценить. Большое значение имеет идейно-символическое содержание мифов, оно представляет не меньшую важность, чем их сюжетная канва. Проблема использования мифологических сюжетов, идей, образов в поэзии Серебряного века актуальна и по настоящее время.

«В современном литературоведении мифу, мифологическому сознанию уделяется много внимания, особенно в связи с литературой модернизма, и, в частности, символизма» [2, с. 104]. Представления о понятии «миф» очень разнятся. Так, Е. М. Мелетинский в работе «Поэтика мифа» приводит разные точки зрения: Ф. Дж. Реглан видит в мифе ритуальные тексты, Э. Кассирер – символ, А. Афанасьев – древнейшую поэзию, Р. Барт – коммуникативную систему, А. Лосев указывает на совпадение в мифе общей идеи и чувственного образа.

В «Краткой литературной энциклопедии» под мифом понимается создание «коллективной общенародной фантазии, обобщенно отражающей действительность в виде чувственно-конкретных персонификаций и одушевленных существ, которые мыслятся реальными» [1, с. 876]. Таким образом, миф в литературе начала XX в. становится метаязыком культуры. В поэзии художественная составляющая произведения многозначна, она включает в себя весь культурный опыт человечества: миф, античную лите-

ратуру, мировой фольклор, культуру эпохи Возрождения, живопись, духовную музыку.

Исследование мифологизации в поэзии имеет прямую отсылку к творчеству М. Цветаевой. Исследователи творчества поэтессы отмечают, что ее мировоззрение с детства было мифологизировано. В творчестве М. Цветаевой пересекаются самые разные мифологии. В рамках одного произведения поэтесса соединяет библейские, античные и многие другие мифологические мотивы. М. Цветаева переживает пик увлечения античностью в 1922–1924 гг. В это время она, действительно, прочитала довольно много популярной и специальной литературы об античности, штудировала отдельные переводы из Еврипида. М. Цветаева стремилась воссоздать «дух» древнегреческой трагедии.

«Поэма конца» (1924) М. Цветаевой – одно из наиболее часто публикуемых и исследуемых ее произведений. Несомненно, что наряду с «Поэмой Горы» «Поэма конца» занимает особое место в творчестве Цветаевой, чем объясняется и повышенный интерес к диптиху.

«Для Цветаевой лестница является важным символом (помимо “Поэмы Лестницы” вспомним, что в “Новогоднем” Рай сравнивается с амфитеатром, в котором один рай расположен над другим, и одновременно – с чешскими Татрами, т. е. горами, к которым метонимически принадлежит и пражский Смихов холм). Героиня выбирает духовность, отказ от земного. Так мифологическое сознание помогает справиться с горем расставания, сохранить добрые отношения с любимым человеком, ведь “совместный плач – больше, чем сон”» [2, с. 124].

М. Цветаева свободно вплетает в канву поэзии то античность, то библейские мотивы. Отсылка в самом начале заключительной главы к «трем девкам» (смесь граций и мойр) вводит идею судьбы всего человечества. После отмечается, что «речь» (которой является сама поэма) заняла место Песни Песней: *«Союз / Сей более тесен, / Чем влечься и лечь. / Самой Песнью Песен / Уступлена речь»*. Далее приравнивание к значимому библейскому фрагменту усиливается: *«Нам, птицам безвестным / Челом Соломон / Бьет»*). В стихах, обращенных к Константину Родзевичу, вспоминаются и другие персонажи Книги Царств. Например, в «Овраге»: *«Никогда не узнаешь, каких не-наших / Бурь – следы сцеловал! Что победа твоя – поражение сонмов, / Знаешь, юный Давид?»*.

Можно утверждать, что и сам образ конца претерпевает определенное градационное изменение на протяжении всего текста: от конца бытового и обыденного мы переходим к концу мифологического характера, имеющему грандиозное значение. Поэма заканчивается концом мира, гибелью человечества, мотивом смерти, который, как мы уже отметили

в начале, напрямую не указывается в тексте как одно из семантических значений конца, однако постоянно присутствует при его упоминании.

В стихах М. Цветаевой можно найти россыпь различных античных теонимов (Елена, Троя, Орфей, Психея, Феб, Эол, Эмпедокл, авгур, дракон, лавр, лира, амазонки и др.), несущих в себе определенную символическую нагрузку. Важным отличительным качеством мифотворчества Цветаевой является и тот факт, что она легко и свободно в рамках одного произведения соединяет библейские, античные и многие другие мифологические мотивы, между которыми она находила много общего.

Что касается стилистической наполненности творчества М. Цветаевой, то ее работы – это богатейший материал для изучения экспрессивных выразительных свойств русского языка. Особенности поэтического языка М. Цветаевой согласуются с личностью поэта – философской позицией, системой ценностей, характером, эмоциональными свойствами. Философское, художественное «Я» Марины Цветаевой находит отражение в ее творчестве, в тех языковых категориях и отношениях, которые она широко использует в поэтических текстах.

Цветаевская мифологическая образность может быть прямой или косвенной, то есть обращение к мифологии бывает ярко выраженное и скрытое. В «Поэме Горы» пример ярко выраженного обращения – это упоминание античных божеств, мифологических топосов. Но следует учитывать, что все обращения автора к мифологии трансформируются. Неоднократно в произведении встречается образ титанов. Титаны – это божеества второго поколения древнегреческой мифологии, дети Урана (неба) и Геи (земли). В литературе часто происходит отождествление титанов с гигантами, удерживающими на своих плечах мироздание. М. Цветаева рисует образы могучих существ, сравнивая их с Горой:

Та гора была, как гром.
Зря с титанами заигрываем [3, с. 349];

Поэтесса сравнивает Гору с горбом титана, который держит небосвод, тем самым указывая на то, что Гора – это посредник между небом (духом) и землей (плотью, бытом, суетой жизни), требующая немало духовных усилий для ее покорения.

Индивидуально-авторским приемом в «Поэме Горы» является употребление латинского выражения «*memento mori*», которое переводится как «помни о смерти». М. Цветаева разделяет его на две части, при этом сохраняет первоначальный вид первой части – *memento*, а вторую часть заменяет русским словом – море. Латинское слово «*mori*» и русское слово «море» являются омофонами (слова, которые звучат одинаково, но пишут-

ся по-разному и имеют разное значение), замена которых соотносится в поэтическом тексте со значением бесконечности, вечности.

Наиболее яркими мифологическими образами «Поэмы Горы» являются титаны, богиня Персефона, афоризм «гордиев узел» и гора Парнас. Образы титанов указывают на то, что гора в поэме – это посредник между небом и землей, значит, воссоздаваемое чувство высокое и сильное. «Поэма Горы» построена на контрастах. Чаще всего предметом исследования становится противопоставление «верха» и «низа» в сфере чувств, непосредственно связанное с пространственной организацией мира поэмы: «небожители любви», «гора» – «простолюдины любви», город.

Мифопоэтика служит возвышению чувств героини, усиливает эмоциональное воздействие произведения. М. Цветаева, обращаясь к мифологии, соединяла в своих текстах образы и мифологемы различных культур. Однако именно античные мифологические образы занимают важное место в осмыслении глубоких чувств лирической героини поэзии, значимых философских вопросов бытия.

Список использованной литературы

1. Аверинцев, С. С. Мифы // Краткая литературная энциклопедия / гл. ред. А. А. Сурков. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978. – Т. 4 : Лакшин – Мураново. – 1967. – С. 876–881.
2. Войтехович, Р. Марина Цветаева и античность / Р. Войтехович. М. – Тарту : Дом-музей Марины Цветаевой, 2008. – 464 с
3. Саакянц, А. А. Марина Цветаева: Жизнь и творчество / А. А. Саакянц. – М. : Эллис Лак, 1999. – 816 с.
4. Цветаева, М. И. Собр. соч. : в 7 т. / М. И. Цветаева. – М. : Эллис Лак, 1995. – 800 с.

Samotuga Veronika (Brest)

MYHOLOGICAL IMAGES IN THE POEMS BY M. TSVETAEVA

Keywords: literature, M. Tsvetaeva, poems, mythology, antiquity, antique aphorisms.

Summary. The article is devoted to the poetic discourse of M. Tsvetaeva. Her poems are filled with diverse plots, themes and motives, which reflect paganism and Christianity, ancient mythology, original Russian folk culture with its myths and folklore, sacred ideas and rituals, world culture. Tsvetaeva's style is rejection of strict classical clarity and use of occasionalisms, lexical contrasts, sharpness of rhythms, abruptness of speech in texts. The myth in her microcosm is a way of organizing behavior and constructing a person, their worldviews and outlooks.

К содержанию

УДК 821.161.1.09"18"

ВИКТОРИЯ САХАРЧУК

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

Научный руководитель – И. А. Швед, д-р филол. наук, профессор

МОТИВ СНА В ПОЭМЕ «МЦЫРИ», «НОЧНОМ» ЦИКЛЕ И СТИХОТВОРЕНИИ «СОН» М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Ключевые слова: мотив, сновидение, снотолкование, снообраз, семантика, персонаж, пространство сна, реальность, романтизм.

Аннотация. В статье раскрываются особенности семантики и функциональности мотива сна в произведениях М. Ю. Лермонтова. Анализ поэмы «Мцыри», «Ночного цикла» и стихотворения «Сон» предполагает раскрытие семантики сновидений в данных контекстах и сравнение с традиционным народным снотолкованием. Представлена также интерпретация художественного изображения М. Ю. Лермонтовым сновидения как важной составляющей романтической концепции мира реального и мира идеального.

На примере произведений М. Ю. Лермонтова мы рассмотрим особенности мотива сна в творчестве писателей-романтиков, во многих произведениях которых, как справедливо отмечает Д. А. Нечаенко, отражалась мифологема «жизнь – сон» в значении противопоставления несовершенного мира и мира идеального [7, с. 5].

Сновидцем в поэме «Мцыри» является главный герой. Сбежавший из монастыря и сбившийся с пути, ведущего в родные края, он вновь выходит к монастырю, сделав круг. Обессиленный и страдающий сильной жаждой Мцыри падает возле него и засыпает. Он видит себя на дне реки: «Казалось мне, // Что я лежу на влажном дне // Глубокой речки – и была // Кругом таинственная мгла, // И, жажду вечную поя, // Как лед холодная струя, // Журча, вливалась мне в грудь...» [6]. Этот отрывок сна передает внутреннее желание изнеможенного героя восстановить силы и утолить свою жажду. Также река в (под)сознании Мцыри ассоциируется с монастырем, а монах – с говорящей рыбкой, подплывшей к нему. Монах в образе рыбки спрашивает Мцыри остаться жить в монастыре: «Дитя мое, // Останься здесь со мной: // В воде привольное житье // И холод и покой. // Я созову моих сестер: // Мы пляской круговой // Развеселим туманный взор // И дух усталый твой» [6]. Сон Мцыри выступает как предсказание поведения монахов, которые найдут юношу и будут пытаться спасти его. Обнаружив Мцыри, они уговаривают его поехать и остаться жить в монастыре. Однако в мотиве сна (как и в произведении вообще) юноша противопоставлен мо-

нахам, ведь Мцыри остается человеком, а монахи представлены в виде рыб, которые, в отличие от Мцыри, находятся в своей родной стихии – воде.

Река во сне юноши символизирует ограниченное пространство (монастырь), в котором о Мцыри всегда позаботятся и «напоют». Рыбка обещает ему «привольное житье», «холод и покой», любовь и жизнь «под говор чудных снов» [6]. Убаюкивающий и мелодичный ритм уговоров рыбки успокаивают юношу и на время заставляют его забыть о его неудаче в поисках родных. Однако душа Мцыри рвется в родную стихию, на безграничную свободу. Он не может примириться с ограниченностью и чужеродностью жизни в монастыре. Посредством мотива сна актуализируются романтические характеристики героя, подчеркиваются его «чужеродность», неспособность ужиться и быть счастливым в своем окружении.

Литературный критик Д. Е. Максимов в своей работе, посвященной поэме М. Ю. Лермонтова «Мцыри», дает еще одно толкование рассматриваемому сновидению юноши. Он устанавливает синонимию между образом говорящей рыбки во сне героя и фольклорным персонажем русалкой-сиреной, которая «манит Мцыри космической безмятежностью и бездонным покоем полного растворения в природе» [8 с. 239]. Критик пишет, что данные персонажи ласковы, но демоничны, так как «сладкими речами» они соблазняют героя на небытие, смерть [8, с. 240]. Поддавшись искушению и приняв приглашение рыбки остаться жить в ее мире, Мцыри обрек бы себя на духовную смерть. Из последующих событий мы узнаем, что герою легче умереть физически, чем решиться на этот поступок (такой выбор является типичным для романтического героя). Таким образом, Мцыри «физически» теряет сознание, уступая бессилью тела, но не теряет свою внутреннюю свободу и не изменяет мечте о родине [8, с. 241].

Композиционно поэма имеет классическую завязку (Мцыри оказывается на дне реки), развитие действия (с Мцыри начинает разговаривать рыбка). Однако сон обрывается из-за пробуждения героя: читатель так и не узнает из самого сна, поддался ли юноша на уговоры. Ответ на просьбу монаха-рыбки читатель находит позже, в поступках пробудившегося героя.

В композиции всего произведения сон является «переломным» моментом. После пробуждения герой осознает невозможность своего возвращения к прежней жизни и принимает решение умереть в надежде воссоединиться с родным Кавказом после смерти и посредством этого обрести покой: «И с этой мыслью я засну, // И никого не прокляну!» [6].

Таким образом, функциональность мотива сна в произведении М. Ю. Лермонтова «Мцыри» можно рассматривать в категориях и предсказания, и отражения физического и психологического состояния главного героя, его мироощущения. Сон состоит из символических снообразов (река, рыбка), которые соотносятся с образами из основного повествова-

ния (монастырь и монахи). Также мотив сна отражает романтическую концепцию данной поэмы: психологизм сна носит обобщенный характер, сон подчеркивает исключительность личности главного героя и отсылает к традиционно-мифологической концепции «двоемирия» и сну как каналу связи между этим и тем светом.

В стихотворении «Ночь I» герой во время сна уподобляется мертвецу, что сближает лирического героя со сновидцем в славянском сказочном фольклоре: посредством мотива сна актуализируется общая для устной и письменной традиций оппозиция жизнь/смерть: «Я зрел во сне, что будто умер я; // Душа, не слыша на себе оков // Телесных, рассмотреть могла б яснее // Весь мир...» [1].

В сновидении герой встречает мифологического персонажа Ангела, который выступает в роли бога-судьи: «Сын праха, ты грешил – и наказанье // Должно тебя постигнуть, как других; // Спустишь на землю – где твой труп // Зарыт; ступай и там живи, и жди, // Пока придет Спаситель – и молись...» [1]. В традиционном мифо-фольклорном контексте также появление потусторонних сил (Ангел, Дьявол, Бог, Смерть, святые) во сне – частотный мотив. Современные интервью свидетельствуют о живучести представлений о возможности явления человеку во сне сакральных персонажей. Примером может быть сделанная нами запись: «Мне самой никогда такое не снилось, но вообще очень много историй про Николая Чудотворца, что во сне приходит» (ФА; д. Манчаки Каменецкого р-на).

Во сне лирический герой Лермонтова видит свое мертвое тело, тоскует по нему: «Я должен был смотреть на гибель друга, // Так долго жившего с моей душою» [1]. Данные слова лирического героя отражают народно-мифологическую и христианскую идею о смерти как расставании души с телом. Герой-сновидец отчаянно пытается найти хоть что-то живое в своем теле, но его попытки тщетны. От осознания смерти тела он приходит в отчаяние: «И я хотел изречь хулы на небо – // Хотел сказать: // Но голос замер мой – и я проснулся» [1].

В «Ночи II» герой сначала бодрствует: «Уснуло все – и я один лишь не спал» [2]. Герой не может умиротвориться и заснуть, т. к. его мучают воспоминания. О том, что ему все же удастся погрузиться в сон, открыв канал коммуникации между мирами, читатель узнает не прямо, а через явления потусторонних существ. К герою приходит смерть в виде всесильного гиганта и убивает двух его друзей. Тогда он восклицает: «И меня возьми, земного червя, – // И землю раздробь, гнездо разврата, // Безумства и печали!.. // Все, все берет она у нас обманом // И не дарит нам ничего – кроме рожденья!.. // Проклятье этому подарку!..» [2]. Таким образом, лирический герой Лермонтова выражает романтическую идею, согласно которой на земле не место человеку. Герой выбирает смерть, подчеркивая

пагубное влияние материального мира на человеческую душу: «...и тщетной, бедной жизни, // Где нет надежд – и всюду опасенья» [2]. Этот сон в категориях народного снотолкования мог бы быть отнесен к пророческим, герой видит сон-предсказание о смерти его друзей и его самого.

В «Ночи III» в сон погружен весь мир, окружающий героя: «Темно. Всё спит. // Лишь только жук ночной, // Жужжа, в долине пролетит порой // Из-под травы блистает червячок, // От наших дум, от наших бурь далек. // Высоких лип стал пасмурней навес, // Когда луна взошла среди небес...» [3]. Лирический герой, согласно романтической концепции, бодрствует, он «нарушитель сна» [4, с. 180]. Проявляется романтическое противопоставление лирического героя всему миру. Только человек является носителем противоречий и нарушения спокойствия: «Мешается, играет, как любви // Огонь живой с презрением в крови! // Кто ж он? Кто ж он, сей нарушитель сна? // Чем эта грудь мятежная полна?» [3].

Таким образом, в цикле стихов реализуется романтическая оппозиция «несовершенный материальный мир / идеальный мир снов и грез», а также обыгрывается мифо-фольклорная традиция сна-предсказания, сна-встречи с потусторонним миром.

Стихотворение М. Ю. Лермонтова «Сон» литературоведы называют «энциклопедией художественной философии снов» [4, с. 181]. Сон у Лермонтова, как в мифо-фольклорной традиции, приравнивается к смерти: «И солнце жгло их желтые вершины // И жгло меня – но спал я мертвым сном» [9]. Во сне герой оказывается в родных краях: «И снился мне сияющий огнями // Вечерний пир в родимой стороне. // Меж юных жен, увенчанных цветами, // Шел разговор веселый обо мне» [9]. Как отмечают литературоведы, в произведении Лермонтова используется прием «сон во сне», т. к. герою снится девушка, которой снится скорая смерть героя «...Сидела там задумчиво одна, // И в грустный сон душа ее молодая // Бог знает чем была погружена; // И снилась ей долина Дагестана; // Знакомый труп лежал в долине той; // В его груди, дымясь, чернела рана, // И кровь лилась хладеющей струей» [3]. Такой прием называют не только «сон во сне», но и «сновидение в кубе», «матрешка», «зеркальная структура сна» и т. д. [4, с. 181]. Героиня видит сон, трактуемый носителями мифологического сознания как сон-предсказание, вещий сон. Во «Сне» Лермонтова благодаря структуре «матрешки» выстраивается временная ось: настоящее (герой до того, как заснул), прошлое (сон лирического героя), будущее (сон героини). В начале и в конце стихотворения говорится о смерти героя. Таким образом высвечивается кольцевая структура произведения. Пророческий сон девушки начинает сбываться. Поскольку в начале стихотворения лирический герой говорит от первого лица, а во сне говорит о себе в третьем: «Знакомый труп лежал в долине той; // В его груди, дымясь,

чернела рана...» – сон читателю «повествует не рассказчик, а отлетевшая душа погибшего» [4, с. 182].

Таким образом, мотив сна в творчестве М. Ю. Лермонтова является частью романтической концепции мира реального и мира идеального. В реализации данного мотива Лермонтов активно использует мифо-фольклорные элементы (сон-предсказание, сон-свидание с прошлым, сон-сметь, сон-свидание с иномирным), а также символизм персонажей снов: рыбка, Ангел, Смерть.

Список использованной литературы

1. Лермонтов, М. Ю. Ночь I [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=1116>. – Дата доступа: 22.03.2021.
2. Лермонтов, М. Ю. Ночь II [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/poems/36920/noch-ii>. – Дата доступа: 22.03.2021.
3. Лермонтов, М. Ю. Ночь III [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: https://ru.wikisource.org/wiki/Ночь_III. – Дата доступа: 22.03.2021.
4. Ходанен, Л. А. Поэтическая мифология снов в творчестве М. Ю. Лермонтова / Л. А. Ходанен, А. Ямадзи // Вестн. КемГУ, 2015. – № 24 (62). – С. 179–183.
5. Лермонтов, М. Ю. Сон [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1780/p.1/index.html> – Дата доступа: 22. 03. 2021.
6. Лермонтов, М. Ю. Мцыри [Электронный ресурс] / М. Ю. Лермонтов. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/991/p.1/index.html>. – Дата доступа: 24.11.2020.
7. Нечаенко, Д. А. Художественная природа литературных сновидений : русская проза XIX века : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 10.01.01 / Д. А. Нечаенко ; Моск. гос. пед. ун-т им. В. И. Ленина. – М., 1991. – 24 с.
8. Максимов, Д. Е. Поэзия Лермонтова / Д. Е. Максимов. – М., 1991. – 267 с.

Victoria Sakharchuk (Brest)

THE MOTIVE OF SLEEP IN THE POEMS «MTSYRI», «DREAM», AND THE «NIGHT» CYCLE BY M. LERMONTOV

Keywords: motive, dream, dream interpretation, dream image, semantics, character, dream space, reality, romanticism.

Summary. The article reveals the features of the semantics and functionality of sleep motive in the poetic works by M. Lermontov. The analysis of the poems “Mtsyri”, “Dream” and the “Night Cycle” involves the disclosure of the dream semantics in these poetic contexts and its comparison with traditional folk interpretation of dreams. M. Lermontov’s interpretation of the dream image as a backbone of the real world and the ideal world concept is presented in the article.

К содержанию

УДК 070:316

ЕЛИЗАВЕТА СИПАЙЛОВА

Россия, Магадан, Северо-Восточный государственный университет
Научный руководитель – Р. В. Епанчинцев, канд. филол. наук, доцент

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОГО ИНТЕРВЬЮ

Ключевые слова: интервью, автор, журналистика, информация, диалог.

Аннотация. Данная статья посвящена анализу особенностей современного интервью как журналистского жанра. Выделяются и характеризуются типы интервью, представлены разные классификации.

Интервью – форма получения информации посредством диалога. Оно считается самым распространенным методом, который используется во всех странах мира. Как показывает практика, разговор с «живым» источником дает больше информации для публикации, нежели другие свидетельства и документы [3, с. 3]. Журналистское интервью по своей природе представляет собой явление социальной значимости. Полученная информация в данном случае предназначена, кроме собеседников, для аудитории. Журналист (интервьюер) и респондент участвуют в беседе не только для удовлетворения личных (профессиональных, корпоративных) целей. Главная цель – третий участник коммуникации, – зритель [3, с. 3].

Стоит различать интервью как метод сбора информации и интервью как жанр. В первом случае это лишь общение журналиста с респондентами, в котором журналист сам выступает очевидцем событий. Во втором журналист становится создателем беседы: подготавливает вопросы, создает подходящие условия для беседы, а также обрабатывает ответы собеседника.

Выделяют четыре типа интервью: информационное, оперативное, интервью-расследование и портретное [2, с. 62–71].

Чаще всего в практике используется информационное интервью. Оно отличается весьма динамичным темпом в связи с временными рамками. Для такого типа не характерны все стадии проведения интервью, включая «разминку», просто потому, что у журналиста нет на это времени. Тем не менее в ходе беседы обычно проявляется уважительное отношение к собеседнику, а также должна быть создана определенная атмосфера. Для такого типа ключевыми для журналиста являются вопросы: «Кто? Что? Где? Когда? Почему? Зачем?»

Оперативное интервью – разновидность информационного, только в более сжатом варианте, как, например, опрос какого-либо эксперта в связи с происшествием. Он может рассказать журналисту все очень подробно,

однако в выпуск новостей пойдут лишь короткие ответы на вопросы.

Интервью-расследование проводится с целью глубокого, тщательного изучения какой-либо проблемы. Чаще всего оно не связано с жесткими рамками. Предмет исследования может быть сложен и противоречив. В таком интервью говорят о совмещении методов. Несмотря на то, что важнейшим пунктом являются вопросы, следует продумать и другие элементы коммуникации (например, первый контакт и невербальное общение).

Портретное интервью сфокусировано на одном герое. Тем не менее, для подготовки обычно проводится несколько встреч с близкими людьми героя. Респондентом может быть человек, который привлекает внимание широкой публики или проявляет себя в общественной жизни. Большую роль в таком интервью играют детали быта, одежды, особенности речи – то, что формирует индивидуальность героя [1, с. 44–45].

Существует другая классификация интервью. Есть три вида интервью, которые зависят от темы: предметное, личностное, предметно-личностное [2, с.62–71]. Предметное интервью берется у эксперта (например, врач рассказывает, как уберечь себя от эпидемии гриппа) или у очевидца событий. В личностном интервью главной темой является человек, в таком интервью цель журналиста – как можно шире представить образ респондента (героем такого интервью является известный публике человек, например, артист). Героем предметно-личностного интервью является человек, который интересен аудитории не сам по себе, а каким-то своим делом (например, выигравший соревнования спортсмен).

Существует несколько стилей общения на интервью. Конфронтационный стиль проявляется в нелицеприятных вопросах, скептицизме участников диалога и недоверии респондента к интервьюеру. Такой стиль и повлиял на негативное представление масс о журналисте. Элитарный стиль противостоит конфронтационному. В нем журналист играет роль защитника определенных социальных групп. Интервьюер поднимает важные социальные темы, однако «простому человеку» много внимания не уделяется. Еще один стиль – партнерский – противопоставлен первым двум: это диалог, в котором ответственность за предьявленную информацию несет как интервьюер, так и респондент [2, с. 62–71].

Отметим специфику речевых стратегий интервью. Речевая стратегия – это комплекс речевых действий, направленных на достижение коммуникативной цели. Выделяют следующие типы стратегий: соперничество (навязывание другой стороне предпочтительного для себя решения), сотрудничество (поиск решения, которое удовлетворяло бы обе стороны), приспособление (понижение своих стремлений и принятие позиций оппонента), избегание (отсутствие активных действий по разрешению конфликта).

Интервью – это не просто разговор, а ответы на вопросы. Чтобы ре-

спонденту не казалось, что его допрашивают, применяют разные виды вопросов. Существует несколько их классификаций. Первая – это закрытые и открытые вопросы. Закрытые предполагают односложный ответ, открытые – развернутый. Общее правило гласит, что задавать лучше открытые вопросы, так как благодаря им собеседник разговорится. Однако использование закрытых вопросов иногда полезно. Например, если респондент уходит от прямого ответа, журналист может задать уточняющий («Правильно ли я понимаю, что вы не планируете переизбираться на второй срок?»). Работает это и в том случае, если журналист хочет показать свою подготовленность к интервью («Удалось ли вам осуществить ту поездку на море, как вы хотели?»). Также уместно прибегнуть к закрытым вопросам, если респондент слишком разговорчив и открытые вопросы могут спровоцировать длинные ответы [2, с. 62–71].

Вопросы делят также на прямые и не прямые. Прямые вопросы нужно использовать с осторожностью, ведь респонденту может показаться, что вторгаются в его личное пространство («Вы считаете, что сегодня политика – это “грязное” дело?»). Не прямые же задаются со ссылкой на третьи лица с целью не обидеть собеседника [2, с. 62–71] («Я прочел, что вы довольно консервативны в своих политических взглядах. Это правда?»).

По функциональному критерию (А. В. Колесниченко) различают предметные, управляющие и поведенческие вопросы.

Динамика интервью может быть разнонаправленной: движение вперед (постепенное исследование одной темы либо переход от темы к теме), движение в сторону (с основной темы разговор переходит на обсуждение ее аспектов), движение назад (уточнение журналиста у респондента чего-то, сказанного ранее), «буксировка на месте» (журналистом ставится под сомнение высказывание собеседника и начинается спор). Конечно, чаще всего приветствуется движение вперед. Однако порой интервьюеру стоит отклониться от темы «назад» или «в сторону», чтобы и зрителю, и самому журналисту не потерять смысл высказываний респондента [2, с. 72–83].

Очень важна и предварительная подготовка. Первое, что должен сделать журналист перед интервью, – это собрать информацию о будущем собеседнике. Интервьюеру стоит изучить не только биографию респондента, но и его высказывания, прошлые интервью (если такие есть). Также стоит качественно подготовить список вопросов. Желательно продумать целые «деревья» вопросов, возможные направления разговора, к которым нужно быть готовым. Также стоит предположить примерные ответы собеседника.

Журналист должен заранее знать, что он хочет получить от интервью. Поэтому стоит придерживаться заданной темы. Начать интервью можно с «разогрева» собеседника – вопросов, которые помогут расположить и разговорить его. Не стоит начинать с вопроса «в лоб» – собеседник

может замкнуться [2, с. 62–71].

В ходе интервью стоит не только слушать собеседника, но и пытаться его понять, увидеть, как смотрит он на ту или иную проблему. Так легче будет принимать информацию.

В последнее время жанр интервью часто стал использоваться в авторской журналистике. В частности, в авторской программе.

Список использованной литературы

1. Ким, М. Н. Жанры современной журналистики / М. Н. Ким. – СПб. : Изд-во Михайлова В.А., 2004. – 335 с.
2. Колесниченко, А. В. Практическая журналистика : учеб. пособие / А. В. Колесниченко. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2008. – 180 с.
3. Лукина, М. М. Технология интервью : учеб. пособие для вузов / М. М. Лукина. – Изд. 2-е – М. : Аспект Пресс, 2012. – 192 с.

Elizaveta Sipaylova (Magadan)

GENRE FEATURES OF THE MODERN INTERVIEW

Keywords: interview, author, journalism, information, dialogue.

Summary. This article is devoted to the analysis of the modern interview features as a journalistic genre. The types of interviews are highlighted and characterized, different classifications are presented.

[К содержанию](#)

УДК 81'26

МИЛАНА СОБЛИРОВА

Кабардино-Балкарский государственный университет имени

Х. М. Бербекова

Научный руководитель – З. Р. Дохова, канд. филол. наук, доцент

**ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ (НА ОСНОВЕ
РОМАНА «ШКОЛА ДЛЯ ДУРАКОВ» САШИ СОКОЛОВА)**

Ключевые слова: современный прозаический дискурс, организация текста, языковое оформление постмодернистской прозы, двойственное сознание героя.

Аннотация. В статье проведен анализ языковых особенностей организации современного художественного прозаического текста. Материалом исследования послужил роман «Школа для дураков» Саши Соколова. Выбор именно этого произведения не случаен: данный автор является одной из ключевых фигур русской постмодернистской прозы, а организация постмодернистского текста на всех языковых уровнях представляет особый интерес для филолога. Проблема изучения языковых особенностей художественной прозы также рассматривается обоснованно – она особо актуальна в связи с возникновением в последнее десятилетие такого понятия, как «язык современного прозаического дискурса». Изменение прозаического дискурса, особенно в постмодернистской прозе, напрямую связано с синтезом текстов, которые зачастую относятся к разным стилистическим направлениям. Также особое место занимает идея усиления авторского начала, выражающаяся в изменении формы изложения материала и изображении особой языковой картины мира. Так, в романе Саши Соколова заметны особенности на всех уровнях языка – визуально-графическом, фонетическом, синтаксическом, а также композиционная специфика организации ритма. В романе используется множество разных приемов организации текста.

Введение. Рассматривая тексты художественных произведений последних десятилетий, невозможно не заметить те метаморфозы, которые произошли в их организации на различных языковых уровнях. Язык произведений того или иного десятилетия отражает те преобразования, которые происходили в восприятии реальности сознанием современников. Следовательно, языковая картина мира как сложная система, существующая в литературе, является призмой, через которую автор воссоздает мировосприятие поколения. Учитывая то, что в последние десятилетия происходит расширение рамок нормативной инвариантности, а на всех уровнях языка увеличиваются допустимые отступления от языковых норм, наблюдаются такие следствия этих процессов, как изменение ритма и грамматики языка современной прозы. Категория ритма в прозе Саши Соколова отмечается как один из ведущих феноменов формирования стиля

писателя. Этим, в числе прочего, и обуславливается необходимость детального изучения данного аспекта.

Предметом исследования является роман Саши Соколова «Школа для дураков», который рассматривается в контексте современного прозаического дискурса. Объект исследования – особенности организации русского художественного прозаического текста на материале данного произведения.

Разработанность проблемы. Феномен языка современной российской прозы становится предметом исследования в монографии Ю. Щербининой «Довольно слов. Феномен языка современной российской прозы» [6]. Исследованию устройства текста романа «Школа для дураков» посвящены диссертации «Продуцирование текста как художественный феномен в романе Саши Соколова “Школа для дураков”» М. Ю. Егорова [4] и «Поэтика игры в творчестве Саши Соколова: на материале романа “Школа для дураков”» А. Х. Ахмедова [1], статья Т. Д. Брайниной «Уравнение со многими неизвестными» [2], посвященная стилистическим приемам выражения неопределенности в языке, а также работа А. В. Вавулиной «Пространственно-временные отношения в русской прозе 1970-х гг. (Саша Соколов “Школа для дураков”, Ю. Трифонов “Старик”, В. Распутин “Прощание с Матерой”» [3].

Основная часть. Исследование проводилось на основе анализа текста романа «Школа для дураков» С. Соколова на графическом, фонологическом, грамматическом и пунктуационном уровнях языка. Обозначим выявленные специфические черты.

Графическая маркированность текста современной художественного дискурса. Графические показатели членения речи устроены так: прямая речь не выделяется новой строкой, т.е. все реплики помещены внутрь и отсутствует деление текста на абзацы. В тексте присутствует написание одного или нескольких слов внутри предложения с заглавной буквы, часто имен нарицательных с приданием им значения имен собственных: «...здесь живет Начальник такой-то?», «Те, Кто Пришли» [5, с. 49]. Графически выделяются курсивом некоторые слова: «*статья книжное дело на Руси*» [5, с. 176].

Фонологические особенности современного дискурса художественной прозы. Заметным признаком вторжения стихового начала в романе является присутствие метризации текста. Кое-где даже присутствуют очевидные рифмы: «...пел голос бел, бел голос был, плыл голос, голос плыл и таял, был голос тал» [5, с. 190].

В тексте романа часто встречаются приемы аллитерации и ассонанса: «...он уже не дремлет в кресле, но движется по коридору, стуча шлепанцами и шурша свежими вечерними газетами. Он шел устало и долго и кашлял – это и был его голос, в этом его голос и выразался» [5, с. 127]. Иногда аллитерация и ассонанс становятся способом рифмовки.

Фонетический прием, основанный на игре созвучных слов, служит для усиления семантической нагрузки высказывания. Вместе со звуковыми повторами этот прием является ведущим во фрагментах потока сознания: «...реки Леты ее нету вам аи цвета ц Вета ц Альфа Вета Гамма...» [5, с. 16]. Звукоподражание в тексте конкретизирует и визуализирует высказывание. В комплексе с остальными звуковыми приемами звукоподражание раскрывает смысл фразы и показывает особое видение мира героем: «Диндон, бим-бом, тик-так, тук-тук, скрип-скряп. Я недаром перечислил эти звуки, это мои любимые звуки, звуки летящего по дачной тропинке веселого велосипеда» [5, с. 68].

Грамматические особенности организации текста современной художественной прозы. В тексте присутствуют сложные синтаксические конструкции, внутри которых теряется ход логики мысли: «Наш отец продал дачу, когда вышел на пенсию, хотя пенсия оказалась такая большая, что дачный почтальон Михеев, который всю жизнь мечтает о хорошем велосипеде, но все не может накопить достаточно денег, потому что человек он не то, чтобы щедрый, а просто небережливый, значит, Михеев, когда узнал от одного нашего соседа...» [5, с. 11] и т. д.

Используется прием инверсии: «Горит стосвечевая лампочка, пахнет сургучом, веревкой, бумагой. За окном – ржавые рельсы, мелкие цветы, дождь и звуки узловой станции» [5, с. 54].

Присутствуют анафорические конструкции: «И тут я почувствовал, что исчез, но сначала решил не верить, не хотелось. И сказал себе: это неправда, это кажется, ты немного устал, сегодня очень жарко, бери гребни и гребни домой. И попытался взять весла» [5, с. 38]. Определенный порядок слов и анафорические повторы служат для расставления смысловых акцентов: «Я вижу тебя. Я тебя вижу» [1, с. 208].

Встречается прием градации: «Он сказал: книга. Даже так: вот книга. И даже больше того: вот вам книга, сказал учитель» [5, с. 66].

Одно случайно появившееся слово или эпизод в речи рассказчика могут далее развернуть за собой целый поток с рядом нескончаемых перечислений. Так, в тексте присутствуют распространенные немотивированные перечисления разнородных предметов: «...Станция, где происходит действие, никогда, даже во времена мировых войн, не могла пожаловаться на нехватку мела. Ей, случилось, не доставало шпал, дрезин, спичек, молибденовой руды, стрелочников, гаечных ключей, шлангов, шлагбаумов, цветов для украшения откосов, красных транспарантов с необходимыми лозунгами в честь того или совершенно иного события, запасных тормозов, сифонов и поддувал, стали и шлаков, бухгалтерских отчетов, амбарных книг, пепла и алмаза, паровозных труб, скорости, патронов и марихуаны, рычагов и будильников, развлечений и дров, грамофонов и грузчи-

ков, опытных письмоводителей, окрестных лесов, ритмичных расписаний, сонных мух, щей, каши, хлеба, воды. Но мела на этой станции всегда было столько, что, как указывалось в заявлении телеграфного агентства, понадобится составить столько-то составов такой-то грузоподъемностью каждый, чтобы вывезти со станции весь потенциальный мел» [5, с. 44].

Автор подчеркнуто старается уделить внимание «спонтанности» и «ситуативности» речи, следствием чего зачастую становится недоговоренность начатого высказывания: «...не встретишь на станции доктора Заузе, прибывшего семичасовой электричкой: он стоит на платформе, оглядывается, смотрит во все стороны, а тебя нет, хотя вы договорились, что непременно встретишь его, и вот он стоит, ждет, а ты все не едешь... Извини, пожалуйста, а что сказал нам Павел Петрович, давая книгу, которая так не понравилась отцу?» [5, с. 65]. Так, Доктор Заузе появится в романе только через несколько страниц. Что примечательно, и тогда читатель не узнает, чем закончилась история поездки.

Соколов использует прием лексического повтора: «Бояре, она дурочка у нас, молодые, она дурочка у нас, – пели одни. Бояре, а мы выучим ее, молодые, а мы выучим ее, – обещали другие» [5, с. 189].

Текст последней главы изобилует парцелляцией: «Не знаешь. Только узнаешь потом, нанизывая бусинки памяти. Состоя из них... Спит. Утро... Гаснущие под ногой росы. Ракита» [5, с. 207].

Пунктуационные средства организации текста современной прозы. Текст романа устроен в виде потока сознания, или даже потока речи, говорения, перекрывающего само сознание и размывающего границы времени и пространства. Такая форма повествования является способом передачи раздвоенного сознания героя, а также выражает переплетение его сознания и подсознания. Внутри этого потока речи, который разрастается под воздействием логики свободных ассоциаций, находятся не оформленные по литературным нормам цитаты (отсутствуют кавычки): «А вы – говорите, эх, вы-и-и! А белые есть? Есть и белые» [5, с. 176–177]. Это одна из пунктуационных особенностей текста. Отступления от норм пунктуации в романе в целом – не редкость: знаки препинания теряются довольно часто. Отказ автора от пунктуационного оформления при фиксации потока речи является показательной чертой, подчеркивающей возникновение этого потока на ходу, живость речи и стенографичность его описания. Предложения, слова и словосочетания свободно перетекают друг в друга и вытекают друг из друга, образуя новые неожиданные смыслы. Отсутствие знаков препинания во фрагментах потока речи указывает на отсутствие в нем организации и урегулированности: массивные фразы автор не разделяет паузами.

При прямой речи опускаются кавычки, что нередко приводит к смешению высказываний, которые расположены рядом: «Понимаете, в чем дело,

вы ведь раньше знали, что произошло, вы сами нам об этом тогда и сообщили. Ну да, ну да, я же говорю, память моя серебру подобна. Так слушайте. В тот день мы должны были сдавать последний экзамен...» [5, с. 219].

Следует выделить наличие в тексте всевозможных языковых игр (звуковых и ассоциативных цепочек, фрагментов «неконтролируемой» речи персонажей, лишенных различия главного и второстепенного) и присутствие вставных новелл, которые сюжетно не связаны с общим повествованием (вторая глава романа). Примечательна интертекстуальность текста романа – используются фрагменты произведений А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова. В целом интертекстуальность и языковые игры – одни из признаков постмодернистской литературной манеры.

Среди важнейших особенностей романа Саши Соколова – представление текста в виде постоянного диалога между двумя личностями рассказчика. Диалог не выступает как средство создания индивидуального речевого портрета персонажа. Автор обращается к диалогу для сопоставления, столкновения двух мировоззрений. Полемическая основа этого диалога двигает сюжет и является формообразующим элементом построения текста романа вообще, так как в ней выражается главная проблема в виде противостояния одной личности героя другой.

Результаты исследования. Основываясь на исследовании совокупности функционирующих в прозе Саши Соколова языковых единиц, можно сделать вывод, что тексты современной художественной прозы включают в себе ряд особенностей и в плане формы, и в плане содержания. Они характеризуются индивидуализацией, выражающейся на всех языковых уровнях: графическом, фонологическом, грамматическом и пунктуационном. Язык современного прозаического дискурса включает в себя актуальную художественную установку, связанную со стремлением автора «обнажить» для читателя сам процесс создания произведения. Языковые игры, нелинейное время и повествование, двойственное сознание героя – это типичные для постмодернистской прозы приемы, которые в российской литературе были восприняты именно через тексты Соколова.

Список использованной литературы

1. Ахмедов, А. Поэтика игры в творчестве Саши Соколова: на материале романа «Школа для дураков» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / А. Ахмедов / Дагестан. гос. ун-т. – Махачкала, 2006. – 23 с.

2. Брайнина, Т. Д. Уравнение со многими неизвестными (о стиле романа Саши Соколова «Школа для дураков») [Электронный ресурс] / Т. Д. Брайнина. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/uravnenie-so-mnogimi-neizvestnymi-o-stile-romana-sashi-sokolova-shkola-dlya-durakov>. – Дата доступа: 17.07.2021.

3. Вавулина, А. В. Пространственно-временные отношения в русской прозе 1970-х годов (Саша Соколов «Школа для дураков», Ю. Трифонов «Старик», В. Распутин

«Прощание с Матерой») : автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им.М.В.Ломоносова. – М.. 2000. – 25 с.

4. Егоров, М. Б. Продуцирование текста как художественный феномен в романе Саши Соколова «Школа для дураков» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М. Б. Егоров / Ярослав. гос. пед. ун-т им. К. Д. Ушинского. – Ярославль, 2002. – 23 с.

5. Соколов, Саша. Школа для дураков / Саша Соколов. – СПб. : Азбука-классика, 2010. – 256 с.

6. Щербинина, Ю. В. Довольно слов. Феномен языка современной российской прозы / Ю. В. Щербинина. – М. : Эксмо, 2017. – 410 с.

Milana Soblirova (Nalchik)

**LINGUISTIC FEATURES OF MODERN FICTION WORKS
(BASED ON THE NOVEL “SCHOOL FOR FOOLS” BY SASHA SOKOLOV)**

Keywords: modern prose discourse, text organization, the linguistic design of post-modern prose, dual consciousness of the hero.

Summary. The article analyzes the linguistic features of the modern fiction prose text organization. The research material is the novel “School for Fools” by Sasha Sokolov, one of the key figures of Russian postmodern prose, and the organization of the postmodern text is of particular interest to the philologist at all language levels. The problem of studying the linguistic features of fiction is also particularly relevant to the recent emergence of “the language of modern prose discourse” idea. The change in prose discourse, especially in postmodern prose, is directly related to the synthesis of texts, which often belong to different stylistic trends. The idea of strengthening the author’s principle, expressed in changing form of presentation and depicting a specific language world view is emphasized. So, there are noticeable features at visual-graphic, phonetic, syntactic levels of the language, as well as compositional specifics of the rhythm organization in Sasha Sokolov’s novel. Different methods of organizing the text are considered in the article.

К содержанию

УДК 087.5

Сун Цзе

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
Научный руководитель – В. Ю. Жибуль, канд. филол. наук, доцент

ОБРАЗЫ ПРИРОДЫ В КИТАЙСКОЙ И РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Ключевые слова: русская детская литература, китайская детская литература, образы природы, психология читателя, воспитательная функция литературы.

Аннотация. Рассматриваются образы природы в произведениях русской и китайской литературах. Материал исследования – произведения Цао Вэньсюаня, Ань Вулиня, Виталия Бианки, Михаила Пришвина.

Детская литература и природа – извечные партнеры, можно сказать, что у детей и у природы есть врожденное чувство близости. Поэтому в детской литературе изображения и образы природы представлены в большом количестве и неизменно важны. Работа детских эмоций и воображения наделяет особой жизнью весь мир – животных, растения и даже неживую неорганическую природу – так что все существа наполняются бодрой жизненной силой, их крошечные нервы и нежные сердца не только обретают собственные боль и гнев, но и получают способность к тонким чувствам: насекомые устраивают концерты, наполняющие восторгом; маленькие ласточки несут радость... Эта двусторонняя «синестезия» побуждает детей добавлять свои радость и гнев к явлениям природы: когда им грустно, кажется, что даже луна будет хмуриться, глядя на них; когда они счастливы, ветер поет. Такое эмпатическое взаимодействие позволяет детям интегрироваться с природой. Для взрослых подобный опыт обычно уже невозможен, но память о нем хранит детская литература.

Одно из назначений детской литературы состоит в том, чтобы пробудить поэтические чувства ребенка, обострить его способность к переживанию нюансов, способствовать формированию эстетического вкуса.

Так, произведения Цао Вэньсюаня, Ань Вулиня изобилуют описаниями естественного ландшафта, но они не беспорядочно нагромождаются, а рассказывают трогательную историю, воссозданную «глазами памяти». «Сюжет прост и ярок, герои благородны и непритязательны, а эмоции искренни и не иррациональны» [5]. Не случайно авторы часто делают фоном повествования естественную красивую сельскую местность, в которой живут простые сельские люди.

Цао Вэньсюань во многих романах использует образ тростника.

Например, в романе «Бронза и Подсолнух» есть бесконечный тростник, в романе «Соломенный дом» это утки в тростниковых качелях Ду Сяокана и его отца Ду Юна, в романе «Сими» это тростниковые качели сторожевой башни в тайнике на рисовом поле и т. д. Тростник Цао Вэньсюаня – это не только растение, а своего рода духовная пища, дающая маленькому герою жизненное вдохновение, одновременно он демонстрирует маленьким читателям красивую природную картину, стимулирующую эстетический вкус. «В сумерках из маленькой глинобитной печки в хижине выплыл первый дым, это единственный дым здесь. Дым клубился, вылетал из хижины клубами вечером на ветру – к воде, а потом близко к воде, медленно уплывая, когда горшок с рисом был сварен, по реке из-за солнца днем начинало плавать такое же тепло, как варить дым. В это время жара и дым уже не могут быть четко разделены» (Цао Вэньсюань «Соломенный дом») [3, с. 319].

В произведении Ань Вулия «Родной город камышей» читателям также представлена прекрасная картина природы, которая заставляет людей погрузиться в нее. Автор пишет, что летом камыш похож на зеленое пламя, которое придает бесплодному родному городу много жизненной силы. Когда осенью камыши пожелтеют, у них будут другие лица – желтые, как золото, излучающие ослепительный свет на солнце. Мазки кисти автора оживляют на бумаге кусочки тростника, читатели как будто все перенесутся в родной город автора, возвращаются к тростникам своего детства: это и ностальгия автора по детству, и одновременно своеобразная передача любви к природе. «Испарения на реке поднимаются, и все окутывается влажным водяным паром. На ветру туман смешивается с запахом мяты и других цветов, и люди сразу же вдыхают этот запах. Когда чихаешь, легкие наполняются запахом цветов» («Зеленая трава у реки») [2].

Природа всегда была важной темой русской детской литературы, и сама природа в детской литературе часто изображается как самая большая и всегда интересная детская книга. Еще на этапах зарождения детской литературы писатели искали пути популяризации знаний для детей. В русской литературе эта традиция сохранялась начиная с книг «Детские годы Багрова внука» С. Т. Аксакова и «Записки охотника» И. С. Тургенева, рассказов и очерков Л. Н. Толстого в XIX в. – и до «Лесной газеты» В. Бианки, «Кладовой солнца» М. Пришвина в XX в. Множество прекрасных произведений, написанных для детей и вошедших в круг детского чтения, формируют эту мощную ветвь русской детской литературы.

Виталий Бианки является основоположником современной детской литературы о природе, а также одним из самых продуктивных авторов. Творческий опыт Бианки неразрывно связан с его детством. Его отец В. Л. Бианки руководил орнитологическим отделением Петербургского зоологического музея, в семье содержалось много птиц и зверей, и Виталия,

маленького помощника отца, весь день сопровождали друзья-животные. Он любил природу и в зрелом возрасте занимался научными исследованиями, путешествиями, охотой, обменивался опытом со следопытами, старыми охотниками, уделял внимание изучению разнообразных существ в природе, накопил богатый материал и заложил прочный фундамент для будущего литературного творчества. Его литературный талант позволил создать живые, реалистичные образы природы. Он стал «первооткрывателем леса» (слова Н. И. Сладкова) и сам называл писателей-анималистов «переводчиками с бессловесного».

«Лесная газета» В. Бианки – это особенное детское произведение. Книга разделена на четыре сезона и двенадцать месяцев, в ней описываются различные условия жизни и привычки животных, растений, птиц, насекомых и людей в лесах, городах, колхозах и других местах в соответствии с временами года. В доступной детям форме книга преподносит читателям энциклопедические знания и имеет при этом уникальную эстетическую ценность. С помощью выразительных метафор автор пишет об изменчивости природы и постоянстве смены времен года и о бесконечной жизни природы. В главах о весне раскрывается, как меняется цвет меха мелких животных, показан их камуфляж на фоне меняющихся цветов камней, земли, листьев, рассказывается о тех, кто охотится на животных, и об их самозащите. Через антропоморфные образы введены растения (ели, березы, сорняки и др.), которые добывают питательные вещества из земли, конкурируют за воду. Так маленькие читатели изучают законы жизни природы. Большое количество глав книги представлено в виде писем читателей, учащихся начальной школы, в редакцию лесной газеты, поэтому описание природы полно детских эмоций и фантазии.

Творчество М. Пришвина сочетает реализм и романтизм, и этот синтез выразительно проявляется в художественном воссоздании автором мира взаимосвязей природы и человека. Например, в сказке «Кладовая солнца» героями становятся не только собаки, волки, кролики, вороны, куры, но и сосны, и ели, и даже ветер. Сказка повествует о паре детей, потерявших родителей во время Великой Отечественной войны. Они идут в лес собирать ягоды, но спорят, по какой дороге идти, не могут убедить друг друга и в гневе расходятся. Младший брат оказался в трясине и едва не погиб, но благодаря своевременному прибытию собаки и собственному остроумию и смелости выбрался из беды. Сестра не выдержала соблазна перед множеством ягод и чуть не забыла о брате, но благодаря лосю, разбудившему ее, вспомнила о нем, стала беспокоиться и отправилась на его поиски [4]. Рассказанная история воплощает особую философию, связанную с гуманистическим духом русской литературной традиции.

Описания природы в детской литературе дают читателям возмож-

ность открыть более широкий мир: узнать, что такое гора, что такое море или долина. Живые образы, созданные писателями, помогают маленьким читателям познавать душу природы. Процессы урбанизации уменьшают возможности современных детей контактировать с природой и одновременно познавать ее красоту и получать радость познания. Детская литература в данном случае великолепно выполняет компенсаторскую функцию.

Основная группа авторов, создающих детскую литературу, взрослые, которые, безусловно, учитывают психологические особенности детей и их предпочтения. Цель создания подобных произведений – не только счастье товарищеского послания детям, но и надежда, что на крыльях художественного творчества, порождающего эти тексты, детям будет передана красота жизни и доброта человеческой природы, а слова, наполненные любовью, воспитают достойную личность.

Список использованной литературы

1. Бианки, В. В. Лесная газета [Электронный ресурс] / В. В. Бианки. – Режим доступа: <http://bianki.lit-info.ru/bianki/proza/lesnaya-gazeta/index.html>. – Дата доступа: 25.10.2021.
2. Вулинь, А. Коллекция Ань Вулина / Вулинь Ань. – Шанхай : Изд-во Шанхайского ун-та, 2019.
3. Вэньсюань, Ц. Соломенный дом / Ц. Вэньсюань. – М. : Шанс, 2016. – 319 с.
4. Пришвин, М. Кладовая солнца [Электронный ресурс] / М. М. Пришвин. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/2153/p.1/index.html>. – Дата доступа: 25.10.2021.
5. Янь, С. Эстетика повествования в романах Цао Вэньсюаня: сложная красота в простой форме – исследование на примере романа «Сими» / С. Янь // Журнал Хайнаньского колледжа. – 2006. – № 5.

Song Jie (Minsk)

IMAGES OF NATURE IN CHINESE AND RUSSIAN CHILDREN'S LITERATURE

Keywords: Russian children's literature, Chinese children's literature, images of nature, reader's psychology, educative function of literature.

Summary. The images of nature in Russian and Chinese children's literature are under review with the features of their embodiment considering children's psychology. Works of Cao Wenxuan, An Wulin, Vitaly Bianki, Mikhail Prishvin became the material of the study.

К содержанию

УДК 070 (476+510)

Тан Жунянь

Беларусь, Минск, Белорусский государственный университет
Научный руководитель – А. И. Басова, канд. филол. наук, доцент

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СРЕДСТВ МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ КАК РЕСУРСА ПОДДЕРЖАНИЯ СТАБИЛЬНОСТИ МЕЖДУ СТРАНАМИ

Ключевые слова: средства массовой информации, Китай, Беларусь, международные отношения, медиaprостранство, медийные технологии.

Аннотация. Проводится анализ печатных СМИ Китая и Беларуси в контексте приоритетов государственной международной политики. Методология исследования представлена аспектным, концептуальным, процессным и прогностическим подходами. Выявлены стратегические приоритеты функционирования СМИ Китая и Беларуси как ресурса поддержания стабильности системы отношений между странами.

Интерес современных массмедиа к зарубежным партнерам государства повышается вместе с динамическим совершенствованием партнерства между странами. Конкурентоспособность отдельной страны, результативность ее проектов за рубежом неразрывно связана с формированием позитивного имиджа в СМИ, позволяющего увеличить поток инвестиций и туристов в страну, повысить уровень ее узнаваемости и авторитет как на внутреннем, так и на международном рынках. Задействование медийных ресурсов сегодня рассматривается в качестве эффективного средства в процессе создания и развития имиджа страны. Это обусловлено тем, что они могут не только предоставить населению, бизнесу и органам власти страны информацию, но и сформировать медиареальность, способную оказывать как позитивное, так и негативное влияние на имидж страны.

Китай уделяет развитию СМИ первоочередное внимание, учитывая ту большую роль, которая отведена им в формировании общественного мнения, а также в продвижении идей руководства государства к населению. Все это определяет степень участия государства в формировании повестки дня китайских СМИ. Однако стоит отметить, что как белорусская, так и китайская модель информационного общества, безусловно, развивается по общим законам информационной цивилизации [13, с. 410].

Китайское присутствие и влияние в Беларуси в последнее время стало объектом повышенного внимания. На фоне кризиса в этой постсоветской республике от Китая отчего-то ждут имперского поведения – попыток закрепить Беларусь в своей области влияния и оградить ее от воздействия извне. Беларусь уже на протяжении многих лет формирует видимость того,

что ее связи с КНР гораздо крепче, чем они есть на самом деле. Делается это для того, чтобы Минск чувствовал себя увереннее, выстраивая диалог со своими сильными соседями – Россией и Евросоюзом [1].

Дальнейшее рассмотрение материалов, представленных в печатных изданиях «Комсомольская правда в Беларуси», «Экономическая газета», «Звезда» и «Беларусь сегодня» (далее по тексту «СБ») на вышеизложенную тему, позволило выделить следующие медийные ресурсы: 1) традиционные массовые и специализированные туристические издания (газеты, журналы); 2) онлайн-версии печатных изданий, специализированные порталы, сайты государственных организаций, социальные сети. Исходя из данной классификации, рассмотрим традиционные массовые и специализированные издания (газеты, журналы) с обзором взаимоотношений Беларуси и Китая.

Для исследования нами были выбраны такие издания, как «Комсомольская правда в Беларуси», «Экономическая газета», «Звезда», «СБ», «Синьхуа», «China Central Television» (далее по тексту CCTV), «China News Service» (далее по тексту CNS), «Жэньминь жибао» за 2019–2020 гг. Среди различных печатных изданий были выбраны четыре белорусских и четыре китайских СМИ.

Проанализировав статьи печатных изданий СМИ за 2019–2020 гг., можно сделать следующие выводы: в трех СМИ – «СБ» (выходит 5 раз в неделю), «Комсомольская правда в Беларуси» (выходит 1 раз в неделю) и «Экономическая газета» (выходит 2 раза в неделю) – были проанализированы все материалы, касающиеся Китая. При этом исследовалось само сообщение, его тональность (положительная, отрицательная или нейтральная) и размещение под определенной рубрикой. Анализ рубрик, в частности, показал, что белорусские СМИ в основном сообщают о Китае политические и экономические новости и публикуют крайне мало информации социального характера, поэтому формируют имидж Китая как страны, с одной стороны, с быстроразвивающейся экономикой, а с другой – имеющей множество проблем [12, с. 47].

По результатам исследования материалов СМИ с 1 сентября по 31 декабря 2020 г. вышло 80 номеров «СБ», 16 номеров «Комсомольской правды в Беларуси», 32 номера «Экономической газеты». Всего опубликовано 24 сообщения о Китае. Из них 11 сообщений разместила «СБ» (45,8 % всех сообщений – этот источник уделяет Китаю наибольшее внимание); 9 сообщений опубликовала «Комсомольская правда в Беларуси» (37,5 % всех сообщений). В связи с тем, что она является общественно-массовой газетой, ее внимание к Китаю нельзя назвать пристальным по сравнению с «СБ», которая постоянно следит за тенденциями политического и экономического сотрудничества между Китаем и Беларусью. 4 сообщения опубли-

ликовала «Экономическая газета» (всего 16,7 % сообщений). Это связано с позиционированием газеты, являющейся типичным специализированным изданием, которое обращает основное внимание на экономическое развитие Беларуси.

Среди всех 24 сообщений можно выделить 18 позитивных сообщений, 4 нейтральных, 2 негативных. Как видим, большинство сообщений о Китае являются позитивными, что соответствует отношениям стратегического партнерства между Китаем и Беларусью.

Так, «Экономическая газета» в своих материалах упоминает Китай как в положительном, так и в негативном ключе. В частности, в статье «Будет ли кризис в Китае, и обвалит ли он мировую экономику?», опубликованной в газете 20.05.2019, Китай упоминается с нейтральной позиции [15]. В данной статье говорится о китайской экономике, которая в 2019 г. испытывала ряд перемен, влияющих на мировую экономику. Автор статьи рассуждал о том, как перемены в Китае повлияют на экономику Беларуси.

В статье «Не Россией единой: Китай, Германия, Украина, Великобритания. Эти страны сегодня обеспечивают диверсификацию белорусской внешней торговли» этой же газеты за 2020 г. говорится о влиянии Китая на внешнюю торговлю Беларуси, что еще раз подтверждает положительное влияние со стороны Китая на экономику Беларуси [17]. Однако в этой же статье автор указывает на негативную сторону сотрудничества с Китаем: «Объем экспорта продовольственных товаров показал самый внушительный рост. Если за аналогичный период 2018 г. белорусские предприятия отгрузили в Китай 158 т говядины и 377 т птицы на общую сумму 1,7 млн USD, то за январь–октябрь 2019 г. было продано уже 5208 т говядины и 7605 т птицы на общую сумму 39,5 млн USD. Однако выход на китайский рынок иногда достигается высокой ценой. Например, средняя цена поставки сухого молока, сливок сгущенных и молочной сыворотки при отгрузке в Китай на 10–15 % ниже, чем при поставках в Россию. А дельта на поставках молока и сливок несгущенных может достигать до 30 %» [17].

Следует отметить, что «Звезда» более подробно освещает особенности китайской экономики и политики (35,5 % и 32,3 % соответственно), хотя и предоставляет своей аудитории данные об обществе (8,1 %), культуре (11,25 %) и технологиях (11,25 %) Китая, в меньшей степени о спорте (1,6 %) [14, с. 78].

Наиболее важный аспект исследования – тактики репрезентации Китая. В массовых СМИ наиболее частотной тактикой (33,9 %) является тактика «интеракции», т. е. демонстрация взаимодействия в сфере культуры или политики, целью которого является не достижение конкретного результата (например, заключение договора), а налаживание и поддержание диа-

лога на высоком уровне. В большей степени она направлена на демонстрацию взаимодействия КНР и Беларуси в политической сфере [15, с. 79].

В связи с разным позиционированием эти три газеты затрагивают различные темы, связанные с Китаем. Около 50 % из всего печатаемого материала сообщений «СБ» относятся к политическим (рассматривается деятельность партийных и государственных лидеров), экономическим достижениям. Ее сообщения о Китае сосредоточивают внимание читателей на усилении китайского политического статуса, мощи экономики и перспективах экономического сотрудничества между Китаем и Беларусью. В качестве примера можно привести эксклюзивное интервью информгентства «Синьхуа» с Президентом Республики Беларусь и сообщение о том, что посол Китая в Беларуси и белорусские официальные лица дали высокую оценку китайско-белорусским политическим отношениям и экономическому сотрудничеству [2]. В данном контексте отличается «Комсомольская правда в Беларуси», которая преувеличивает конфликтность новости, например, сообщая о том, что создание научно-технологического парка Китая навредит белорусской природе, а приезд множества китайских рабочих в Беларусь наводит панику на местных жителей [3, с. 4].

Во-первых, с точки зрения журналистики СМИ часто учитывают «ценность» новостей, когда отбирают сообщения. Во-вторых, СМИ любой страны формируют имидж других стран, основным фактором является представление интересов своей страны, своей нации и самих СМИ. Государственные интересы всегда являются приоритетом дипломатической политики, из этого следует, что и белорусские СМИ сообщают о событиях в Китае исходя из государственных интересов своей страны [4, с. 8].

Необходимо особо отметить, что Беларусь находится в центре Европы, ее источники информации могут быть подвержены влиянию западных СМИ. С 2019 г. белорусская экономическая ситуация ухудшается под влиянием политической нестабильности и пандемии коронавируса, в то время как китайская экономика быстро развивается. В условиях экономического кризиса Китай протянул Беларуси руку помощи в преодолении кризиса. В обмен на это Китай экспортирует продукцию в Беларусь, что вызвало некоторое недовольство белорусов. Поэтому в белорусских СМИ имидж Китая, особенно в сфере экономики, часто противоречивый – одновременно и позитивный, и негативный [5, с. 55].

Кроме того, с точки зрения истории и культуры Китай не чужой для Беларуси. В эпоху СССР Китай сотрудничал с Беларусью, поэтому теплые отношения остались еще с тех времен. Хотя в 1966 г. в силу объективных причин китайско-советские отношения ухудшились, Китай имел редкие контакты с Беларусью [6, с. 188]. Но сегодня представление о Китае для некоторых белорусов еще остается прежним, что находит свое отражение в СМИ.

Государственная информационная политика Пекина направлена на централизацию медиасистемы, создание в различных секторах крупных корпораций вместо разрозненных локальных СМИ, что накладывает отпечаток на отражение в китайских СМИ отношений с другими странами, в том числе с Беларусью. Так, с 1990-х гг. через спутник и сеть Интернет осуществляет вещание телеканал CCTV, который нередко называют «китайским CNN».

Государственное информационное агентство Китая «Синьхуа» (新华社) [7] является одной из крупнейших в мире медиа корпораций, выступая основным источником информации о событиях в стране для внешней аудитории. «Синьхуа» входит в структуру Министерства государственной безопасности КНР, являясь официальным медиа ресурсом правительства [8, с. 11]. Но необходимо отметить небольшое количество материалов на нем, посвященных отношениям с Беларусью. Так, поиск по сайту информационного агентства «Синьхуа» за 2020 г. показал, что Беларуси было посвящено лишь 6 материалов – два из них касались поддержки Китаем Беларуси на заседании Совета безопасности ООН [9].

Второе по значимости международное информационное агентство Китая – China News Service (CNS), целевой аудиторией которого являются СМИ Китая и китайская диаспора («хуацяо»), проживающая за границей. CNS имеет корреспондентские пункты во всех провинциях КНР и за рубежом (США, Франция, Япония, Австралия и др.), а также в Беларуси.

В Китае издается более 2000 газет и 8000 периодических журналов. Газета «Жэньминь жибао» является структурой Центрального комитета Коммунистической партии Китая и имеет статус «голоса страны» [10].

Поиск на сайте газеты за период с 2019 по 2020 гг. позволил выделить более 20 материалов, в той или иной степени касающихся Беларуси, но лишь 6 из них касаются взаимоотношений Беларуси и Китая – в частности, того, что Беларусь и Китай всемерно способствуют развитию китайской инициативы «Пояс и путь» [11].

В статье «Восемь граней Пояса и Пути», опубликованной в «Жэньминь жибао» 18.11.2019 г., взаимоотношения Беларуси и Китая отражены положительно. Говорится, в частности, о значимых перспективах: «Современный международный экогород с акцентом на высокотехнологичные и конкурентоспособные инновационные производства с высоким экспортным потенциалом строится в 25 км от Минска – столицы Республики Беларусь. Китайско-белорусский индустриальный парк, расположенный в непосредственной близости от международного аэропорта, железнодорожных путей и транснациональной автомобильной магистрали Берлин – Москва, имеет большие шансы стать еще одним „окном в Европу“ для заинтересованных стран Евразии» [17].

Если говорить о перспективах развития отношений России и Китая и влиянии СМИ в этих процессах, то необходимо отметить, что в Совете Безопасности ООН Китай поддержал российскую точку зрения о том, что политическая ситуация в Беларуси – ее внутреннее дело, а не предмет для международного разбирательства. Скорее всего, Пекин и далее будет формировать подход к белорусской ситуации исходя главным образом из контекста своего взаимодействия с Россией [1]. При этом необходимо отметить, что в белорусских СМИ поддержка со стороны Китая очень активно освещалась, чего не было в китайских СМИ. Это свидетельствует о важности Китая как партнера для Беларуси.

Деятельность массмедиа Китая и Беларуси определяется приоритетами государственной информационной политики этих стран, основой которой является утверждение возрастающей роли КНР в глобальном пространстве, стремление к самостоятельному определению своего медийного образа. Адекватно сформированный, устойчивый, понятный общественности медийный образ государства может стать весомым фактором успешности его функционирования на международной арене. Также интерес представляет деятельность массмедиа Китая и Беларуси по формированию «экспортируемых» коммуникативных установок, ориентированных на прогнозируемо толерантное восприятие зарубежной аудиторией (например, «миролюбие», «лидерство», «добрососедство», «ответственность», «достоинство» и т.п.). Стратегия реализации Китаем политики «мягкой силы» в информационном пространстве позволяет перенять опыт адаптации произведенного медиаконтента под потребности различных национальных и социокультурных групп, соблюдения баланса национальных и наднациональных интересов в процессе информационного обмена.

Список использованной литературы

1. Кашин, В. Как появился миф об особых отношениях Китая и Беларуси [Электронный ресурс] / В. Кашин. – Режим доступа: <https://russiancouncil.ru/analytics-and-comments/comments/kak-poyavilsya-mif-ob-osobykh-otnosheniyakh-kitaya-i-belorussii>. – Дата доступа: 15.03.2021.
2. Russian.News.Cn СИНЬХУА Новости. Эксклюзив: Дружба и сотрудничество между Беларусью и Китаем и их народами имеют стратегическое значение для обеих стран [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://russian.news.cn/2021-02/19/c_139751819.htm. – Дата доступа: 15.03.2021.
3. Буевич, А. Китайский технопарк под Смолевичами угрожает экологии Минска / А. Буевич // Комсомольская правда в Беларуси. – 2013. – № 89. – С. 4.
4. Буевич, А. Китайский технопарк будет на водозаборе, из которого пьет воду Минск / А. Буевич // Комсомольская правда в Беларуси. – 2013. – № 75. – С. 8.
5. Бабицкий, С. Шипящий нянь / С. Бабицкий // Комсомольская правда в Беларуси. – 2013. – № 58. – С. 55.

6. Залесский, Б. Л. Вектор партнерства – Китай : сб. ст. / Б. Л. Залесский. – Palmarium Academic Publishing, 2019. – 188 с.
7. Государственное информационное агентство Китая «Синьхуа» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://xinhuanet.com>. – Дата доступа: 15.03.2021.
8. Цзе, Ч. Продвижение положительного имиджа Китая в традиционных СМИ и медиа нового типа / Ч. Цзе // Медиаскоп. – 2018. – № 2. – С. 11.
9. СИНЬХУА Новости [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://search.news.cn/?lang=ru#search/0/Беларусь%20/6/>. – Дата доступа: 15.03.2021.
10. Сайт газеты «Жэньминь жибао» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://search.people.com.cn/language/russian/getResult.jsp>. – Дата доступа: 15.03.2021.
11. Беларусь всемерно способствует сопряжению инициативы «Пояс и путь» с интеграционными процессами в ЕАЭС [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russian.people.com.cn/n3/2020/1125/c31519-9788912.html>. – Дата доступа: 15.03.2021.
12. Хунянь, Юй. Конструирование имиджа Китая в печатных СМИ Республики Беларусь / Юй Хунянь // Вестник БДУ. Сер. 4. – 2014. – № 3. – С. 47–51.
13. Ли, Фэй. Сотрудничество Беларуси и Китая в сфере СМИ / Фэй Ли // Государства Центральной и Восточной Европы в исторической перспективе : сб. ст. Третьей Междунар. науч. конф., Пинск, 30 нояб.–1 дек. 2018 г. / Полес. гос. ун-т ; редкол.: Р. Гауга [и др.]. – Пинск, 2018. – С. 409–413.
14. Цао, Цин. Формирование имиджа Китая в белорусских средствах массовой информации / Цин Цао // Корпоративные стратегические коммуникации: тренды в профессиональной деятельности : материалы Третьей Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 8–9 окт. 2020 г. / Беларус. гос. ун-т ; редкол.: О. М. Самусевич (отв. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2020. – С. 76–81.
15. Лях, А. Будет ли кризис в Китае, и обвалит ли он мировую экономику? [Электронный ресурс] / А. Лях. – Режим доступа: <https://neg.by/novosti/otkrytj/budet-li-krizis-v-kitae?highlight=%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9>. – Дата доступа: 16.03.2021.
16. Наривончик, Д. Не Россией единой: Китай, Германия, Украина, Великобритания. Эти страны сегодня обеспечивают диверсификацию белорусской внешней торговли [Электронный ресурс] / Д. Наривончик. – Режим доступа: <https://neg.by/novosti/otkrytj/ne-rossiej-edinoj?highlight=%D0%BA%D0%B8%D1%82%D0%B0%D0%B9>. – Дата доступа: 16.03.2021.
17. Восемь граней Пояса и Пути [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://russian.people.com.cn/n3/2019/1118/c95181-9633071.html>. – Дата доступа: 16.03.2021.

Tang Rongyan (Minsk)

CHINA'S AND BELARUS'S MASS MEDIA FUNCTIONING AS A RESOURCE FOR MAINTAINING STABILITY BETWEEN THE COUNTRIES

Keywords: mass media, China, Belarus, international relations, media space, media technologies.

Summary. The article analyzes the print media of China and Belarus in the context of the state international policy priorities. The research methodology is represented by aspect, conceptual, process, and predictive approaches. The strategic priorities of China's and Bela-

rus's mass media functioning as a resource for maintaining stability of the countries relations are identified.

К содержанию

УДК 821.161.1.09"18"

АНДРЕЙ ТЮШКЕВИЧ

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

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

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ПРОСТРАНСТВО В ТВОРЧЕСТВЕ А. С. ПУШКИНА

Ключевые слова: Петербург, А. С. Пушкин, ода, роман, поэма, пространство.

Аннотация. Статья посвящена восприятию Петербурга А. С. Пушкиным и созданному им специфическому художественному пространству этого города в произведениях разных поэтических жанров.

К теме Петербурга обращались многие поэты и писатели. В русской литературе, да и в сознании общества в целом Петербург с момента своего возникновения воспринимался как новая столица, как символ новой России, символ ее будущего. Для русской литературы тема Петербурга, города, соединившего отсталую Россию с Европой, стала совершенно особой. Вместе с тем в сознании писателей, некоторых видных исторических деятелей Петербург уже на рубеже XVIII–XIX вв. был воплощением противоречий исторического развития страны. В русской поэзии этого времени запечатлен образ Петербурга декабристов, города больших надежд, благородных стремлений, города А. С. Пушкина. Известен фантастический Петербург Н. Гоголя, мистический Петербург Ф. Достоевского, но впервые разнообразный и емкий образ этого необычного города предстает в поэзии А. С. Пушкина.

В Петербурге А. С. Пушкин провел более трети своей жизни – лучшие годы юности и зрелости, наивысшего напряжения духовных сил, творческого подъема и бранных житейских проблем. С ним связана, наконец, трагическая развязка – дуэль на Черной речке как символ страданий и фатализма в судьбе поэта. Ни один город не был им воспет с таким высоким чувством, как «град Петров», и в самых разных жанрах: поэмах, романе, стихах, письмах. Но Петербург в восприятии великого поэта оставался всегда двойственным. Это был город его друзей и соратников, символ величия России, но в то же время – столица империи, дом самодержавцев российских, оплот русской научной мысли и придворного общества. Вот откуда идут столь различные образы Петербурга в творчестве А. С. Пушкина.

С одной стороны, известные всем со школьной скамьи строки «Люблю тебя, Петра творенье...» создают образ величавой столицы на Неве, города «задумчивых ночей». А с другой стороны, возникает другой образ:

Город пышный, город бедный,
Дух неволи, стройный вид,
Свод небес зелено-бледный,
Скука, холод и гранит [4, с. 150].

В маленькой альбомной миниатюре «Город пышный...» поэт фиксирует главную черту Петербурга – его двойственность, контраст пышной официальности столицы и ее обратной стороны, связанные с индивидуальным восприятием города. В письме Н. М. Языкову в Дерпт от 14 июня 1928 г. А. С. Пушкин писал:

И я с веселою душою
Оставить был совсем готов
Неволю Невских берегов –
И что ж? Гербовые заботы
Схватили за полы меня
И на Неве, хоть не охоты,
Окованным остался я! [4, с. 72].

Впервые образ Петербурга появляется в пушкинской оде «Вольность» (1817). Поэт включает в это стихотворение петербургские образы, которые позже разовьются в его творчестве. За это и некоторые другие стихотворения А. С. Пушкин был выслан из Петербурга, возвратился поэт через семь лет уже в другую столицу, с иным укладом. Этот образ Петербурга придется по вкусу последующим эпохам, он войдет в прозу XIX в. и в поэзию Серебряного века.

Петербург во всем его многообразии представлен в стихотворном романе «Евгений Онегин» (1823–1831). Названный В. Г. Белинским «энциклопедией русской жизни», роман показывает в первую очередь разностороннюю жизнь Петербурга начала XIX в. Это город декабристский, высокодуховный, ожидающий перемен, в нем царит атмосфера приподнятости и пережитой когда-то поэтом «вольности святой». В Петербурге начинается и заканчивается повествование, образ лодки, плывущей по Неве, рождает итальянские ассоциации и оправдывает метафорическое название столицы – «Северная Венеция»:

Лишь лодка, веслами махая,
Плыла по дремлющей реке:

И нас пленяли вдалеке
Рожок и песня удалая [2, с. 7].

Первая глава «Евгения Онегина» написана Пушкиным в Кишиневе, т. е. это былые впечатления о столице. По сути, в романе два Петербурга: «онегинский» и авторский, собственно пушкинский. Первый – светский, с балами, суетой, с весьма однообразной жизнью столичного дворянина, которому нужно владеть французским, «легко мазурку танцевать и кланяться непринужденно». Для Онегина Петербург – не столько русский город, сколько европейский, ориентированный на западную традицию. Онегин не видит того Петербурга, который нравится автору:

Что ж мой Онегин? Полусонный
В постелю с бала едет он:
А Петербург неугомонный
Уж барабаном пробужден [2, с. 26].

Описания онегинского Петербурга плавно сменяются авторским: город пробуждается не колокольным звоном, но барабаном – так А. С. Пушкин подчеркивает военный статус столицы. Легкая ирония в описании обыденной жизни Петербурга сочетается с любовью к его мелочам и деталям: «Встает купец, идет разносчик,/ На биржу тянется извозчик,/ С кувшином охтенка спешит...» [2, с. 23].

Так входит в русскую литературу мотив «разного Петербурга». Необычный образ Петербурга появляется в поэме Пушкина «Медный всадник» (1833), произведении, подарившем городу символ, известный сейчас во всем мире. В поэме звучит гимн величию города [3, с. 70].

Живя в Петербурге, столице и оплоте русского самодержавия, А. С. Пушкин не мог не видеть значения этого города, историю его создания для России. Когда поэт писал поэму «Медный всадник», он был уже в поре зрелости, считался признанным основателем русской реалистической прозы. Вступление к «Медному всаднику» написано в торжественном, классическом стиле, который резко отличается от стиля всех других частей поэмы. Поэтому оно часто воспринимается как самостоятельное произведение. От повествовательных частей поэмы вступление отличается прежде всего своим торжественно-ликующим тоном. Его часто называют гимном великому городу. Описывая наводнение, случившееся в Петербурге 7 ноября 1824 г., А. С. Пушкин создал очень выразительную картину [3, с. 24].

Как и в «Евгении Онегине», А. С. Пушкин живо описывает каждодневные заботы горожан разных сословий, динамику города, его неповторимый ритм. Неугомонному Петербургу нет дела до конкретного малень-

кого человека Евгения, чье счастье стихия забрала, отобрав ум. Безумие описано автором весьма точно: «тихонько стал водить очами с боязнью дикой на лице». А. С. Пушкин завершает историю гибелью Евгения, но не завершает тему государства. Власть как инструмент насилия подавляет человека, он бесправен и ничего не может противопоставить произволу власти, пока, зубы стиснув, пальцы сжав, как обуянный силой, черный человек не начнет противостоять ей.

В «Медном всаднике» (1833) тема Петербурга приходит к логическому завершению. Его «кумир на бронзовом коне» готов мстить Евгению за бессильный бунт против несправедливости жизни. В гибели Евгения виновно не только наводнение, но и Медный всадник, сделавший маленьких людей заложниками своих величественных планов. «Маленькие люди» умирают, но великий город остается жить – вот главный итог поэмы, в котором А. С. Пушкин сформировал свое отношение к Петербургу.

После А. С. Пушкина к образу медного всадника обращались многие поэты: А. Блок, М. Волошин, В. Брюсов, В. Маяковский, Б. Пастернак. Но в годы испытаний именно А. С. Пушкина («Красуйся, град Петров, и стой неколебимо, как Россия») поддерживали людей в блокадном Ленинграде, когда 10 февраля 1942г., не сговариваясь друг с другом, несколько ленинградцев около трех часов встретились на Мойке, под аркой у той заветной двери, через которую 105 лет назад вынесли раненого Пушкина [1, с. 140].

Таким образом, в поэзии А. С. Пушкина представлен разнообразный Петербург – реальный город с его улицами и реками, неоднозначный с точки зрения истории и жизни обывателя, символ России и мистическое пространство, помпезная столица и просто любимое место поэта.

Список использованной литературы

1. Анциферов, Н. П. Душа Петербурга / Н. Анциферов ; послесл. А. Марголиса. – Л. : Лира, 1990. – 249 с.
2. Пушкин, А. С. Собр. соч. : в 10 т. / А.С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1984. – Т. 3 – 169 с.
3. Пушкин, А. С. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. – М. : Худож. лит., 1981.– 255 с.
4. Пушкин, А. С. Медный всадник: Книга для чтения с иллюстрациями А. Бенуа и комментариями / А. С. Пушкин. – М. : Русский язык, 1980. – 89 с.

Tyushkevich Andrey (Brest)

ST. PETERSBURG SPACE IN THE POETRY OF A. S. PUSHKIN

Keywords: St. Petersburg, A.S. Pushkin, ode, novel, poem, space.

Summary. The article is devoted to the influence St. Petersburg had on A. Pushkin and the specific artistic space of this city created in texts of different poetic genres.

К содержанию

УДК 811.161.3'27

АЛЕНА ЧАЛЮК

Беларусь, Брэст, Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт імя А. С. Пушкіна
Навуковы кіраўнік – Т. А. Кісель, канд. філал. навук, дацэнт

НАЗВЫ ДЭКАРАТЫЎНЫХ РАСЛІН У ГАВОРКАХ БЯРОЗАЎШЧЫНЫ

Ключавыя словы: батанічныя намінацыі, матываваныя назвы, рэгіянальныя лексемы, дэкаратыўныя расліны, кветкавыя расліны.

Анотацыя. У артыкуле аналізуюцца назвы дэкаратыўных кветкавых агародных і пакаёвых раслін, што адзначаюцца ў гаворках Бярозаўшчыны. Вызначаецца іх навуковы адпаведнік, прыводзяцца прыклады ўжывання ў дыялектнай мове, якія зафіксаваны ў выніку апытання прадстаўнікоў рэгіёна.

Дыялектныя назвы раслін з'яўляюцца арыгінальным і цікавым матэрыялам для лінгвістычнага даследавання. Гэтыя своеасаблівыя адзінкі народнай мовы адлюстроўваюць шматвяковы вопыт назіранняў чалавека за навакольным светам і ўменне даваць непаўторныя назвы з'явам прыроды. Найменні дэкаратыўных агародных і пакаёвых раслін з'яўляюцца групай батанічных намінацый, якія дыялектнымі слоўнікамі і даведнікамі фіксуюцца абмежавана. Інтэнсіўнае выкарыстанне розных новых відаў раслін, што актыўна культывуюцца для азелянення і ўпрыгожвання населеных пунктаў і памяшканняў, і адпаведна іх назваў, назіраецца ў апошнія дзесяцігоддзі. Батанікі працуюць над вырошчваннем новых відаў кветкавых раслін, завозяцца незвычайныя экзатычныя расліны з іншых краін – усе гэтыя прадстаўнікі флоры паступова знаходзяць пашырэнне ў дэкаратыўным раслінаводстве нашай краіны (у садах, пакоях, на клумбах і г. д.). Таму вывучэнне намінацый дэкаратыўных агародных і пакаёвых раслін з'яўляецца актуальным у сучасным мовазнаўстве. У дадзеным артыкуле разглядаюцца назвы дэкаратыўных кветкавых агародных і пакаёвых раслін, якія зафіксаваны намі ў гаворцы прадстаўнікоў вёсак Здзітава, Малеч і Міхнавічы Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці ў выніку непасрэднага апытання жыхароў названых населеных пунктаў.

Бегонія ж. р. 'бягонія – дэкаратыўная, трапічная і субтрапічная расліна сямейства бягоніевыя з прыгожым перыстым лісцем': *Кветкі зусім невялікія ў бегоніі* (в. Здзітава).

Венерын волас м. р. 'адьянтум – папараць сямейства адьянтавыя з тонкім перыстым лісцем, пашыраная пераважна ў вільготных трапічных і субтрапічных лясах; на Беларусі вырошчваецца як дэкаратыўная': *Венерын волас вельмі лёгка вырасціць* (в. Здзітава).

Гартэнзія ж. р. ‘гартэнзія – дэкаратыўная расліна з белымі кветкамі ў буйных шчытападобных або мяцёлчатых суквеццях’: *Я толькі белую гартэнзію бачыла* (в. Здзітава).

Гваздзіка ж. р. ‘гваздзік – дэкаратыўная расліна з рознакаляровымі адзіночнымі кветкамі або ў мяцёлках, з махрыстымі або зубчастымі пялёсткамі’: *Гваздзіку за каліткай пасялі* (в. Малеч).

Геаргіна ж. р. ‘вяргіня – дэкаратыўная клубневая расліна з буйнымі кветкамі рознага колеру, якая цвіце ўвосень’: *Геаргін то у меня ўжэ няма* (в. Малеч).

Герань, пеларгонія ж. р. ‘пеларгонія – дэкаратыўная расліна з апушаным лісцем і белымі, ліловымі, ружовымі кветкамі, сабранымі ў рыхлае суквецце’: *Усе ведаюць, як герань моцна пахне* (в. Здзітава).

Гладзіолус м. р., **шпажнік** м. р. ‘гладыёлус – дэкаратыўная клубневая расліна з высокім прамастойным сцяблом, вузкім лісцем і лейкападобнымі кветкамі рознага колеру’: *У тым годзе забыла выкапаць гладзіолусы, то і замерзлі* (в. Малеч); *Нехта шпажнік і гладзіолусам называе* (в. Здзітава).

Драпачы мн. л. ‘касмея – травяністая расліна з галінастымі сцяблам і яркімі буйнымі кветкамі ў суквеццях-кошыках на доўгіх кветаносах’: *Ружовыя драпачы мне больш падабаюцца* (в. Здзітава).

Кактус м. р. ‘кактус – расліна з патоўшчаным рабрыстым зялёным сцяблом, пакрытым калючкамі’: *За кактусам можна і не даглядаць* (в. Здзітава), (в. Міхнавічы).

Кастрынка ж. р., **кацярынкi** мн. л. ‘астра – род травяністых раслін сямейства астравыя, які ўключае больш за 200 відаў, шырока распаўсюджаных у культуры як дэкаратыўныя расліны з прыгожымі кветкамі’: *Кастрынкi толькі жольты ў меня есць* (в. Малеч); *Кацярынкi вельмі адчувальныя да паліву* (в. Здзітава).

Козлікі мн. л. ‘званочак – травяністая расліна з ліловымі або цёмна-блакітнымі кветкамі, падобнымі па форме на маленькія званы’: *Козлікі обычна два раза квітнеюць* (в. Здзітава).

Коледá ж. р., **дзекабрыст** м. р. ‘зігакактус – род эпiфітнiх кактусаў, якія выкарыстоўваюцца ў пакаёвым раслінаводстве, цвіце з лістапада па студзень’: *У дзекабрыста лілова-ружовыя кветкі* (в. Здзітава).

Колючiй м. р. ‘алоэ – пакаёвая расліна з тоўстымі прадаўгаватымі калючымі па краях лістамі’: *Колючiй вырошчваюць часцей для лекаў* (в. Здзітава).

Лiлія ж. р., **лiліi** мн. л. ‘лілея – дэкаратыўная клубневая расліна з буйнымі кветкамі рознага колеру і формы’: *Лiліi перасадзіла на другi бок* (в. Малеч).

Мальва ж. р. ‘мальва – высокая расліна з яркімі буйнымі прыгожымі кветкамі ў пазухах лісця’: *Мальву выкапала, бо ўжо да окна даставала* (в. Малеч).

Маргарытка ж. р. ‘стакротка, маргарытка – расліна з вузкім лісцем у прыкаранёвай разетцы і суквеццем у выглядзе кошыка на бязлістай стрэлцы’: *Маргарыткі самі насеялісь* (в. Малеч); *Маргарыткі хорошы растуць* (в. Міхнавічы).

Огонёк м. р. ‘бальзаміна – садовая і пакаёвая расліна з кветкамі, якія густа сядзяць на галінах і сцябле’: *Вельмі папулярны гэты огонёк* (в. Здзітава).

Пазюрыкі мн. л. ‘календула – травяністая расліна з жоўтымі кветкамі’: *Пазюрыкі у народнай медыцыне часта выкарыстоўваюцца* (в. Здзітава).

Піона ж. р. ‘півоня – дэкаратыўная расліна з буйнымі белымі, ружовымі або чырвонымі адзіночнымі кветкамі’: *Люблю белыя піоны* (в. Малеч).

Рóза ж. р. ‘ружа – дэкаратыўная расліна з духмянымі рознакаляровымі кветкамі і сцяблом, пакрытым калючкамі’: *Эці розы тры разы на год цвітуць* (в. Малеч).

Строманта ж. р. ‘барвенак – расліна з ляжачымі сцяблінамі з вечназялёным лісцем’: *У строманты існуе многа гатункаў* (в. Здзітава).

Традзісканцыя ж. р. ‘традысканцыя – дэкаратыўная расліна з зялёным, лілова-чырвоным лісцем на сцяблах і дробнымі кветачкамі рознага колеру’: *Традзісканцыя не патрабуе асаблівага догляду* (в. Здзітава).

Фіялка ж. р. ‘фіялка – невысокая расліна з фіялетавымі, белымі ці рознакаляровымі кветкамі’: *Фіалкі на сонцы сохнуць* (в. Малеч).

Фікус м. р. ‘фікус – дэкаратыўная расліна з шырокімі авальнымі лістамі, якая вырошчваецца ў пакоях і аранжарэях’: *Фікусы могуць і да столі дарасці* (в. Здзітава).

Флòксы мн. л. ‘флèкс – дэкаратыўная расліна з яркімі духмянымі кветкамі белага, ружовага, фіялетавага і чырвонага колеру’: *Флоксы как зацвітуць, то пахацяць на вуліцы* (в. Малеч).

Цынія ж. р. ‘цынія – дэкаратыўная расліна з яркімі белымі, чырвонымі і ружовымі кветкамі, сабранымі ў суквецце-кошык’: *Цыніі тожэ разнай насеялась* (в. Малеч), (в. Міхнавічы).

Цюльпáн м. р. ‘цюльпан – дэкаратыўная расліна з вузкім лісцем у прыкаранёвай разетцы і буйнымі адзіночнымі кветкамі жоўтага, чырвонага колеру на высокай кветаножцы’: *Якая ж клумба без цюльпана?* (в. Здзітава); *А цюльпанов у меня разных есьць* (в. Малеч), (в. Міхнавічы).

Ченобры́вник м. р., **чернобры́вки** мн. л. ‘аксаміткі – травяністая расліна сямейства складанакветных з жоўтымі або карычневата-пурпурнымі кветкамі’: *Чернобрывки очень лёгка вырошчваць* (в. Здзітава); *Чернобрывником клумбы засеялі* (в. Малеч).

Такім чынам, у гаворцы вёсак Здзітава, Малеч, Міхнавічы Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці адзначаюцца разнастайныя назвы дэкаратыўных раслін, што вырошчваюцца на клумбах і ў пакоях. Гэта як поўныя адпаведнікі навуковых намінацый (*гартэнзія, герань, кактус, фікус, флуксы, цюльпан*), іх фанетычныя варыянты (*бегонія, традзісканцыя*), так і рэгіянальныя лексемы (*колючій, пазюрыкі, огонёк, чернобрыўкі* і інш.). Арыгінальныя мясцовыя найменні утрымліваюць у сабе яркія прыкметы раслін (напрыклад, *колючій* – на лісцях расліны ёсць калючкі; *огонёк* – расліна ярка цвіце ружовымі кветкамі, ствараючы ўражанне агеньчыка; *дзекабрыст* – расліна цвіце ў снежні (па-руску *декабрь*), *пазюрыкі* – паводле падабенства формы пладоў з пазюрамі ‘ногцямі’ [3, т. 7, с. 188], *строманта* ад слова *страміна* ‘драбіна’ з-за знешняга падабенства да драбіны [3, т. 12, с. 316] і г. д.). Гэтыя матываваныя адпаведнікі робяць навуковую тэрміналогію зразумелай для непрафесіянала і часта знаходзяць большае распаўсюджанне ў паўсядзённым маўленні, чым навуковыя назвы.

Прааналізаваны матэрыял службыць яркім прыкладам таго, наколькі багатая і разнастайная дыялектная батанічная лексіка Бярозаўшчыны. У ёй выяўляецца своеасаблівы погляд чалавека на акаляючую рэчаіснасць. Захаваўшы традыцыі у намінацыі раслін дапамагае перадаваць па спадчыне самае каштоўнае, што ёсць у кожнага жыхара – яго духоўнасць і культуру.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Кісель, Т. А. Назвы дэкаратыўных і пакаёвых раслін у гаворках Брэсцка-Пінскага Палесся / Т. А. Кісель // Дыялекталогія і гісторыя беларускай мовы. Матэрыялы Міжнар. навук. канф. Мінск, 15–16 крас. 2008 г.; Інстытут мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі. – Мінск, 2008. – С. 122–125.
2. Раслінны свет : тэматычны слоўнік / склад. В. Д. Астрэйка [і інш.]; навук. рэд. Л. П. Кунцэвіч, А. А. Крывіцкі. – Мінск : Беларус. навука, 2001 г.
3. Этымалагічны слоўнік беларускай мовы. Т. 1–14. – Мінск : Навука і тэхніка, Беларус. навука, 1978–2017. – Т. 7. – 1991. – 315 с. ; Т. 12. – 2008. – 366 с.

Alena Chaliuk (Brest)

THE NAMES OF ORNAMENTAL PLANTS IN THE DIALECTS OF BEREZA DISTRICT

Keywords: botanical nominations, motivated names, regional lexemes, ornamental plants, flowers.

Summary. The article analyzes the names of ornamental garden and indoor flowers, which are noted in the dialects of Bereza region. Their scientific synonyms are presented, and examples of their use in the dialects, which were recorded as a result of the local survey are given.

К содержанию

УДК 821.161.3

МАРЫНА ШВАКАВА

Беларусь, Магілёў, Магілёўскі дзяржаўны ўніверсітэт імя

А. А. Куляшова

Навуковы кіраўнік – Т. І. Борбат, канд. філал. навук

**СПЕЦЫФІКА РАЗВІЦЦЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРНАЙ
КАЗКІ: ГІСТАРЫЧНЫ АСПЕКТ**

Ключавыя словы: літаратурная казка, жанр, фальклор, літаратурны напрамак, народная казка, рамантызм.

Анотацыя. У артыкуле вызначаны асноўныя этапы станаўлення і развіцця беларускай літаратурнай казкі. Адзначана, што трывалай асновай аўтарскай казкі стала народная казка з яе багатымі традыцыямі і шматвяковай мудрасцю.

У слоўніку літаратуразнаўчых тэрмінаў І. У. Ялынцава адзначае: “Казка – апавадальны твор вуснай народнай творчасці пра выдуманая падзеі з удзелам чарадзейных, фантастычных сіл <...>. Літаратурная казка – казка, якая мае канкрэтнага аўтара” [2, с. 53, 103].

Літаратурная казка – жанр складаны, шматпланавы і малавывучаны, асабліва на постсавецкай прасторы. Азначэнні жанру – літаратурная (аўтарская, пісьменніцкая казка) – указваюць на адну з яго галоўных асаблівасцей, па якой яго адрозніваюць ад казкі фальклорнай: наяўнасць аўтара-пісьменніка, прысутнасць у тэксце аўтарскага пачатку, індывідуальнага стылю пісьменніка-творцы. Літаратурная казка бярэ пачатак у казцы народнай, але індывідуальны аўтарскі вымысел, супрацьпастаўлены фальклорнай традыцыі, істотна адрознівае адпаведныя жанры ў фальклору і літаратуры.

З’яўленне першых прыкладаў літаратурнай казкі можна аднесці яшчэ да часоў Антычнасці (напрыклад, устаўная казка пра Амура і Псіхею ў рамане Апулея “Метамарфозы, ці Залаты асёл”) ці яшчэ раней, за некалькі тысяч год да нашай эры, калі лічыць казкамі некаторыя ўстаўныя гісторыі ў індыйскім эпасе “Махабхарата”, аўтарства якіх прыпісваецца мудрацу В’ясы. Аднак станаўленне літаратурнай казкі як асобнага жанру, са сваімі адметнымі рысамі, уласцівасцямі, пачынаецца з эпохі Асветніцтва ў Еўропе (менавіта да гэтага перыяду адносіцца творчасць выдатнага французскага казачніка Шарля Перо). Да казачнага жанру звярталіся Л. дэ Віландрон, графіня Д’Ануа, К. М. Віланд, І. К. Музэус, творы якіх у нас амаль невядомыя.

Канчаткова сфарміраваўся і дасягнуў росквіту жанр літаратурнай казкі ў эпоху рамантызму. Гэты жанр якраз і дапамагае выявіць эстэтыку рамантызму, важнейшымі адметнасцямі якой з’яўляюцца апора на фальклор, асаблівая ўвага да цудоўнага, незвычайнага, фантастычнага. Гэтыя адметнасці – вызначальныя як для літаратурнай, так і для фальклорнай казкі. Адзін з галоўных прынцыпаў рамантызму – прынцып проціпастаўлення рэальнага свету і свету мроі – мае пачатак у народнай чарадзейнай казцы, якая стала асновай казкі аўтарскай. У сучаснай літаратуры гэты прынцып дасягнуў найбольшага росквіту ў жанры фэнтэзі, дзе наяўнасць паралельных рэальнасцей з’яўляецца адной з самых істотных прыкмет гэтага жанру.

Адметная рыса, якая таксама выразна выявілася ў літаратурнай казцы, – гэта ўзаемапранікненне жанраў. Сінтэз найперш тычыцца фальклорных жанраў, якімі натхняліся і якія літаратурна апрацоўвалі пісьменнікі-казачнікі, пачынаючы з эпохі Асветніцтва і да нашага часу. Аднак літаратурныя казкі могуць быць падобнымі не толькі да фальклорных казак (чарадзейных, анімалістычных, бытавых, авантурных), але і да легенд, паданняў, былічак, анекдотаў і жартаў. У адной і той жа казцы могуць змешвацца прыкметы некалькіх фальклорных жанраў. Напрыклад, казка-верш Якуба Коласа “Дзед і мядзведзь” больш за ўсё нагадвае народны анекдот ці жарт – у ёй з дасціпным гумарам апавядаецца пра смешнае здарэнне, калі дзед “асядлаў” мядзведзя, прыняўшы яго за кабылу.

Трывала захоўваецца ў літаратурных казках такая рыса рамантызму, як вылучэнне на ролю галоўных герояў творчых асоб, людзей мастацтва. У аўтарскіх казках такія героі не проста ставяцца вышэй за натоўп, яны надзяляюцца звышнатуральнымі магчымасцямі. Так, у паэме-казцы Максіма Танка “Казка пра музыку” галоўны герой меў “жывую” жалейку, якая іграла настолькі цудоўна, што ўсе людзі, слухаючы яе, рабіліся шчаслівымі, і нават дрэвы, вецер і зоры смяяліся і пускаліся ў скокі. Паслы злога цара скралі ў Музыкі жалейку, але ні ў каго больш не атрымоўвалася іграць на ёй так цудоўна – на гэта быў здольны толькі Музыка. Чароўнай была не сама жалейка, гэта Музыка ажыўляў яе сваім талентам: “Вось які быў з Музыкі Мастак-Чарадзей!” [3, с. 44].

Для станаўлення аўтарскай казкі як асобнага жанру вялікае значэнне мела таксама цікавасць пісьменнікаў-рамантыкаў да псіхалагізму. Псіхалагічныя партрэты персанажаў, матывіроўкі іх паводзін, цікаўнасць да душэўных перажыванняў і памкненняў – рыса, якая адрознівае літаратурную казку ад народнай, у якой персанажы з’яўляюцца стабільнымі, замацаванымі традыцыйнымі тыпамі, дзе няма псіхалагічных характарыстык.

У сваёй творчасці да літаратурнай казкі звярталіся многія пісьменнікі-рамантыкі: браты Грым, Наваліс, Л. Цік, К. Brentana, Шамісо,

Э. Т. А. Гофман, В. Гауф, Ш. Надье, Ж. Санд, Л. дэ Лефевр, графіня дэ Сегюр. У беларускай літаратуры першай паловы XIX ст. гэта творы Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня” і “Драўляны Дзядок і кабета-інсекта”, якія непасрэдна звязаны з беларускім фальклорам.

Такім чынам, рамантызм спрыяў афармленню аўтарскай казкі як жанру і аказаў вялікі ўплыў на яе далейшае развіццё. Гэта выявілася, напрыклад, у тым, што пісьменнікі, звяртаючыся да жанру казкі, часта пачынаюць працаваць па сутнасці ў рэчышчы традыцый рамантызму, выкарыстоўваюць паэтыку гэтага напрамку. Выразныя рысы рамантызму маюць творы М. Танка, Р. Баравіковай. Яскравым рамантыкам быў і Уладзімір Караткевіч – адзін з класікаў айчыннай літаратуры (кніга казак “Вясна ўвосень”).

На першых этапах развіцця рамантызму аўтарскія казкі былі шмат у чым падобныя да народных, многія з’яўляліся па сутнасці проста літаратурнымі апрацоўкамі фальклорнага матэрыялу (гэта тычыцца, напрыклад, казак братаў Грым).

Напачатку станаўлення рэалізму літаратурная казка ўсё больш адыходзіць ад свайго фальклорнага “прататыпа”, набывае рэалістычныя рысы, насычаецца бытавымі падрабязнасцямі, усё больш выяўляе індывідуальны аўтарскі пачатак. Адбываецца таксама парушэнне структуры сюжэта, характэрнай для казак народных, з’яўляюцца не характэрныя для фальклору вобразы. Нарэшце з’яўляюцца казкі, зусім не падобныя па сваім сюжэце і вобразнай сістэме да казак народных. Гэтая тэндэнцыя з цягам часу ўзмацняецца.

У XX–XXI ст. жанр літаратурнай казкі працягвае плённа развівацца ў некалькіх напрамках. Гэта, па-першае, узмацненне аўтарскага пачатку ў казцы. Па-другое, плённае развіццё вершаваных казак. Да вершаваных казак звярталіся ў сваёй творчасці многія беларускія пісьменнікі: Васіль Вітка (“Генерал верабей”, “Казка пра зязюлю”, “Казкі і краскі” і інш.), Уладзімір Дубоўка (“Цудоўная знаходка”, “Мілавіца” і інш.). На думку С. Шамякінай, “гэтую тэндэнцыю можна лічыць адной з праяў першай, таму што фальклорныя казкі вершаванымі не бываюць” [5, с. 97].

Прыкметная з’ява сучаснай літаратурнай казкі – ускладненне сюжэту твора, павелічэнне яго памеру. У большасці сваёй фальклорныя казкі – гэта творы невялікага памеру і, звычайна, з адной сюжэтнай лініяй; літаратурныя ж казкі могуць нагадваць аповесці – мець вялікі памер, некалькі сюжэтных ліній, мноства другарадных і эпизадычных персанажаў. Напрыклад, аповесць-казка “Сярэбраная табакерка” Змітрака Бядулі, у аснову сюжэта якой пакладзена народная казка аб паланенні палешуком смерці, якую ён пасадзіў у табакерку. Адметнасць кампазіцыі казкі заключаецца ў спалучэнні рэалістычна-бытавога плана з казачна-

фантастычным. Сюжэт аповесці-казкі пабудаваны на барацьбе паміж Дзіда-дзедам, яго сябрамі (Люсенька, шавец Юрка Дратва, паляўнічы Саўка, аптэкар Савіцкі, скамарохі) і памагатымі Смерці (пані Сарачынская, кароль Пінг-Понг, кардынал Баніфаций, папа Кій дзесяты). Смерць імкнецца вырвацца з дзедавай табакеркі.

Своеасаблівым развіццём літаратуры казачна-фантастычнага характару можна лічыць фэнтэзі – адзін з самых папулярных у наш час літаратурных напрамкаў, які складаецца на сённяшні дзень ужо з мноства відаў і жанраў. Адным з папулярных у пісьменнікаў фэнтэзі прыёмаў з’яўляецца пераасэнсаванне вядомых фальклорных казачных сюжэтаў. Казачныя матывы пры гэтым дапаўняюцца рэалістычнымі рысамі, фэнтэзі па сутнасці пераасэнсоўвае казачную рэальнасць як рэалістычную (у рэчышчы рэальнасці Другаснага Свету, які ствараецца пісьменнікам у творы). Напрыклад, цыкл казак Пятра Васючэнкі “Прыгоды паноў Кубліцкага ды Заблоцкага”.

С. Шамякіна на падставе падобнасці ці непадобнасці да фальклорных жанраў вылучае тры віды літаратурных казак [5].

Да першага віду адносяць аўтарскія казкі, сюжэт якіх поўнасцю супадае з сюжэтам народнай казкі. Пры гэтым назіраецца поўнае запазычанне структуры сюжэта, матываў, вобразаў. Разыходжанне можа быць ў форме – даволі частым выпадкам з’яўляецца перапрацоўка аўтарам казкі ў вершаваную форму (фальклорныя казкі – творы праявілі і ў вершаванай форме не сустракаюцца). Казкі таксама можа надавацца выразна дыдактычны сэнс з дапамогай ўвядзення ў канец твора маралі. Заўважым, што фальклорныя казкі па форме маюць эстэтычную, забаўляльную функцыю, мараль у іх ніколі прама не выказана, яна хаваецца ў падтэксце. Пісьменнікі ж парушаюць гэтае правіла. Больш за тое, у літаратурную казку могуць уключацца пейзажныя замалёўкі ці разгорнутыя партрэтныя і псіхалагічныя апісанні персанажаў.

Напрыклад, казка Уладзіміра Дубоўкі “Хто дужэйшы” (напісана ў вершаванай форме) заснавана на вельмі распаўсюджаным у многіх народаў матыве, калі розныя прыродныя стыхіі і аб’екты, што дзейнічаюць у якасці персанажаў (Сонца, Мароз, Вецер, Гара, Лес), просяць у чалавека вырашыць спрэчку: хто з іх самы моцны. У розных варыянтах фальклорных твораў гэтая спрэчка можа вырашацца па-рознаму, у пісьменніка ж робіцца выснова, што праца чалавека мацнейшая за ўсе прыродныя стыхіі [5, с. 95].

Да другога віду літаратурных казак адносяцца казкі, у якіх назіраецца частковае супадзенне літаратурнай казкі з фальклорным матэрыялам. Літаратурная казка запазычвае з фальклорнай толькі тыповую структуру сюжэта, агульную спецыфіку вобразнай сістэмы, часам тыпова

народныя моўныя канструкцыі. Канкрэтнае ж нападўненне сюжэта і вобразаў іншае. Прычым такая з’ява можа назірацца ў рознай ступені выяўленасці – ад выкарыстання ў казцы персанажаў, нетыповых для народных твораў, парушэння характарыстык ці ўзаемаадносін персанажаў, структуры сюжэта да перанясення часу дзеяння ў нашы дні (пры захаванні агульных характарыстык адпаведных фальклорных жанраў) ці проста ў канкрэтна абазначаны час і месца дзеяння, што не ўласціва для фальклорных твораў. Увага да псіхалогіі персанажаў ці шмат апісанняў прыроды таксама складаюць істотнае адрозненне адпаведнай літаратурнай казкі ад народных. Асаблівую групу складаюць казкі, частка дзеяння якіх цалкам супадае з канкрэтным фальклорным сюжэтам, а другая частка, зусім непадобная да яго, з’яўляецца аўтарскім пераасэнсаваннем адпаведнага сюжэта.

Напрыклад, казка Уладзіміра Караткевіча “Вужыная каралева” сюжэтна блізкая да літоўскай народнай казкі “Эгле – каралева вужоў”. Некалькі варыянтаў народнай казкі пра замужжа дзяўчыны з каралём (царом) вужоў зафіксавана і на тэрыторыі Беларусі. Пры гэтым У. Караткевіч значна белетрызуе архаічны сюжэт, дадае дыялогі, маляўнічыя пейзажныя апісанні: “Падплыў да берага дубовы човен, аплецены белаю лілеяю, і павезлі яе цераз раку, цераз межатокі дрыгвяныя, дзе толькі аднаму вузкаму палескаму чоўну плысці. К захаду сонца прыплыў човен на далёкую выспу. Уся яна пушчаю дрымучай абрасла, хмелем перавілася, павуціннем пераблыталася. І пасярод гэтага царства мёртвага, бязладдзя суворага стаіць палац закінуты з дзевяццю вежамі, а вакол яго па ставу нячутка плаваюць чорныя лебедзі. І ўсё як быццам сон здушыў: ціха, як на могілках” [4, с. 41]. Сюжэт твора – казачны, але ў канцы пісьменнік засяроджвае ўвагу рэцыпіентаў на тым, што чалавечыя характары Дуба, Бярозы, Яліны і Асіны (дзяцей галоўнай герані Яліны ад вужынага цара) абумовілі ўласцівасці адпаведных дрэў, у якія яны ў канцы казкі ператварыліся. Такія тлумачэнні характэрныя для этыялагічных паданняў.

Да трэцяга віду літаратурных казак адносяцца творы, якія цалкам непадобныя да фальклорных жанраў. Яны маюць іншую структуру сюжэта і яго канкрэтнае змястоўнае нападўненне, іншую вобразную сістэму, нават іншы характар казачнай неверагоднасці. Супадзенне з фальклорным матэрыялам, калі яно ўвогуле ёсць, мае эпізядычны характар. Так, у вершаванай казцы Рыгора Барадуліна “Ці пазяхае бегемот?” героямі з’яўляюцца розныя зьяры (заяц, кот, крот, бугай, бегемот) і аўтар-апавядальнік. Структура сюжэта твора нетыповая для народных казак пра жывёл (разгортванне сюжэта ў большай частцы твора адбываецца не ў дзеяннях персанажаў, а праз іх дыялог паміж сабой), аўтарскі пачатак выяўлены надзвычай моцна. Змест казкі – некалькі незразумела-камічнае жаданне

звяроў даведацца аб тым, ці пазыхае бегемот – таксама абсалютна нехарактэрны для фальклору. Персанажы-звяры ў творы Р. Барадуліна не выяўляюць нейкіх тыпаў характараў (што характэрна для народных анімалістычных казак) [1, с. 3].

Такім чынам, беларуская літаратурная казка мае працяглую гісторыю развіцця. Яе трывалае апірышча ў шматвяковай мудрасці продкаў, што назапасілі казкі народныя. Менавіта народная казка дала жыццё літаратурнай. Паступова літаратурная казка стала паўнаўнаваартасным напрамкам мастацкай літаратуры. Сёння гэты жанр універсальны, ён адлюстроўвае з'явы навакольнай рэчаіснасці, яе праблемы, дасягненні, поспехі і няўдачы.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Барадулін, Р. І. Ці пазыхае бегемот? : вясёлыя вершы, казкі, прыбабункі / Р. Барадулін ; малюнкi А. Шэверава. – Мінск : Юнацтва, 1981. – 159 с.
2. Елынцова, И. В. Словарь литературоведческих терминов для школьников / И. В. Елынцова. – Минск : Белорус. ассоц. «Конкурс», 2012. – 144 с.
3. Казкі беларускіх пісьменнікаў: для мал. шк. узросту / маст. М. Дз. Рыжы. – Мінск : Юнацтва, 1999. – 334 с.
4. Караткевіч, У. С. Вясна ўвосень : казкі : для мал. шк. узросту / У. С. Караткевіч ; мастак В. П. Славук. – Мінск : Юнацтва, 2000. – 77 с.
5. Шамякіна, С. Беларуская літаратурная казка / С. Шамякіна // Польша. – 2008. – № 8. – С. 92–97.

Marina Shvakova (Mogilev)

THE SPECIFICS OF BELARUSIAN LITERARY FAIRY TALE DEVELOPMENT: THE HISTORICAL ASPECT

Keywords: literary fairy tale, genre, folklore, literary trend, folk tale, romanticism.

Summary. The main stages of formation and development of Belarusian literary fairy tale are considered in the article. The firm basis of the author's fairy tale is believed to be the folk tale with its rich traditions and centuries-old wisdom.

К содержанию

УДК 808.26 – 541.2

НАСТАССЯ ШЭМЕТ

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

ЖАНРАЎТВАРАЛЬНАЯ РОЛЯ ПАЭТОНІМАЎ У ЗБОРНІКУ АЎТАРСКІХ КАЗАК “КАСМІЧНАЯ КНІГА”

Ключавыя словы: онім, паэтонім, антрапонім, “гаваркое імя”, тапонім, міфонім, заонім, геартонім, касмонім.

Анатацыя. У артыкуле разглядаецца анамастычная прастора зборніка аўтарскіх казак сучасных беларускіх пісьменнікаў “Касмічная кніга”. Аналізуецца прамагаваркія і ўскоснагаваркія асабовыя імёны, мянушкі, прозвішчы персанажаў і “фонавыя” онімы. Разгледжана роля кантэксту ў актуалізацыі вобразна-выяўленчых магчымасцяў казачных паэтонімаў. Выяўлена ўзаемасувязь жанравых асаблівасцяў аўтарскай казкі і онімаўжывання.

Няма ніводнага дарослага, а тым болей дзіцяці, якія б не любілі казкі. Таму несумненны інтарэс чытачоў розных узростаў выклікае зборнік “Касмічная кніга”. Укладальніцай яе з’яўляецца Раіса Андрэеўна Баравікова. Казкі, фантастычныя апавяданні, артыкулы пра знакамітых людзей, якія так ці інакш звязаны з космасам, змясціліся ў чатыры раздзелы: “Казачны Космас”, “Фантастычныя сустрэчы”, “Таямнічыя падарожжы”, “Людзі і Космас”. Героі твораў ажыццяўляюць захапляльныя падарожжы ў прасторы і часе, наведваючы Зорную краіну, Блакітную планету, Зніч-Гарадок і інш. Творы цікавыя і адметныя спалучэннем рэальнага і фантастычнага. Апошняя частка зборніка значна адрозніваецца ад папярэдніх, таму што ў ёй пададзена інфармацыя пра рэальных герояў – адкрывальнікаў Космасу.

Стварэнне казак, апавяданняў, аповесцяў, арыентаваных на дзіцячае ўспрыманне, патрабуе спецыфічных форм, сродкаў і прыёмаў, дзякуючы якім дасягаюцца ўдалыя суадносіны прама выражанага сэнсу і падтэксту. Адным з такіх сродкаў з’яўляецца анамастычная лексіка – важны кампанент паэтыкі мастацкіх твораў, што ўвайшлі ў “Касмічную кнігу”. Онімы дазваляюць стварыць захапляльныя, фантастычныя і праўдзівыя карціны сучаснасці, мінулага і будучага.

Ядро анамастыкону твораў – антрапонімы. Сучасная дзіцячая літаратура выконвае адукацыйную і выхаваўчую ролю, знаёмячы маленькага чытача з фактамі мінуўшчыны. Таму на старонках сучасных аўтарскіх казак шырока ўжываюцца імёны рэальных асоб (дзеячаў айчыннай і сусветнай гісторыі): Юрый Гагарын, Герман Цітоў, Роберт Скот, Марцін Пачобут-

Адлянцікі, Ю. Міцкевіч, Я. Снядэцкі, П. Славінскі, М. Ю. Глушкевіч, М. Гусеў, П. Смыслоў, Капернік, Н'ютан, Дэкарт, Адам Міцкевіч, Язэп Драздовіч і шмат іншых. Расказваючы пра мінуўшчыну, аўтары адгортваюць старонкі жыцця славытых людзей. Так, у творы “Першы астраном” Янка Сіпакоў піша пра славутага вучонага-астранома Марціна Пачобут-Адлянцікага: “Пачобут-Адлянцікі амаль 40 год вёў назіранні за зоркамі і планетамі, за астэроідамі і каметамі. Цікавыя яго назіранні за Меркурыем, за тымі з’явамі, якія адбываюцца на Сонцы і Месяцы...” [1, с. 125]. Аўтар расказвае і пра мастака, скульптара, этнографа, археолага, разьбяра, фалькларыста, фантаста – Язэпа Драздовіча: “Ён выдаў першую на беларускай мове навукова-дакументальную кнігу па астраноміі «Нябесныя бегі». Затым напісаў «Тэорыю паходжання планет Сонечнай сістэмы» і «Тэорыю рухаў у касмалагічным значэнні»...” [1, с. 126]. Кастусь Ладуцька ў творы “З брэсцкай Тамашоўкі” расказвае пра Пятра Ільча Клімука – першага беларускага касманаўта, пра яго першы палёт у космас. З апавяданняў “Тры палёты ў бясконцасць”, “На карце Месяца”, “Убачыць зоркапад!”, “Начальнік Байканура” таго ж аўтара мы даведваемся пра Уладзіміра Васільевіча Кавалёнка, Сяргея Мікалаевіча Блажко, Гаўрылу Андрыянавіча Ціхава, Канстанціна Васільевіча Герчыка. Увядзенне рэальных гістарычных асоб у творы спрыяе перадачы атмасферы мінуўшчыны і сучаснасці.

Імёны герояў “Касмічнай кнігі”, створаных фантазіяй аўтараў, адпавядаюць традыцыям беларускай лінгвакультуры. У маўленні персанажаў казак і апавяданняў шырока ўжываюцца формы суб’ектыўнай ацэнкі ўласных асабовых імёнаў і гіпакарыстыкі – выразнікі канатацый эмацыйнасці, экспрэсінасці, ацэначнасці, гутарковасці, што адпавядае традыцыям нацыянальнага іменаслову: “Мяне завуць Віка. У мяне ёсць хросная – сапраўдная чараўніца” [1, с. 43]; “Аднойчы Вася Лайдачкін іншапланяцяніна сустрэў. Дакладней, іншапланяцянін сам яго напаткаў у той час, калі Вася, як звычайна, факультатыў па астраноміі прагульваў” [1, с. 60]; “Валодзька Сяневіч у 5 «В» быў самым задзірлівым хлопчыкам, але яму многае даравалася” [1, с. 55]. Гэтыя паэтонімы адлюстроўваюць народную традыцыю называць дзяцей і падлеткаў формамі імёнаў, якія выражаюць ласку і пяшчоту: “Яны – гэта ён, Алесік, тата з мамай і дзядуля з бабуляй” [1, с. 69]; “Некаторы час таму я пазнаёмілася з дзяўчынкай Настачкай. Мяне вельмі кранула яе шчырае жаданне мець сяброў. Малеча пакутавала ад таго, што дзеці не хацелі сябраваць з ёю” [1, с. 36]; “Ва ўсялякім выпадку, у Леначкі Вальковіч, якая сядзела за адной партай з Валодзькам, іх назбіралася ажно пяць” [1, с. 55].

Знаходзіць адлюстраванне ў творах пісьменнікаў характэрная для народнага асяроддзя традыцыя ўжывання пры імёнах людзей найменняў роднасці і сваяцтва. Падобныя формы звароту з’яўляюцца сведчаннем пашаны, цёплых адносін паміж суразмоўцамі: “Дзядуля Ладымер расказваў

малым дзеткам пра тое, што здаўна ў вёсцы сяляне жылі ў добрай згодзе з усімі іншымі насельнікамі” [1, с. 20].

Сродкам характарыстыкі персанажаў з’яўляюцца ўжывальныя ў дзіцячым асяроддзі мянушкі-дражнілкі: “Жыло-было ў дзеда крэсла. Адноўчы прыйшоў і сеў у яго Антонік-Понік” [1, с. 38].

Максімальнай ступенню семантычнай актыўнасці характарызуюцца прамагаваркія антрапонімы. Гэтыя імёны маюць празрыстую семантыку, яны характарызуюць прама, непасрэдна, з’яўляючыся свайго роду ярлыкамі, этыкеткамі, якія прадвызначаюць характар успрымання і ацэнкі героя. Да ліку прамагаваркіх паэтонімаў адносіцца прозвішча героя казкі Генадзя Аўласенкі Васі Лайдачка – гультая-прагульшчыка школьных урокаў. Матывацыя празвання героя казкі Кацярыны Хадасевіч-Лісавой “Падарожжа ў Зніч-гарадок” Зорнічак акрэсліваецца ў першых радках твора: “Мяне завуць Зорнічак. Імя маё паходзіць ад слова «Зорка». Я вельмі рады, што ты, Стасік, выбраў менавіта гэтыя шпалеры з зоркамі і планетамі. Калі іх наклеілі на сцены, у тваім пакоі ўтварыўся сапраўдны Мікракосмас, а я стаў яго гаспадаром” [1, с. 30].

Ускоснагаваркія імёны пазбаўлены зададзенасці і прасталінейнасці прамагаваркіх онімаў. Антрапонімы гэтага тыпу маюць “зацемненую” ўнутраную форму, для высвятлення якой патрэбны кантэкст. Нярэдка кантэкстам выступае змест усяго твора, які спрыяе раскрыццю характарыстыкі, закладзенай у паэтоніме. Ускоснагаваркім празваннем надзелена героіня казкі Алены Масла “Палярная зорка” – Разалька. Сэнс паэтоніма асацыятыўна звязваецца з найменнем кветкі – ружы, якая з’яўляецца сімвалам радасці, тайны, прыгажосці любові [2]. У імені – указанне на прыгажосць дзяўчыны: “...На зялёнай траве спала прыгажуня. Золатам адлівалі яе валасы, караламі пунсавелі вусны. Яна была нібы сатканая з месяцавага святла, незямная, лёгкая, як хмара. <...> Твар дзяўчыны, не крануты раней ніводным сонечным променем, цяпер адліваў бронзай. Ад яе пахла кветкамі і зямлёй!..” [1, с. 12]. Была Разалька паланянкай горнага палаца, дзе яе трымаў бацька – вядзьмак-чарнакніжнік, каб перадаць свае сілы і зрабіць з яе злую чараўніцу з пагрозлівым імем. Усё ў палацы рабілася дзеля таго, каб Разалька нічога жывога не пабачыла і думала, што жыццё – гэта зіхаценне золата і каштоўных камянёў. Хоць трымалі дзяўчыну ў цемры, але сэрца прыгажуні прагла святла. Каралевіч, закаханы ў Разальку, здолеў перамагчы вядзьмака і вызваліць дзяўчыну і яе краіну ад злых чараў.

Надзвычайнай сутнасці герояў казкі Кацярыны Хадасевіч-Лісавой – знічак, якія здзяйсняюць жаданні дзяцей, – адпавядаюць іх фантастычныя імёны: Ліла, Лала, Лула, Мія, Сіа, Нія, Руна, Фая, Сола, Янта.

Кампанентам анамастыкону аўтарскіх казак сучасных пісьменнікаў з’яўляюцца інтэртэкстуальныя паэтонімы, перанесеныя з народных казак.

Да ліку іх адносіцца міфонім Баба Яга. Праўда, Алесь Марціновіч трансфармуе традыцыйны фалькларонім, асучасніваючы яго – Баба Яга Ракетная Нага. Чараўніца вырашыла апрабіраваць палёты на ракеце. Не навучыўшыся лятаць на ёй, Баба Яга націскала на розныя кнопкі і ў выніку не справілася з кіраваннем. Дзякуючы аўтаматычнай сістэме прызямлілася, але пачала кульгаць, атрымаўшы новае гаваркое імя.

Немалаважную ролю ў праўдзівым і фантастычным свеце твораў для дзяцей адыгрываюць вобразы жывёл і птушак. Іх найменні – заонімы (уласныя назвы жывёл) – часта з’яўляюцца прамагаваркімі. Матывацыя мянушкі Заяц Парванае Вуха пададзена ў кантэксце: “Вы не ведаеце нічога пра Зайца Парванае Вуха?! Пасля адной вылазкі ў агарод Льва Заяц выраўся з кіпцюроў цара звяроў з парваным вухам. Вуха, канечне, з цягам часу зажыло, а мянушка засталася на ўсё зайцава жыццё” [1, с. 27].

Мянушкі каровы Рагуля і вожыка Калючык не маюць у тэксце дакладнага матывавання, але іх унутраная форма настолькі празрыстая, што пра матыў іх узнікнення няцяжка здагадацца.

Значную ролю адыгрываюць у анамастычнай прасторы мастацкага тэксту тапонімы – геаграфічныя назвы беларускіх гарадоў, мястэчак, вёсак (Гродна, засценак Пунька, Дзісеншчына) і замежжа (Антарктыка, Вавілон, Індыя, Амерыка, Афрыка, Аравія, Лондан, Вільня, Еўропа, Суэцкі канал, праход Фермапілы). Акрамя рэальных геаграфічных аб’ектаў, на старонках казак беларускіх пісьменнікаў можна сустрэць назвы краін, створаных фантазіяй аўтараў. Гэта Зніч-гарадок, у якім жывуць знічкі казкі “Падарожжа ў Зніч-гарадок” Кацярыны Хадасевіч-Лісавай. Гэта і Зорная краіна, дзе апынуліся героі казкі Алены Масла “Палярная зорка” пасля таго, як ратавалі Зялёную даліну ад ведзьмака.

Нямала ў казках беларускіх пісьменнікаў касмонімаў – назваў зон касмічнай прасторы, галактык, сузор’яў, нябесных цел. Заўважым, што важнай для твораў дзіцячай літаратуры з’яўляецца адукацыйная функцыя. З “Касмічнай кнігі” маленькі чытач можа даведацца пра гісторыю астранамічных найменняў: “Беларусы раней называлі Палярную зорку Гвозд, або Зорны кол. Сярод безлічы нябесных агнёў яна адметная тым, што свеціць, даючы кірунак на поўнач” [1, с. 6].

Побач з найменнямі рэальных касмічных аб’ектаў у фантастычных творах існуюць найменні аб’ектаў, створаных фантазіяй пісьменнікаў. Так, казка “Падарожжа ў Зніч-гарадок” дае магчымасць маленькаму чытачу пазнаёміцца з насельнікамі Космаса: “Гэта сузор’е называецца Ластаўка, гэта Матылёк, а вось Рамонак і Званочак. Злева ад нас сузор’е Бусліка, справа Пацеркі Красуні...” [1, с. 31]; “Паспрабуйце найсмачнейшага малачка, якое нам перадала зорачка Мумука – гаспадыня малочнай туманнасці. Калі вы пакладзеце ў кубачак з малаком кубік шакаладу з сузор’я Салодкі Сон, то

атрымаецца цудоўны напой – какава. Частуйцеся самым смачным печывам, якое вырабляюць нашыя сяброўкі з сузор’я Смакаценька, а вось садавіна – з сядзібы самога Месяца. Усё гэта не толькі вельмі смачнае, але і карыснае для здароўя” [1, с. 34].

Аўтары казак прыгадваюць жыццё нашых продкаў, якое праходзіла ў межах пэўнага каляндарнага цыкла. Геартонімы (найменні свят) узмацняюць эфект праўдзівасці твораў пра мінуўшчыну. У казцы Алеся Карлюкевіча “Зорны шлях белых гарлачыкаў” падаецца апісанне свят, якое раскрывае нацыянальна-культурную інфармацыю геартонімаў: “З раніцы дзверы хат упрыгожвалі бярозавымі галінкамі. За аканіцы панавешвалі кляновую лістоту. Травы свежай пахучай на падлогу накідвалі. З самай раніцы яшчэ і ў лес гурт жанчын наведваўся. Выбіралі там галоўную прыгажуню, апраналі ў кляновае ўбранне з ног да галавы. Адно толькі для вачэй дзірачкі пакідалі. <...> Калі надвячоркам усе рассяджваліся за святочным сталом, хапала і смеху, і песень, і вяселля. Часам сям-там у іншым куточку застолля і сумныя, журботныя ноткі гучалі. <...> На Івана Купалу прыгажуню папараць-кветку ў лесе шукаюць, а ў Сёмуху мы да зор павінны погляд свой скіраваць. <...> Вось запалім мы ў самую поўнач вогнішча. Заспяваем песню: «Ой, Тройца, прэсвятая Богородзіца, ой, посію лён, ды нэхай зародзіцца...» Жонкі нашы маладыя і дзяўчаты пойдучь русалак у жыта праводзіць. Калі свята заканчвалася, са смехам, з песнямі ды жартамі ўсе разыходзіліся па хатах” [1, с. 22].

У кантэксце “Касмічнай кнігі” гаваркія паэтонімы з’яўляюцца сродкам, які стварае маляўнічыя партрэты герояў, замалёўкі жыцця Зямлі і іншых планет, карціны сівой мінуўшчыны і захапляльнай будучыні.

Спіс выкарыстанай літаратуры

1. Касмічная кніга ў творах беларускіх пісьменнікаў / укл. Раіса Баравікова. – Мінск : Літаратура і Мастацтва, 2010. – 144 с.

2. Роза [Электронны рэсурс] // Энциклопедия знаков и символов. – Рэжым доступу: <http://www.symbolarium.ru/index.php>. – Дата доступу: 4.03.2021.

Anastasia Shemet (Brest)

GENRE FORMING FUNCTION OF POETIC NAMES IN THE COLLECTION OF LITERARY FAIRY TALES “SPACE BOOK”

Keywords: onim, poetic name, anthroponym, “telling name”, toponym, mythonym, zoonym, geortonym, cosmonym.

Summary. The article analyzes the onomastic space of the literary fairy tales collection “Space Book” by modern Belarusian writers. The author of the article analyzes straightforward and indirect telling proper names, nicknames, surnames of the characters and “background” onims. The relationship between the genre features of the literary fairy tales and the use of onims is revealed.

К содержанию

УДК [821.161.1-Пушкин+821.581-1Ли Бо]:17.035.3

ХУ ЧЖЭН

Беларусь, Брест, Брестский государственный университет имени

А. С. Пушкина

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

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В ЛИРИКЕ А. С. ПУШКИНА И ЛИ БО

Ключевые слова: поэзия, лирика, русская литература, китайская литература, золотой век, Танская эпоха, А. С. Пушкин, Ли Бо, национальная идентичность.

Аннотация. В статье проведено компаративное рассмотрение базисных характеристик творчества А. С. Пушкина и Ли Бо, позволяющих считать их выразителями национальной идентичности русской и китайской культур соответственно. Несмотря на то, что названные регионы довольно далеки в мировоззренческом и геополитическом плане, исторически Танская эпоха в Китае и первая половина XIX в. в России оказываются связаны важными реалиями, которые отмечены в статье. В свою очередь, особенности биографий А.С. Пушкина и Ли Бо позволяют выявить схожие мотивы в их творчестве и вместе с тем увидеть значимые различия.

А. С. Пушкин и Ли Бо принадлежат к числу самых почитаемых поэтов в истории русской и китайской литератур. Их творчество широко известно не только на родине, но и по всему миру. Названные авторы оказали немалое влияние на последующие поколения литераторов, их поэзия стала классическим образцом творчества и не теряет актуальности и в современном мире.

Александр Сергеевич Пушкин – один из самых выдающихся поэтов первой трети XIX в. Еще при жизни он успел получить признание в качестве величайшего национального русского поэта. За период своей творческой деятельности он создал более 700 стихотворений, работая в рамках романтического и реалистического литературных направлений. В его стихотворениях затрагиваются темы любви, дружбы, природы, исторической памяти народа, любви к своей родине, роли человека в истории государства, значения поэзии и т. д.

Ли Бо – поэт, признанный одним из величайших на своей родине – в Китае. Он является автором Танской эпохи (618–907 гг.) и написал более 900 стихотворений. Основными мотивами лирики Ли Бо исследователи считают элегические, так как часто лирический герой поэта погружен в философские размышления, созерцание прекрасной природы, напоминающей о вечности и вместе с тем мимолетности жизни.

Вопрос проявления национальной идентичности в литературе носит неоднозначный характер. С одной стороны, художественная словесность, являясь образным отражением действительности, в том числе этнической,

как никакая другая сфера культуры может аутентично отражать полноту комплекса национальных вопросов. О подобной специфике произведений говорил еще В. Г. Белинский: «Литература не может в одно и то же время быть и французскою, и немецкою, и английскою, и итальянскою» [1]. Об этом один из самых известных русских литературно-критических деятелей говорит и выше, утверждая, что писателям следует выражать «дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, жизнью которого они живут и духом которого дышат» [1]. С другой стороны, очевидным представляется возможность идеологизации литературы, чему есть немало примеров в истории мировой словесности. Проявления подобных искажений могут быть разные: начиная от цензурных правок и заканчивая общеполитическим прессом, направляющим развитие словесности (или приостанавливающим его) в определенном русле. Ввиду этого объективная оценка национальной идентичности, явленной в тексте, может быть затруднена. Тем не менее ряд исследователей называет среди тех, кто обращался к вопросам своеобразия русской литературы, следующие значимые имена: Д. Лихачев, Г. Макогоненко, Б. Бурсов, Е. Купреянова, Г. Гачев и др.

Интерес к национальной, этноспецифичной плоскости рассмотрения литературы актуализировался в новом качестве в постсоветский период. Гуманитарные науки (психология, история, культурология, социология и др.) обратились к формированию методологического базиса изучения этнических аспектов в том числе в литературоведении.

Актуальной данная проблема является и для китайской науки, поскольку в части исторических реалий наблюдаются политико-идеологические схождения между данными двумя народами. При этом существенные различия касаются более древних этапов становления ментальности русского и китайского этносов. Однако важные параллели между знаковыми для формирования русского и, соответственно, китайского литературных языков персоналиями вполне возможно провести. Ли Бо, как и А. С. Пушкин, считается представителем т. н. «золотого века». Оба поэта побывали в роли «приближенных ко двору» правителя, равно как и попали в немилость, будучи отправленными в ссылку. Каждый из них имел не только выдающихся предтеч в литературе, но и значимых современников, что не отменяет их собственной роли как поэтов мирового уровня.

М. Ю. Лотман подчеркивает значение предшественников А. Пушкина, а также глубочайшее знание классиком истории мировой литературы: от античной до современных ему национальных. «Мировое значение Пушкина связано с осознанием мирового значения созданной им литературной традиции. Пушкин проложил дорогу литературе Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского и Чехова, литературе, которая по праву сделалась не только фактом русской культуры, но и важнейшим моментом духовного развития

человечества. А творчество этих писателей, осмысленное в единстве, неизбежно потребовало внимания к Пушкину и проникновения в глубины его творчества. Хотя отдельные писатели (например, Мериме, Мицкевич) и раньше называли Пушкина гением и писателем мирового значения, осознание его роли за пределами России пришло ретроспективно, сквозь призму последующих судеб России и русской литературы» [3, с. 187].

Творчество Ли Бо приходится на период Танской эпохи, которой часто соседствует определение «золотой век». Правление династии занимает довольно большой период времени: 618–907 гг. Разумеется, и у Ли Бо были значимые в литературном и общекультурном смысле предшественники даже в рамках очерченных лет. Многие из них начинали осознавать необходимость преобразования поэтического языка: «Серьезную попытку избавиться от изошренности и вычурности „стихов дворцового стиля” предприняли „Четверо выдающихся” (Чутан сы цзе): Ван Бо (649–676), Ян Цзюнь (650–693), Лу Чжао-Линь (637?–689?) и Ло Бинь-ван (род. 638?), в лирических стихах преобладают темы расставания с друзьями и тоски по родным местам, описание службы в отдаленных краях, обличительные мотивы, пейзажные картины» [4]. Продолжили обновление китайской литературы и другие поэты, среди которых важнейшее место занимает Ли Бо: «Великий Ли Бо (701–762), „небожитель поэзии”, не желая поступаться свободой и человеческим достоинством ради денег и сытой жизни, лишь три года находился в столице, а затем был изгнан и жил в скитаниях» [4].

Как и А. С. Пушкина, Ли Бо отличала прямота, искренность, непосредственность в выражении мыслей и чувств, за что поэтов и любили современники, осознававшие ограничения сословного общества. Каждый из названных художников слова не прекращал поиски новых художественных приемов, обращаясь в том числе к народному поэтическому опыту. Оба они отмечены как свободолюбивые творцы, обращающиеся в лирике к мотивам стихии, пламенного чувства, жажды справедливости, а вместе с тем и к нотам тихой грусти об утраченном, нежных любовных переживаний, радости времени с другом и т.д. Уместным будет вспомнить замечание Л. К. Незванкиной и Л. М. Щемелевой: «Мотив более прямо, чем другие компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств, но в отличие от них лишен относительно „самостоятельной” образности, эстетической завершенности; только в процессе конкретного анализа „движения” мотива, в выявлении устойчивости и индивидуальности его смыслового наполнения он обретает свое художественное значение и ценность» [2, с. 230]. Именно потому исследование мотивов и мотивных комплексов в творчестве А. С. Пушкина и Ли Бо представляется довольно перспективным с точки зрения проявления в их лирике национальной идентичности, значимых с точки зрения этнокультурной специфики доми-

нант. «В лирике с ее образными и философско-психологическими константами круг мотивов наиболее четко выражен и определен, поэтому изучение мотивов в поэзии, выявляющих своеобразие художественного сознания автора и его поэтической системы, может быть особенно плодотворно» [2, с. 230]. Одними из самых актуальных для поэтов мотивов становятся схожие базовые единицы: свобода, любовь, радость жизни, горечь утраты, родина и чужбина, человеческие пороки и достоинства, а также многие другие из числа общечеловеческих или исторически актуальных. При этом различия проходят скорее на уровне символично-философском, поскольку религиозно-мировоззренческая составляющая наполняет некоторые мотивные комплексы различным содержанием. Одним из ярких примеров может быть мотив луны (у русского поэта скорее соотносящийся с рядом понятий «природа» – «ночь» – «любовь» – «девушка»; у китайского же с отличающимся по сущности «природа» – «родина» – «изгнанничество»). Очевидным кажется влияние романтической традиции на А. С. Пушкина и отсутствие такового в случае Ли Бо, отражающего национально-культурную специфику восточной культуры.

Список использованной литературы

1. Белинский, В. Г. [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. – Режим доступа: http://obelinskom.ru/kritika_belinskogo/010-2.html – Дата доступа: 14.04.2021.
2. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева ; редкол.: Л. Г. Андреев [и др.]. – М. : Совет. Энцикл., 1987. – 752 с.
3. Лотман, Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство–СПб, 1995. – 847 с.
4. Серебряков, Е. А. «Золотой век» китайской поэзии: эпоха Тан (VII – начало X в.) [Электронный ресурс] / Е. А. Серебряков. – Режим доступа: https://www.synologia.ru/a/Классическая_поэзия:_«золотой_век»_ – Дата доступа: 14.04.2021.

Hu Zheng (Brest)

REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY IN THE POETRY BY A. S. PUSHKIN AND LIE BO

Keywords: poetry, lyrics, Russian literature, Chinese literature, golden age, Tang era, A. S. Pushkin, Li Bo, national identity.

Summary. The article presents a comparative analysis of the basic characteristics of the poetic works by A. S. Pushkin and Li Bo, which allow considering them as the representatives of the Russian and Chinese cultures national identity. Despite the fact that these regions are quite distant in worldview and geopolitical terms, the Tang era in China and the first half of the XIX century in Russia are historically connected by important realities, which are presented in the article. The features of A. S. Pushkin's and Li Bo's biographies give an opportunity to identify similar motives in their poetry, and at the same time to see significant differences.

К содержанию

УДК 81.42

АНАСТАСИЯ ЮРКОВИЧ

Брестский государственный университет имени А. С. Пушкина
 Научный руководитель – Г. В. Писарук, канд. пед. наук, доцент

СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ АВТОРСКОГО «Я» В ТЕКСТЕ И. ИЛЬИНА «ЗАВИСТЬ»

Ключевые слова: текст, лингвистика текста, философско-публицистический текст, рассуждение, авторское «я» в тексте, именной характер речи, общедоступность, образность, эмоциональность, диалогичность текста.

Аннотация. В статье представлены результаты лингвистического исследования субъективного ракурса текста И. Ильина «Зависть». В качестве основных способов выражения авторского «я» в философско-публицистическом тексте-рассуждении выявлены общедоступность высказывания, образность и эмоциональность, проявляющиеся в логике развития темы языковыми средствами разных уровней. Статья может быть интересна всем, кто интересуется лингвистикой текста.

Субъективный ракурс текста начал интересовать лингвистов, как только появились работы по лингвистике текста. Сегодня уже описаны различные приемы авторского самовыражения в художественных и публицистических текстах.

Нас заинтересовали способы выражения авторского «я» в философско-публицистическом тексте, и в качестве объекта исследования мы выбрали текст «Зависть» [1] известного российского философа, публициста, критика Ивана Александровича Ильина (1883–1954). Исследуемый текст взят из его книги «Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий» и входит в главу «Опасности».

***Зависть*²**

1 *Добрые и злые феи подошли к колыбели человека и принесли ему свои дары. 2 Самая злая из них подарила ему зависть. 3 Возможно, это была переодетая фурия.*

4 *Пока люди живут на земле, они должны ладить, находить дорогу друг к другу, объединяться, помогать один другому. 5 Иначе земля разверзнется под ними и небо расколется над их головой. 6 Но зависть – сильнейшее средство развала: его выдумал когда-то мастер «Врозь» и «Друг против друга».*

7 *Для того чтобы ладить, людям надо «прощать» друг другу свою непохожесть, свои преимущества, свое первенство. 8 Не только в обла-*

² Текст представлен с сохранением орфографии и пунктуации автора.

дании состоянием, но во всем: ты умен, одарен, образован, красив, силен, богат, высоко стоишь по службе – я нет, ты – наверху, я – внизу; ладно, я принимаю это, я довольствуюсь этим... **9** Мой «низ» меня устраивает; он для меня достаточно «высок»; оставайся выше меня, если можешь и если тебе это нравится. **10** Я не завидую тебе. **11** Если же мне станет недостаточно моего «низа», я буду бороться за «больше» и «лучше», но не желая отнять у тебя твоего. **12** Я буду трудиться; творчески работать; перемещу себя «вверх» – в соревновании, но без зависти. **13** Ты только оставайся «наверху»; я поднимусь, к тебе.

14 Соревнование как внутренняя побудительная причина – явление здоровое, созидательное, братское. **15** Его формула разумна и нравственна. **16** Она гласит: «Я, и ты, и он! Мы все! Вместе – вопреки противоположностям вместе друг с другом! Да здравствует качество!»

17 Зависть – как внутренняя побудительная причина, – напротив, болезненна, разрушительна, враждебна. **18** Ее формула – неразумна и безнравственна. **19** Она гласит: «Я, а не ты и не он! Я один! Пошли все вон! То, что не станет моим, – пусть погибнет!» **20** А так как «моим» может быть лишь малая толика, в зависти дремлет инстинкт убийства и разрушения.

21 Зависть – прежде всего скупость и алчность. **22** Она ненасытна, как любопытство; она означает тем самым – вечную бедность, вечную заботу, вечно плохое настроение; всякую удачу она превращает в неудачу и оставляет человека бедствовать в безнадежном одиночестве. **23** Жестокий завистник – зложелатель: он обижается на человека за чужое счастье; его задевает всякий чужой успех; любое положительное качество в другом мучит его как рана на сердце; гнев лишившегося на обладателя наполняет его; как ярость неполноценного, постоянно чувствующего свою неполноценность, а поэтому пристрастно отмечающего чужое превосходство. **24** К «делу» он даже не подступает: он застревает в борьбе между «я» и «ты»; и в этой вечной борьбе изводит себя самого и своего противника. **25** Если же его ярость расширяется до социальной программы, тогда она выливается в классовую борьбу; и начинается марксистская гражданская война.

26 Где же спасение и утешение? **27** В искусстве не завидовать. **28** Оно вовсе не сложно. **29** Дари каждому то, что у него и так есть; и не копайся непрерывно в собственной неполноценности. **30** Отбрось это жалкое «вычитание» – твоей мнимой «малости» из якобы чужого «превосходства». **31** Знай, ты сам стоишь «сложения». **32** Поднимайся вверх, не сталкивая вниз другого. **33** Не завидуй! **34** Не завидуй! **35** И – самое важное – научись в большом деле забывать о себе!

Автор утверждает, что зависть **22** оставляет человека бедствовать в безнадежном одиночестве, поэтому всегда нужно стараться жить по сове-

сти, без зависти, даже если порой это очень сложно, и искусство не завидовать должно быть стилем жизни человека.

На наш взгляд, способы выражения авторского «я» обусловлены в первую очередь типом и стилем речи.

Тип речи данного текста – рассуждение. В нем представлена цепь суждений и умозаключений во имя обоснования основной мысли (**22** *Зависть оставляет человека бедствовать в безнадежном одиночестве*). Текст имеет линейную структуру: тезис (1 абзац), доказательства (абзацы 2-6), вывод (7 абзац). Эта структура задана определенной своеобразной логикой автора.

Первый абзац является своего рода зачином (как в сказках). Ильин использует мифологизированную книжную лексику (**1** *добрые и злые феи, 1 дары, 3 фурия*), чтобы создать уникальный образ зависти, тем самым привлекая внимание читателя. Второй абзац является продолжением и подтверждением первого. Добавляются такие образы, как **6** *мастер «Врозь» и «Друг против друга»*.

В третьем и четвертом абзацах раскрывается образ состояния «независти», он визуализируется при помощи авторской модели: **8** *ты – наверху, я – внизу; ладно, я принимаю это, я довольствуюсь этим...* Эта аналогия помогает читателю реально увидеть воплощение состояния **10** *Я не завидую тебе; 12 Я буду трудиться; творчески работать; перемещу себя «вверх» – в соревновании, но без зависти*. Такое соревнование, утверждает автор, **14** *явление здоровое, созидательное, братское*.

Пятый и шестой абзацы – это кульминация в рассуждениях автора. Он говорит о зависти как о внутренней побудительной причине всяких действий: Зависть **19** *гласит: «Я, а не ты и не он! Я один! Пошли все вон! То, что не станет моим, – пусть погибнет!» 20 А так как «моим» может быть лишь малая толика, в зависти дремлет инстинкт убийства и разрушения*. И поэтому, утверждает автор, зависть **17** *болезненна и разрушительна*.

В седьмом абзаце Ильин дает читателю своего рода инструкцию, где же найти **26** *спасение и утешение: 27 В искусстве не завидовать. ... 30 Отбрось это жалкое «вычитание» – твоей мнимой «малости» из якобы чужого «превосходства». ... 32 Поднимайся вверх, не сталкивая вниз другого. 33 Не завидуй! 34 Не завидуй! 35 И – самое важное – научись в большом деле забывать о себе!*

Так текст приходит к своему логическому завершению. После всей «истории развития и существования» такой болезни, как зависть, слова последнего абзаца обладают мощной силой и попадают туда, куда изначально задумывалось. Текст И. Ильина можно отнести к философско-публицистическому подстилю публицистического стиля. Задача автора – воздействовать на читателя, побудить его к изменению точки зрения относительно такого жизненно важного понятия, как зависть.

Язык в любом произведении является способом выражения авторского «я». В этом тексте И. Ильин – прежде всего философ. Лексика данного произведения это подтверждает. Автор использует интересные и необычные образы для того, чтобы лучше и понятнее донести свою мысль до читателя – образы **1 добрых и злых фей**. Для полноценного погружения в текст следует указать лексическое значение некоторых слов. Например, *фея* в западноевропейской сказочной литературе – это волшебница; сверхъестественное женское существо, способное творить чудеса [2]. Эти образы знакомы нам с самого раннего возраста, поэтому текст воспринимается с воодушевлением и интересом.

Чуть позже, как будто показывая весь ужас происходящего, автор говорит, что зависть человеку подарила **2 самая злая фея**. **3 Возможно, это была переодетая фурия**. Фурия в древнеримской мифологии – богиня мщения и угрызений совести [3].

Далее мы узнаем, что зависть придумали **6 мастер «Врозь» и «Друг против друга»**, и понимаем, что зависть – это явление тщательно спланированное, а не появившееся случайно. И не зря И. Ильин говорит, что **23 жестокий завистник – зложелатель**. В словарях говорится, что *зложелатель* – это тот, кто желает зла кому-либо; недоброжелатель [3]. Хотя это слово и устаревшее, но с его помощью автор очень точно описал завистника: **23 он обижается на человека за чужое счастье; его задевает всякий чужой успех; любое положительное качество в другом мучит его как рана на сердце; гнев лишившегося на обладателя наполняет его; как ярость неполноценного, постоянно чувствующего свою неполноценность, а поэтому пристрастно отмечающего чужое превосходство**. Именно поэтому зависть не может остаться в стороне, не может быть равнодушной. Она как болезнь, как яд, растекается внутри и сжигает дотла.

Несмотря на найденные собственные образы, автор стремится к общедоступности высказывания и доходчивости в изложении своих мыслей, используя при этом общеупотребительную лексику – имена существительные конкретные и абстрактные: **1 человек, 4 на земле, 5 небо, 5 голова, 8 состояние, 14 причина, 14 явление, 26 спасение, утешение, 29 неполноценность** и др. Только одно предложение в тексте содержит лексику социально-политической окраски: **25 Если же его ярость расширяется до социальной программы, тогда она выливается в классовую борьбу; и начинается марксистская гражданская война**.

Высказыванию характерна эмоциональность и образность, что проявляется в отборе эмоционально-оценочной лексики: **1 добрые и злые феи, 23 жестокий завистник, 15 формула разумна и нравственна, 17 Зависть ... болезненна, разрушительна, враждебна**.

Следует отметить, что тексту присущ именной характер речи. Имен существительных насчитывается порядка 19% – почти каждое пятое слово, имен прилагательных 10%, местоимений в тексте почти 18% (практически столько, сколько и существительных) из различных разрядов: личные (**16 я, 16 ты, 16 он, 15 она, 4 они, 16 мы**), возвратное (**35 себя**), притяжательные (**9 мой, 11 твой, 24 свой**), определительные (**22 всякий, 23 любой, 35 самое**), указательные (**9 это**).

В качестве особенностей использования имен существительных можно отметить субстантивированные прилагательные (**35 самое важное**), местоимения (**11 не желая отнять у тебя твоего**) и наречия (**11 я буду бороться за «больше» и «лучше»**). Также в тексте встретилось интересное книжное выражение: **20 малая толика**. Это небольшое количество, малая часть чего-либо [2]. Это выражение создает своего рода контраст: так как зависть может иметь лишь малую толику «своего», то в ней **20 дремлет инстинкт убийства и разрушения**, она ни перед чем не остановится.

Среди имен прилагательных встречаются антонимы (**1 добрые и злые феи**). В этом случае они употреблены для показа масштабности явления: человеку принесли дары разные феи: и добрые, и злые. Идеальных людей нет, так как в каждом есть и хорошее, и плохое. И только нам выбирать, чего будет больше. Также автор использует простую и составную формы превосходной степени сравнения имен прилагательных (**2 самая злая из них, 6 сильнейшее средство развала, 35 самое важное**) для усиления воздействия на читателя. Встречаются и краткие формы (**8 ты умен, одарен, образован, красив, силен, богат, 15 формула разумна и нравственна, 17 болезненна, разрушительна, враждебна, 18 формула неразумна и безнравственна, 22 ненасытна**), которые служат для обозначения постоянного признака.

Наряду с лексикой одним из главных способов выражения авторского «я» в тексте является синтаксис. Так как это произведение относится к философско-публицистическому подстилю, к жанру эссе, то его синтаксический строй не имеет четких границ. Но можно выделить несколько особенностей. Например, прием антонимичности, который выражается не только лексикой, но и построением четвертого и пятого абзаца. Это своего рода синтаксический параллелизм только на уровне абзаца, а не предложения. Более того, в этих абзацах присутствует прямая речь (что тоже является особенностью данного произведения), которая дается от имени образов текста (соревнования и зависти), а не от его повествователя: **16 «Я, и ты, и он! Мы все! Вместе – вопреки противостоянию вместе друг с другом! Да здравствует качество!» – 19 «Я, а не ты и не он! Я один! Пошли все вон! То, что не станет моим, – пусть погибнет!»**

Автор стремится вызвать читателя на обсуждение проблемы, используя вопросно-ответную форму повествования – в этом проявляется диало-

гичность текста (глаголы 2 лица, ед. ч.: **29 дари**, **29 не копайся**, **30 отбрось**, **31 знай**, **32 поднимайся**, **33 не завидуй**).

Так как тип речи данного произведения – рассуждение, то в нем представлено обилие сложных предложений (пр. 4, 5, 6, 7, 8 и др.), подчинительных союзов (**29 что**, **7 чтобы**, **23 поэтому**, **9 если**, **4 пока**, **25 если...**, **тогда**, **20 так как**). Также встречаются вводные слова (**3 возможно**, **17 напротив**), выражающие отношение повествователя к высказыванию, сравнения (**22 она ненасытна, как любопытство**, **23 положительное качество в другом мучит его как рана на сердце**, <...> **как ярость неполноценного**, постоянно чувствующего свою неполноценность), которые помогают передать чувства и мысли завистника.

Таким образом, в формировании авторского «я» в данном тексте участвуют уникальная композиция текста и богатая образная система, мифологизированная книжная и эмоционально-оценочная лексика, визуализированные авторские модели, сильные метафоры, прием антонимичности в лексике и синтаксисе, диалогичность текста. Те средства, которыми пользуется И. Ильин при создании данного текста, помогают сформировать эмоционально сильное содержание, которое невольно привлекает внимание с самых первых строк и не отпускает до конца, заставляет о многом задуматься.

Список использованной литературы

1. Ильин, И. А. Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий [Электронный ресурс] / И. А. Ильин – Режим доступа : <https://profilib.org/chtenie/100045/ivan-ilin-ya-vglyadyvayus-v-zhizn-kniga-razdumiy-11.php>. – Дата доступа : 27.01.2021.
2. АКАДЕМИК [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://academic.ru>. – Дата доступа : 01.03.2021.
3. Справочно-информационный портал ГРАМОТА.РУ [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://gramota.ru>. – Дата доступа : 01.03.2021.

Anastasia Yurkovich (Brest)

THE WAYS OF EXPRESSING THE AUTHOR'S "SELF" IN THE TEXT "ENVY" BY I. ILYIN

Keywords: text, linguistics of the text, philosophical and publicistic text, reflection, the author's "Self" in the text, the personal nature of speech, availability, imagery, emotionality, dialogical character of the text.

Summary. The article presents the results of a linguistic study of the subjective perspective of the text "Envy" by I. Ilyin. The author of the article states, that the main ways of expressing the author's "Self" in the philosophical and publicistic text-reflection are availability of the message, imagery and emotionality, which are manifested in the topic development with the help of language means of different levels. The article may be relevant to anyone interested in the linguistics of the text.

К содержанию